



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA
TEZİ**

**TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ
(2000-2011)**

SEZEN GÜRÜF BAŞEKİM

**RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV SİNEMA BİLİM DALI**

MAYIS 2015



TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ (2000-2011)

Sezen GÜRÜF BAŞEKİM

DOKTORA TEZİ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TV SİNEMA BİLİM DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MAYIS 2015

Sezen GÜRÜF BAŞEKİM tarafından hazırlanan “Türk Sinemasında Nostalji (2000-2011)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı Radyo TV ve Sinema Bilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Başkan : Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI

Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

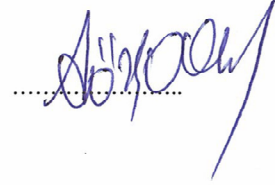
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Doç. Dr. Aydan ÖZSOY

Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

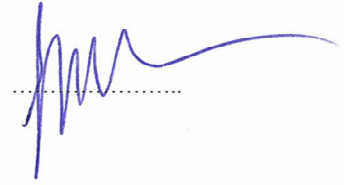
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Prof. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ

Halkla İlişkiler Anabilim Dalı, Ankara Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Üye : Prof. Dr. Yüksel AKKAYA

Halkla İlişkiler Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum



Tez Savunma Tarihi: 28 /05 / 2015

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Suna BAŞAK

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Sezen GÜRÜF BAŞEKİM

28.05.2015

TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ (2000-2011)
(Doktora Tezi)

Sezen GÜRÜF BAŞEKİM

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Mayıs 2015

ÖZET

Çalışmanın amacı, nostaljinin, 2000-2011 yılları arasında üretilen popüler sinema filmleri üzerinden incelenmesiyle, nasıl bir ideolojik işlev gördüğünün ortaya çıkarılması ve böylece sinema çalışmaları literatürüne katkıda bulunmaktadır. Çalışmada nostaljinin tarihsel ve toplumsal bir olgu olduğu varsayımından hareketle, toplumsal değişmeye bir tepki olarak, eski toplumsal yapıya ait unsurların romantize ve idealize edilmesi olarak tanımlanan nostalji, temel toplumsal değişim olan Batılılaşma çerçevesinde, tarihsel-sosyolojik yöntemle ele alınmıştır. Buna göre, Türkiye Batılılaşma tarihinden yola çıkılmış; Türk düşünce tarihinde Batılılaşma konusundaki değerlendirmeler çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmuştur. Türk sineması tarihi, Batılılaşma bağlamında gözden geçirilmiş, sinema alanında Batılılaşma konusundaki fikir tartışmaları da ele alınmıştır. 2000-2011 döneminden, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilen altı filmde nostalji, toplumsal değişme öncesinin ve sonrasının nasıl betimlendiği sorusundan hareketle; karakterler, film anlatısı, toplumsal yapılar ve sembollerin analiz edilmesiyle incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, Batılılaşmaya yönelik algıların, nostaljiyi etkilediği; devlet, toplum ve birey ilişkilerinin Batılılaşma tarihi sürecinde süreklilikler gösterdiği ve filmlerdeki nostaljinin bu süreklilikleri yansıttığı ortaya konulmuştur.

Bilim Kodu : 1157
Anahtar Kelimeler : Sinema, Film Eleştirisi, Sinema Tarihi, Türk Düşünce Tarihi,
Toplum Tarihi
Sayfa Adedi : 349
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

NOSTALGIA IN TURKISH CINEMA (2000- 2011)
(Ph. D. Thesis)

Sezen GÜRÜF BAŞEKİM

GAZİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES

May 2015

ABSTRACT

The aim of this work is, to reveal how nostalgia functions ideologically through the analysis of popular films, produced between years 2000-2011 and thus to contribute to film studies literature. In this work, building on the basis of the assumption that nostalgia is a historical and social phenomenon, nostalgia is defined as the romanticisation and idealisation of old social structure elements as a reaction to social change. Consequently, this work builds its foundation on the history of Turkish westernisation; analyses on westernisation in the History of Turkish thought forms the conceptual framework of the thesis. The Turkish film history is analysed within the terms of westernisation. Ideological and intellectual discussions on westernisation in cinema is considered. In the six films selected from 2000-2011 era by aimed sampling, nostalgia is examined through analysis of characters, film narrative, social structures and symbols, building on the question of how the times before and the after the social change is portrayed. In the conclusion of the work ,it is argued that the perceptions regarding westernisation influences nostalgia, the relations of state and society and individual has continuity through westernisation history; and nostalgia in these films reflect these continuities.

Science Code : 1157
Key Words : Cinema, Film Criticism, Cinema History, History of
Turkish Thought, Social History
Page Number : 349
Supervisor : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde, sürecin başından sonuna dek, destek ve yardımlarını esirgemeyen, bilgisini benimle paylaşarak yol gösteren değerli tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK'e saygı ve teşekkürlerimi sunarım. Tez çalışmasına kıymetli katkıları, desteği ve değerli vaktini ayırdığı için Sayın Prof. Dr. Bozkurt Zakir AVŞAR'a, saygı ve şükranlarımı buradan ifade etmek isterim. Kendisiyle çalışmaktan gurur ve onur duyduğum, bana çok şey öğreten ve örnek olan Sayın Prof. Dr. Kurtuluş KAYALI'ya teze yaptığı katkılar ve değerli vaktini ayırdığı için minnettarım. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tezin jürisinde yer alan, Sayın Doç. Dr. Aydan ÖZSOY'a teze yaptığı değerli katkılar için teşekkür ve şükranlarımı sunarım. Sayın Prof. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ ve Sayın Prof. Dr. Yüksel AKKAYA'ya anlayışlı yaklaşımları, getirdikleri öneri ve desteklerinden ötürü çok teşekkürler.

Doktora sürecinde, manevi destekleriyle teze katkı yapan arkadaşlarım Başak AKTAY, Nuray TUGAN ve Ceylan-Onur GELBAL ailesine sevgi ve teşekkürlerimi sunuyorum.

İkinci ebeveynlerim Erdoğan ve Ayla BAŞEKİM'in destek ve anlayışları için; kardeşim Onur GÜRÜF'e de yaşamımı kolaylaştıran tüm yardımları için minnettarım.

Tüm yaşamımda olduğu gibi, tez yazım sürecinde de, bana maddi ve manevi destek olan, sayısız fedakârlıklar gösteren annem Hatice GÜRÜF'e buradan bir kere daha şükranlarımı ifade etmek isterim. Lisansüstü öğrenimim boyunca ve doktora tez yazma sürecinde, maddi ve manevi destek olan, bu uzun süre zarfında bana olan inancını ve sabrını hiçbir zaman yitirmeyen, varlığıyla yaşamımı aydınlık kılan, eşim Murat BAŞEKİM'e sonsuz teşekkürler.

Son olarak, babam Nihat GÜRÜF ve anneannem Satiye URKAYA'yı saygı, sevgi ve özlemlerle anıyorum.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ.....	1
2. NOSTALJİ.....	13
2.1. Batı Düşüncesinde Nostalji	13
2.2. Türkiye’de Nostalji Çalışmaları	32
3. NOSTALJİNİN TOPLUMSAL VE TARİHSEL TEMELLERİ	47
3.1. Batılılaşmanın Tarihsel Arka Planı.....	47
3.2. Türkiye’de Batılılaşma Düşüncesi.....	67
4. TÜRK SİNEMASINDA BATILILAŞMA (1895-2000)	105
4.1. Türk Sinemasının Tarihine Kısa bir Bakış	105
4.2. Türk Sinemasında Batılılaşma Düşüncesi.....	123
5. TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ (2000-2011)	139
5.1. Film Çözümlemeleri	143
5.2. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü.....	149
5.2.1. Ezel Akay.....	159
5.2.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	163
5.2.3. Anlatı yapısı	167
5.2.4. Nostalji analizi	170
5.3. Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi.....	182
5.3.1. Mehmet Tanrısever.....	190
5.3.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	194

5.3.3. Anlatı yapısı	202
5.3.4. Nostalji analizi	205
5.4. Dedemin İnsanları.....	221
5.4.1. Çağan Irmak	224
5.4.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	226
5.4.3. Anlatı yapısı	231
5.4.4. Nostalji analizi	234
5.5. Beynelmielel	247
5.5.1. Sırrı Süreyya Önder	250
5.5.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	253
5.5.3. Anlatı yapısı	256
5.5.4. Nostalji analizi	258
5.6. Gönderilmemiş Mektuplar	266
5.6.1. Yusuf Kurçenli	267
5.6.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	271
5.6.3. Anlatı yapısı	273
5.6.4. Nostalji analizi	277
5.7. Çınar Ağacı.....	283
5.7.1. Handan İpekçi	288
5.7.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan	291
5.7.3. Anlatı yapısı	295
5.7.4. Nostalji analizi	298
6. SONUÇ.....	311
KAYNAKÇA.....	327
ÖZGEÇMİŞ	349

1. GİRİŞ

Bu çalışma, Türk sinemasında 2000-2011 yılları arası dönemde nostalji konusunu incelemektedir. Çalışmada nostalji, *toplumsal değişme*¹ karşısında ortaya çıkan bir tepki olarak ele alınmaktadır. Türkiye tarihindeki en önemli toplumsal değişme, Batılılaşma/Çağdaşlaşma/Modernleşme şeklinde adlandırılan yenileşme süreçleridir². Nostalji bu süreçle bütünleşik olarak, toplumsal yaşamın ve kültürel üretimin yadsınamaz bir parçasıdır. Türk edebiyatı ve sosyolojisi gibi, Türk sineması da toplumsal değişme (Batılılaşma) ve nostaljinin yorumlandığı, temsil edildiği, yansıtıldığı, tartışıldığı bir kültürel alan oluşturmaktadır. Bu kültürel alanın 2000-2011 yılları arasında geçen dönemine odaklanan çalışmada nostalji, tarihsel ve sosyolojik bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Türk sineması incelemeleri literatürüne nostaljinin bir konu olarak dahil edilmesi, 1990'lı yıllardan itibaren, sosyal bilimlerde resmi tarih sorgulamalarının ağırlık kazanmasına eşlik eden hafıza/bellek/kimlik çalışmalarındaki artış ile bağlantılıdır.

Türk sinemasında nostalji konusuna değinen akademik çalışmalara 2000'li yılların ortalarından itibaren rastlanmaktadır. Asuman Suner'in *Hayalet Ev, Yeni Türk*

¹ Toplumsal değişme, sosyolojik açıdan toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler ağının, toplumsal kurumların, birey ve grup davranışlarının, toplumsal norm ve değerlerin tarihsel bir süreç içerisinde geçirdiği farklılaşma ve dönüşüm sürecidir (Yeşildal, 2011:1).

Toplumsal yapı ve toplumsal değişme kavramları 18. yüzyılın sonunda yaşanan Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'nin sonucunda ortaya çıkmıştır. Toplumsal yapı ile kastedilen, toplumu oluşturan bireyler, gruplar, etnik topluluklar, inanç toplulukları, statü grupları, sınıflar, toplumsal cinsiyetler vb. arasındaki sistematik ilişkiler bütünüdür; toplumsal değişme ile kastedilen ise bu ilişkilerde yaşanan dönüşümdür (Alpkaya, 2014:7).

² Çalışmada tercih edilen Batılılaşma kelimesi yerine, Modernleşme ya da Çağdaşlaşma kelimeleri de kullanılabilir. Literatürde tümü aynı süreçlere işaret etmektedir. Örneğin 1960'lı yıllarda Çağdaşlaşma kelimesi tercih edilirken, günümüzde daha çok Modernleşme kelimesi kullanılmaktadır. Çalışmada, Batı'da moderniteyi oluşturan tarihsel ve toplumsal süreçlerin Türkiye için eşit biçimde geçerliliğinin söz konusu olmaması; modernliği oluşturan kurum, düşünce, yapı vb. unsurların kendi tarihsel süreç ve çatışmalarından çok Batı dolayımı biçimde aktarılması nedeniyle bu sözcük tercih edilmiştir. Türkiye'de Batının modernleşmesi bağlamında anlaşılacak bir endüstrileşme ve kapitalizm olduğu tartışmalıdır. Modernleşmeyi kapitalizm ve onun kapalı cemaatlere ve alt sınıflara yaptığı etki bağlamında ele alıp bunun tüm dünyada benzer bir deneyim olduğu da ileri sürülebilir. Ancak Türkiye'de yaşanan somut tarihsel süreçler sorunun, bundan ibaret olmadığını açıkça göstermektedir. Dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta 1980'li yılların başı da dahil olmak üzere Batılılaşma kelimesinin Türk sosyal bilimler literatüründe en yaygın kullanıma sahip olduğudur. Seksenli yılların sonlarından itibaren Modernleşme kelimesi Batılılaşma'nın yerine daha sıklıkla kullanılır olmuştur. 2000'li yıllardan itibaren ise Batılılaşma kelimesi artık neredeyse kullanılmamakta, Modernleşme ya da Küreselleşme kavramları tercih edilmektedir. Kullanılan kavramlardaki dönüşümün belirleyicisi de Batı modernleşmesinin yönüdür. Sonuç olarak, çalışmada Batılılaşma, belirli tarihsel süreçlere işaret eden nötr bir anlamda kullanılmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye'de Batılılaşma'nın, tüm modern toplumların yaşadığı sorunlarla ortak olmayan çok temel ve önemli farklılıkları bulunduğu vurgu yapması bakımından Modernleşme kelimesine tercih edilmiştir.

Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek (2006) isimli kitabında yer alan “Çocukluk/Çocuksuluk Nostalji Sineması” bölümü bunların başında gelmektedir. Çalışma, 2000’li yıllarda film araştırmaları alanında üzerinde durulan kavramlar ve yaklaşımların bir örneğini oluşturması bakımından önem taşımaktadır. Çalışmanın temel varsayımları, 1996 yılından itibaren üretilen filmlerin *Yeni Türk Sineması* olarak kavramsallaştırılabilecek yeni bir yapının içinden çıktığı ve temel sorununun *aidiyet* meselesi olduğu şeklinde ifade edilebilir. Nostalji konusunu Türk sinemasındaki popüler filmler³ üzerinden inceleyen Suner’e göre, nostalji, film anlatılarında kurulan, iç/dış, taşra/merkez, yerel kültür/resmi ideoloji gibi karşıtlıklarla oluşturulmaktadır. *Çocukluk* temasına yapılan vurguya işaret eden Suner, Yeni Türk sinemasının nostalji filmlerinde, önceki dönemlerin “çocuk filmleri”nden farklı olarak, çocukluğun, cinsiyet, yaş, sınıf, politik görüş ayrımı gözetmeyen kolektif bir durum olduğunu belirtmektedir (2006:83). Suner’e göre, Yeni Türk sinemasının, çocukluğa vurgu yapan nostalji filmleri Türkiye toplumunun bugününe dair toplumsal eleştiri yöneltmeleri bakımından da farklıdır (2006:84). Ancak bu eleştiri, toplumsal sorunların kaynağı konusunda daima dışarıdan bir müdahaleye işaret etmesi; ‘içerisi’ olarak kurulan küçük topluluk yaşantısının ise “katıksız saflık, masumiyet ve iyilik odağı” olarak betimlenmesi nedeniyle sorunlar içermektedir. Suner (2006:103), nostalji filmlerinde sunulan çocuksu masumiyetin, kültürel farklılıkların sessizleştirilmesi ve toplumsal çatışmaların görmezden gelinmesi pahasına mümkün olduğunu belirtmektedir. Suner’e göre incelenen filmlerde nostaljinin işlevi toplumu çocuksu göstermek yoluyla tarihsel yükümlülüklerinden kurtarmak ve böylece hatırlama çabası yerine unutma çabasına destek vermektir.

Deniz Türker (2006) *1980’ler Türk Sinemasında Hiciv* başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, Yavuz Turgul’un *Muhsin Bey ve Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmlerini nostalji bağlamında analiz etmiştir. Türker’e göre, bu filmlerde, 1980’lerdeki yeni sağ politikalar ve toplumsal dönüşüm “namuslu” kahraman ile “namussuz” figürler ya da “bozuk düzen” arasında kurulan karşıtlık yolu ile hicvedilmektedir. Nostalji, bu filmlerdeki eleştirel söylemin bir parçasıdır. Nostaljiyi sosyolojik bir paradigma (Stauth ve Turner⁴) olarak tanımlayan tezde, tarihsel ve toplumsal

³ *Propaganda* (1999, Sinan Çetin), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000, Serdar Akar), *Şellale* (2001, Semir Aslanyürek), *Vizontele* (2001, Yılmaz Erdoğan) ve *Vizontele Tuuba* (2004, Yılmaz Erdoğan) *Eşkîya* (1996, Yavuz Turgul), *Komser Şekspir* (2001, Sinan Çetin)

⁴ Bu paradigmanın belli başlı dört bileşeni vardır: Birincisi tarihin bir çöküş ve yitirme olarak görülmesidir; dünyanın insana yuva olduğu bir altın çağdan uzaklaşma düşüncesi söz konusudur. (...) Nostaljik

bağlam göz önünde bulundurulmuş, anlatılar, içinde yer aldığı kültürel ve siyasi atmosferle ilişkilendirilerek çözümlenmiştir. Türker'in nostalji konusundaki yaklaşımının, bu çalışmada benimsenen yaklaşımla örtüştüğü söylenebilir.

Kumru Berfin Emre (2007) *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili* başlıklı yayınlanmamış yüksek lisans tezinde, nostalji konusuna, çocukluğun temsil edilme biçimlerinden birisi olarak değinmektedir. Emre'ye göre, Türk toplumunda modernleşme ile birlikte baş gösteren “arada kalmışlık” duygusu, toplumun çocuk ya da çocuksu karakterlerle özdeşleşmesine neden olmaktadır. Emre'nin tezi, Türk sinemasında nostalji konusuna, 1960-1971 döneminin çocuk filmlerini incelemesi bakımından katkı sağlamaktadır. İncelemenin genelinde modernleşme ile bağ kuran tarihsel bir çerçeve ortaya konulmuştur. Ancak film çözümlerinde ve nostalji konusunun ele alınışında bu yaklaşım sürdürülmemiştir.

Neslihan Ercan (2011) *Türkiye Sinemasında Müphemleşen Mekan: A Ay ve Karanlık Sular* isimli yüksek lisans tezinde mekan ve aidiyet ilişkilerini sorgulamıştır. Çalışmada nostalji, müphemliğin bileşenlerinden birisi olarak ele alınmaktadır. Çözümlemenin kavramsal çerçevesi, Svetlana Boym'un *yeniden kurucu* ve *düşünsel nostalji* ayrımı ile, Anderas Huyssen'in harabe mekanlar ve nostalji ilişkisi üzerine tartışmalarından oluşmaktadır.

Kutlu Asena Kayhan (2011) *1960 ve 1970'lerin Türk Kostüme Avantür Filmlerinde Türk Milliyetçiliği ve Türk Kimliği* başlıklı yüksek lisans tezinde, kostüme avantür filmlerin toplumun güncel korku ve endişelerini, geçmişe olan özlemini yansıttığını belirtmektedir. Bu filmler, yeni tarih anlatıları kurmakta ve bu yolla Türk milliyetçiliğini tekrar üreterek, Türk kimliğinin kurgulanıp idame edildiği milliyetçi mitoslar yaratmaktadırlar. Nostalji çözümlemesinde Boym'un kavramsallaştırmasını kullanan Kayhan, tarihsel macera filmlerinde görülen milliyetçi nostaljinin *yeniden kurucu nostaljiye* uygun düştüğünü ifade etmektedir.

paradigmanın ikinci bileşeni bütünlüğün ve ahlaki kesinliğin yitirildiği duygusudur. Tarih bir zamanlar toplumsal ilişkilerin ve kişisel deneyimin birliğini sağlamış olan değerlerin çöküşü olarak görülür. (...) Nostaljik paradigmanın üçüncü boyutu, bireysel özerkliğin yitirilmesi ve sahici toplumsal ilişkilerin çökmesidir. Ahlaki birliğin yitirilmesi göz önüne alındığında birey yavaş yavaş kendisini zayıflatan ve bir bürokratik devlet tahakkümü dünyasında boğan makro-toplumsal süreçlere ve kurumlara terk edilir. (...) Nostaljik paradigmanın son bileşeni, yalınlığın kendiliğindenliğin ve sahiciliğin yitirilmesi duygusudur. Birey yalnızca yönetim bazında değil, aynı zamanda duygunun özerk dışavurumunu engelleyen davranışa yönelik belli mikro-ahlaklar bazında da denetlenir (Stauth ve Turner, 2005:65-68).

Halim Esen ve Vakur Kayador tarafından yazılan “Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji” başlıklı makale çalışmasında, *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkîya* filmleri incelenmiştir. Esen ve Kayador’a göre, *Muhsin Bey* filmindeki nostalji, arabesk kültürün yükselişine karşı *alaturka* kültüre yöneliktir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Türk sinemasının 1980 darbesinden sonraki durumu, trajikomik ve melankolik bir vurguyla eleştirilmekte; *Yeşilçam nostaljisi* ortaya konulmaktadır *Eşkîya* filminde, feodal değerlerin olumsuzlukları, kente erdemsizlik, yozlaşma ve mafya düzeni olarak yansımıştır. Esen ve Kayador, Turgul’un, bu filmde feodalizme değil, eşkıyalık düzenindeki soyluluk ve halk yandaşlığına yönelik bir nostaljiye sahip olduğunu belirtmektedirler (2009:170). Esen ve Kayador’un makalesinde, bu tez ile benzer bir yaklaşım benimsenmiş; nostalji ile tarihsel ve toplumsal bağlamın ilişkisi göz önünde bulundurulmuştur.

Türk sinemasında nostalji ile ilgili literatür taramasında, sadece nostalji konusuna odaklanan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bunun yanısıra nostaljinin genellikle kavramsal olarak ele alındığı, tarihsel ve sosyolojik niteliğinin arka planda kaldığı ya da hiç dikkate alınmadığı gözlemlenmektedir. Bu doktora tezi sadece nostaljiye odaklanması ve nostaljiyi toplumsal ve tarihsel bir olgu olarak incelemesi bakımından daha önce yapılmış çalışmalardan farklıdır.

Geride kalan baba ocağına hasret ve/ya da geçmiş güzel günlere özlem olarak nostalji, insanlık kadar eski bir olgudur. Hem Batı’da, hem de Doğu’da sözlü ve yazılı edebiyatın ilk örneklerinde nostaljinin izlerini bulmak mümkündür. Nostalji kelimesi sosyal bilimler literatürüne modernleşme yaşayan toplumlarda ortaya çıkan, bireyin ‘kendini evinde hissetmemesi’ sorununa işaret etmek üzere girmiştir. Birbirinden farklı ‘evler’ ve birbirinden farklı ‘modernleşme’ süreçleri bulunduğu, sosyal bilimlerde nostalji, içinde olduğu toplumla ilişki içinde incelenmektedir.

Batı toplumlarında 19. yüzyılda iyice belirginlik kazanan kapitalist toplumsal yapı; cemaat toplumundan sanayi toplumuna geçiş, imparatorlukların yerine ulus-devletlerin ortaya çıkması, insanın doğa ile yakın ilişkisinin giderek kopması, dini kurumların toplumsal etki ve işlevinin daralması vb. pek çok değişimi beraberinde getirmiştir. İki büyük dünya savaşının ardından, modern toplumsal yapıların da dönüştüğü bir evreye girilmiştir. Sosyoloji tüm bu süreçleri anlamlandırma ve yeni oluşan toplumsal yapıların

işlerliğini sağlama yollarından birisidir. Sosyolojinin ilk kez ortaya çıktığı, Fransa, İngiltere ve Almanya gibi, tümü imparatorluk ve sömürge geçmişlerine sahip olan Batılı toplumlarda dahi, modernleşme birbirlerinden farklı tarihsel süreçler izlemiştir. Farklı sanayileşme ve devlet oluşumu patikalarının sonucu olarak, farklı sosyoloji gelenekleri ortaya çıkmıştır (Stauth ve Turner,2005: 62).

Modernleşmenin Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyetinde yaşanan biçimi Batılılaşma olarak adlandırılabilir. Batılılaşma ve ona eşlik eden nostalji, Tanzimattan itibaren Türk tarih ve edebiyatının en temel konusunu oluşturmaktadır. 1914 yılında, Ziya Gökalp tarafından sosyoloji kürsüsünün kurulmasıyla konu resmiyet kazanmıştır. Aydın kesim arasında Batılılaşmanın nasıl olması gerektiği özellikle II. Meşrutiyet döneminden itibaren tartışılan bir konu olmuştur. “Hangi Batı?”, “Hangi tür Batılılaşma?” tartışmaları, Osmanlı İmparatorluğu döneminde “hangi ideoloji?” sorusunu gündeme getirirken; Cumhuriyetle birlikte “hangi geçmiş?” ve “hangi coğrafya” konusundaki sorgulamalar öne çıkmıştır. Bu tartışmalar bir yönüyle daima nostalji içermiştir.

Başlangıçta, büyük oranda edebiyattan ve Batılı tiyatro oyunlarından beslenen Türk sinemasında, nostaljik unsurlara yer veren tek tük çalışmalar mevcut olsa da, 1960’lı yılların başına kadar bilinçli bir nostaljiden söz edilememektedir. 1960’lı yıllardan itibaren toplumda büyük çapta bir popülerlik kazanan Türk sinemasında, bu dönemden itibaren, Batılılaşma daha bilinçli bir biçimde ele alınmıştır. Bu dönemin popüler filmleri, Batılılaşmanın sadece bir aydın sorunu olmaktan çıkarak, toplumsal ölçekte tartışılır olmasında etkili olmuştur (Güney, 2006: 210). Nostalji bu dönemde filmlerin önemli bir bileşeni haline gelmiştir. 1980’li ve 1990’lı yıllarda Türk sineması, salonlarda varlık gösteremese de, televizyonun yaygınlaşması nedeniyle, toplumsal niteliğini kaybetmemiştir. 1990’lı yılların ortalarında yeniden popülerlik kazanmaya başlayan Türk sineması, özellikle 2000’lerin başından itibaren artan bu yönelimini sürdürmektedir. 1990’lı yıllarda ağırlık kazanan resmi tarihin sorgulanması süreci, “hangi geçmiş?” sorusunu bir kere daha, ancak farklı bir bağlamda gündeme getirmiştir. 2000’li yılların Türk sineması, bu etkiyle, tarihin yeniden gözden geçirildiği bir dönem yaşamaktadır. Nostalji, bu gözden geçirme sürecinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, 2000-2011 yılları arası Türk sinemasında, tarihin yeniden gözden geçirilmesi bağlamında, nostaljinin yerini saptamak, nasıl bir kullanımı olduğunu ortaya koymak ve Batılılaşma sürecinde hangi konuların öne çıkarılmasına katkıda bulunduğunu araştırmaktır.

Türkiye tarihindeki en temel toplumsal değişimin Batılılaşma olduğu ve Türk sinemasında nostaljinin ancak Batılılaşma süreci ile ilişkilendirilerek anlamlı bir biçimde incelenebileceği varsayımları çalışmanın dayanak noktalarını oluşturmaktadır. Belirtilen amaç ve varsayımlara uygun olarak bu tez çalışmasında, tarihsel-sosyolojik bir yaklaşım tercih edilmiştir.

Türk sinemasında nostaljinin, toplumla bağlantılı biçimde incelenmesi, ortaya konulan sorunların yalnızca içinde bulunulan dönemle sınırlı olarak değil, geniş bir tarihsel bağlamda düşünülüp, tartışılmasına ve nostaljinin ideolojik işlevlerinin somut biçimde değerlendirilmesine en uygun yaklaşım tarihsel-sosyolojidir. Bu bağlamda, çalışmanın önemli bir özelliği, nostalji konusunun, yöntemine uygun olarak, Türkiye'deki tarihsel-sosyolojik düşünce birikimi temel alınarak değerlendirilecek olmasıdır.

Batılılaşma ve nostalji arasındaki ilişki, karmaşık ve çoklu süreçlere işaret eden geniş bir literatüre sahiptir. Bu bakımdan çalışmada konuyla ilgili literatürün kısıtlanması gerekmiştir. Bu nedenle, eserlerinde, çözümlenmelerinde tarihsel-sosyolojik yaklaşımı benimsemiş; Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet dönemine geçişi yaşamış ve/ya da bunu yaşamış olanlarla düşünsel bir süreklilik ilişkisi kurmuş olan edebiyatçı ve sosyologlar arasından bir grup tercih edilmiştir.

Türk sinemasında nostalji konusu ise 2000-2011 yılları arası dönemle sınırlanmıştır. Nostalji bir tür idealize etme olduğu için hemen her filmde estetik ve/ya da tematik düzeyde bulunabilen bir olgudur. Bu bakımdan inceleme yapılmak üzere, toplumsal değişim temasını içeren altı adet filmle sınırlı tutulmuştur. Bu filmler Türkiye tarihindeki Batılılaşma ile ilgili konu ve tartışmaları kapsar niteliktedir. Filmler üretildikleri yıla göre değil, konularının geçtiği tarihsel döneme göre sıralanmıştır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* (2006, Ezel Akay) filmi Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş dönemini, *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* (2011, Mehmet Tanrısever) Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine geçişi, *Dedemin İnsanları* (2011, Çağan Irmak) filmi Cumhuriyet

döneminin ilk yıllarını ve 1980 darbesini; *Beynelmilel* (2006, Sırrı Süreyya Önder ve Muharrrem Gülmez), 1980 darbesinin hemen sonrasındaki dönemi, *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003, Yusuf Kurçenli) 1990'ların sonunda ve 2000'lerin başını ve *Çınar Ağacı* (2011, Handan İpekçi) 2000'li yılların son dönemini konu etmektedir. Bu filmler 2000-2011 yılları arasında tarihin yeniden değerlendirilmesi çerçevesinde öne çıkan tartışma ve görüşlere örnek teşkil etmektedir.

Yargıya dayalı örnekleme yolu ile seçilen bu altı filmin seçiminde, belirli bir gişe başarısı elde etmiş, popüler seyirci kitlelerini hedefleyen filmler olmalarının yanı sıra, filmin nostaljisinin üreticilerinin kendi yaşamlarında somut karşılığı ve anlamı olması, yalnızca görsel bir tercih düzeyinde kalmaması önemli bir kriterdir.

Çalışmada nostalji, 'toplumsal değişim' sonrası ortaya çıkan 'toplumsal yapı' karşısında, geçmişte kalan toplumsal yapıdaki, kurum, kişi, sembol ve ilişkilerin, idealize edilerek hatırlanması olarak tanımlanmıştır. İdealize edilen özellikler, içinde bulunulan tarihsel döneme ve ideolojiye bağlı olarak farklılaşabilmektedir.

Çalışmanın bütününe yön veren eksen, niteliksel ve tarihsel-sosyolojik araştırmanın varsayımlarıdır. Nitel araştırmaların bir takım ayırıcı özellikleri bulunmaktadır. Bunların içinden çalışma için en önemlisi, nitel verilerin çözümlenmesinde anlamın oluşması ve yorumlanması için bağlamın önemine vurgu yapılmasıdır. Nitel araştırmada, aynı olayların veya davranışların farklı kültürlerde veya tarihsel dönemlerde farklı anlamları olabileceğine işaret edilmekte; toplumsal yaşamın parçaları daha büyük bir bütün içine yerleştirilerek anlamlandırılmaktadır (Neumann, 2010:234).

Tarihsel sosyoloji, her bir olgu ve olayın toplumsal yapı ve değişim içinde, tarihsel bir süreçte ortaya çıktığını kabul etmektedir. Buna göre, bütün toplumsal olgular tarihseldir ve tarihsel olaylar da toplumsaldır. Nostalji şimdiki zaman içinde ortaya çıktığı ancak geçmişte kalan bir tarihsel döneme yönelik idealleştirmeyi içerdiği için sosyoloji ve tarihi birbiriyle ilişkili olarak düşünen tarihsel sosyoloji için uygun bir araştırma nesnesidir. Nostaljinin toplumsal olduğu kadar tarihsel de bir olgu olduğu; kendiliğinden değil, toplumsal yapı ve değişim içinde, toplumsal nedenlere bağlı olarak ortaya çıktığı bu çalışmada benimsenen temel varsayımlardır.

Tarihsel sosyolojik yaklaşımda inceleme yöntemi olarak, tarihsel karşılaştırmalı analiz benimsenmektedir. Tarihsel karşılaştırmalı analiz, mikro ve makro düzeylerdeki gerçeklikleri, birbirleriyle bağlantısını kurarak ele alması (Neumann,2010:614) bakımından nostalji konusunu incelemede uygun bir yöntemdir.

Çalışmada Türk sinemasında nostalji konusu, 2000-2011 dönemine odaklanılarak incelenmektedir. Bununla birlikte, tarihsel-sosyolojik yaklaşımın bir gereği olarak, nostaljiyi ortaya çıkaran toplumsal-tarihsel bağlam yalnızca 2000-2011 dönemi için değil, Türkiye'nin Batılılaşma tarihi göz önüne alınarak ortaya konulmuştur.

Nitel veriler her tür metin, yazılı veya sözlü kelimeler, semboller, görsel imgelerden oluşmaktadır. Bu çalışmada nostaljiye ilişkin veriler, seçilen altı filmdeki temalar, karakterler, görsel imgeler ve varsa semboller üzerinden araştırılmaktadır. Çalışmada incelenen filmler, tarihsel ve toplumsal birer metin olarak kabul edilmiştir. Buna göre yapılan çözümlemede film bileşenleri, tarihsel ve toplumsal anlamları bakımından değerlendirilmiştir. Kurgu, ses, aydınlatma gibi sinematografik özellikler anlam oluşturulurken dikkate alınmakla birlikte çalışmanın inceleme konusunun dışında tutulmuştur. Metnin içinde üretildiği tarihsel toplumsal çerçeve ile birlikte, metni üreten kişinin bu bağlam içindeki konumlanmasının da önemli olduğu varsayımından hareketle çözümlemede yönetmenle ilgili bilgilere de yer verilmiştir.

Yukarıda belirtilenlerden hareketle, çalışmada 2000-2011 yılları arasında Türk sinemasında nostaljinin anlamının ortaya çıkarılması için seçilen altı filmin çözümlenmesinde izlenen yöntem şu şekildedir:

Film çözümlemelerinin birinci aşamasında, Edward H. Carr'ın (2002:51,52) “tarihi olgulardan önce tarihçiyi, onun tarihsel ve toplumsal çevresini, inceleyiniz” şeklinde belirttiği yaklaşıma uygun biçimde, yönetmenin kısa biyografisine, yaşamında varsa önemli ve/ya da travmatik olaylara, nasıl bir sinema anlayışına sahip olduğuna ve Türkiye toplumu ile ilgili hangi noktalarda duyarlı olduğuna yönelik bir soruşturmaya yer verilmiştir. Bu kısımda yönetmenlerle daha önceden yapılan görüşmeler taranarak, belirtilen temalar doğrultusunda betimsel analize tabi tutulmuştur.

Çözümlemenin ikinci aşamasında incelenen filmin konusunun geçtiği ve/ya da filmde nostaljik bağlamda gönderme yapılan tarihsel döneme ve onun toplumsal arka planına yer verilmiştir. Böylece filmin anlatısındaki idealizasyon ile somut durum arasındaki farklılık ya da benzerliklerin mümkün olduğunca ortaya konulması ve yapılan çözümlemenin nesnel bir zemine oturtulması amaçlanmıştır.

Çözümlemenin üçüncü aşamasında, filmlerin anlatı yapısı ve olay örgüsüne dair özelliklere yer verilmektedir. Bu kısımda filmde ne olduğu, filmin nasıl bir anlatı yapısına sahip olduğu ve filmin nostaljik bir anlatıya sahip olup olmadığı konuları ele alınmıştır. Nostaljik anlatılarda olması gereken özellikler, G. Stauth ve B. Turner'ın (2005:65) ifade ettikleri nostaljik paradigmayı oluşturan bileşenlerden hareketle belirlenmiş ve bu kısımda anlatıların bu paradigma çerçevesinde sorgulanması yapılmıştır:

1. Filmde “eski” ve “yeni” arasında, eski lehine bir karşılaştırma yapılarak, yeni toplumsal kurumlar, ilişkiler ve yapılarda; norm ve değerlerde olumsuz yönde bir değişme; ahlaki bir çöküş yaşandığı görüşüne vurgu yapılması
2. Filmde yer alan toplumsal yapılarda (ulus, aile, mahalle vb.) bütünlükten parçalanmaya doğru bir yönelim olması
3. Filmdeki toplumsal ilişkilerde, sahicilik ve derinlikten; yapaylık ve yüzeyselliğe ve karşılıklı birincil ilişkilerden; bürokratik ve dolaylı ilişkilere doğru bir yönelim bulunması
4. Filmin ana karakterlerinde kendine yeterlilik ve özerklikten; muhtaçlık ve bağımlılığa doğru bir dönüşüm olması.

Çözümlemenin dördüncü aşamasında, filmin nostaljisinin analizi toplumsal değişme ekseninde yapılmıştır. Çalışmanın nostalji tanımından yola çıkılarak, aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Filmde ‘toplumsal değişme’ hangi kurumlar, ilişkiler, norm, değer, kişi ve topluluklar üzerinden gözlemlenebilmektedir?
2. Filmde ‘toplumsal değişme’ öncesine ait tarihsel dönemdeki hangi kurumlar, ilişkiler, norm, değer, kişi ve topluluklar idealize edilerek/ romantikleştirilerek betimlenmiştir?

Ek olarak, filmin nostaljisinin, Türkiye'deki Batılılaşma süreçleri ve buna bağlı ideolojiler çerçevesinde yorumlanmasına yer verilmiştir. Bu bağlamda aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Batılılaşma ile ilgili sorunların temelinde yer alan temalardan (*bürokratik devlet geleneği, devlet, toplum ve birey arasındaki ilişki, ikili toplum yapısı, sınıflar arası kopukluk, bireyin yokluğu, Batı taklitçiliği, aydın-halk kopukluğu*) hangisi/hangileri filmin nostaljisinin kaynağında yer almaktadır?
2. Filmde nostalji ile ortaya konulan ideoloji belirli bir toplumsal kesimin ideallerini yansıtmakta bir araç olarak kalmakta mıdır yoksa belirli bir toplumsal kesimin tahakküm oluşturmaya ve/ya da sürdürmesine katkıda bulunmak amacıyla mıdır?

Çalışmanın kavramsal çerçevesi literatür taraması tekniği ile oluşturulmuştur. Filmlerin analizi için gerekli veriler, filmlerin DVD ortamındaki kayıtlarından elde edilmiştir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır:

Birinci bölümde nostalji ile ilgili literatür yer almaktadır. Bu bölümde, ilk olarak nostaljinin modern Batı düşüncesindeki tarihine değinilmektedir. Burada amaç nostaljinin sosyal bilimler literatürüne girmesinde etken olan tarihsel ve toplumsal süreçleri ortaya koymaktır. Nostalji Batılı sosyal bilimler literatürüne toplumsal değişimler ve bu değişimler üzerine düşünme ve tartışma yoluyla girmiştir. Toplumsal olaylar ve nostalji düşüncesi arasındaki bu bağlantıya dikkat çekmek bu kısmın bir diğer amacıdır. Birinci bölümde ikinci olarak Türkiye'de yapılan nostalji çalışmalarına yer verilmiştir. Türkiye'de nostaljinin Batı düşüncesinde yer bulduktan sonra tartışılmaya başlandığı, sol düşüncenin nostaljiyi bu dönemde kabul ettiği ve bu durumun 1980 sonrası dünyadaki gelişmelerle birlikte 12 Eylül darbesinin sonuçlarından birisi olduğu ortaya konulmaktadır. İlgili akademik çalışmalar ve tezler de bu bölümde değerlendirilmektedir. Bu bölümün sonunda nostaljinin neden sosyolojik ve tarihsel biçimde ele alınmasına ihtiyaç duyulduğu daha iyi ortaya konulmuş olacaktır.

Türkiye'deki en temel toplumsal değişimin Batılılaşma olduğu varsayımından hareketle çalışmanın ikinci bölümünde, ilk olarak Türkiye tarihi Batılılaşma süreçleri ekseninde kısaca gözden geçirilmektedir. İkinci olarak da “Türkiye’de Batılılaşma Düşüncesi” başlığı altında, Türk toplum bilimci ve edebiyatçıların Batılılaşma konusunda vurguladıkları noktalar, konuyu nasıl ele aldıkları ve öne çıkardıkları temalar saptanacaktır. Bu bölümün sonunda Batılılaşma konusundaki tarihsel ve düşünsel birikim değerlendirilerek, Türk sinemasında nostaljinin inceleneceği kuramsal çerçeve oluşturulmuş olacaktır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, Türk sineması tarihi ve alanda yapılan fikir tartışmaları Batılılaşma ile ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Bu bölümde genel düzeyde de olsa, Türk sinemasının çeşitli dönemlerinde Batılılaşma ile nostalji arasındaki ilişkiyi ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, 2000-2011 dönemi Türk sinemasında nostalji, sırasıyla *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* (2006, Ezel Akay); *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* (2011, Mehmet Tanrısever), *Dedemin İnsanları* (2011, Çağan Irmak); *Beynelmilel* (2006, Sırrı Süreyya Önder ve Muharrem Gülmez); *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003, Yusuf Kurçenli); *Çınar Ağacı* (2011, Handan İpekçi) filmleri üzerinden incelenmektedir.

2. NOSTALJİ

2.1. Batı Düşüncesinde Nostalji

Nostaljinin sosyal bilimlerde geçerli bir konu olarak kabul edilmesi, kelimenin icat edilmesinin ardından üç yüzyıla yaklaşan tarihsel bir sürecin sonucudur. Nostalji kelimesi ilk kez 1688 yılında İsviçreli tıp hekimi Johannes Hofer (1669-1752) tarafından yazılan tıp tezinde kullanılmıştır (Davis,1979; Grainge, 2000; Boym,2009). Hofer askerler arasında görülen, kimi zaman sonu ölüme kadar gidebilen bir hastalık vakası tespit eder. Bu hastalığın belirtileri, “sürekli uyuma ya da hiç uyuyamama hali, güçte azalma, açlık ve susuzluk duygularının azalması, kaygı hali hatta kalp ritminde hızlanma, sık sık iç çekme ve zihinsel gerileme” (Hofer,1934:386’dan aktaran Spengler, 2009:12) olarak belirtilmiştir. Hofer eve dönüş isteğinin verdiği acıdan kaynaklandığını düşündüğü bu hastalık için önce *nostomania* ve *philopatridomania* kelimelerini de değerlendirmiş (Natali,2004:10); ancak Yunanca *nostos* (anayurda dönüş) ve *algos* (acı, özlem) kelimelerinin birleşiminden oluşan *nostalgia* adını daha uygun görmüştür.

Nostalji, Hofer’a göre hafızanın işleyişindeki bir bozukluktan kaynaklanmaktadır. Tedavi için ise, hastanın özlemini duyduğu baba ocağına bir an evvel geri götürülmesi gerekmektedir.

Nostalji kelimesinin icat edildiği 17. yüzyılın sonu, erken Aydınlanma dönemi olarak kabul edilmektedir. Doğa bilimlerinin gelişmesi, kentleşmenin başlaması, toplumun rasyonel ilkelere göre düzenlenmesi gibi gelişmeler bu dönemde gerçekleşmiştir. Tıp bilimleri yükseliştir. Avrupa’da ilk genel hastaneler bu yüzyılda kurulmuştur. Örneğin Johannes Hofer’in tıp tezini yazdığı, Basel kentinin ilk hastanesi 1667 yılında açılmıştır.

Nostalji, kelime olarak yeni olsa da, bir duygu olarak nostalji insanlık kadar eskidir. Sözlü kültürden günümüze ulaşan şiir ve destanlarda, yazının yepyeni bir icat olduğu antik dönemde eserlerini veren Platon’un eserlerinde nostaljik düşüncenin izlerini görmek mümkündür (Payne,1992:19). Nostalji, düşünürler ve keşişler arasında yaygın bir durum olagelmıştır. Bu uzun geçmişine karşılık, ancak askerler arasında görüldüğünde bir sorun

olarak kabul edilip incelemeye alınmıştır⁵. Nostaljinin, önce İsviçre'nin dağlık kesimlerinden gelen askere özgü olduğu düşünülmüş ancak zamanla Avrupa ve hatta Avrupa-dışındaki topluluklarla da ilişkilendirilmeye başlanmıştır (Natali,2004:10). 19. yüzyıl sonuna kadar tıbbi bir sözcük olmayı sürdüren nostalji, nedenleri, semptomları ve tedavisi belirli bir hastalık olarak görülmektedir. Nostalji kelimesi önceleri sadece coğrafi/mekânsal bir özlemi ifade etmekten, Batı toplumlarının 18. yüzyılda tarih anlayışlarında bir dönüşüm geçirmesiyle geçmiş zamana özlem anlamını da kazanmıştır. Sanayi devrimi⁶ (1760-1830) ve Fransız Devrimi (1789), 'tarihin hızlanması' görüşünü ortaya çıkararak, *ilerleme* düşüncesinin egemen olduğu yeni bir tarih anlayışı ortaya çıkarmıştır. Batıda devrimlere yol açan ağır toplumsal çatışmalar sonucu ilk kez bu dönemde sıradan halk kendisini ifade etme olanaklarını elde etmiş ve böylece ulus fikri ortaya çıkmıştır. İlerleme fikri daha önce de mevcut olmasına karşılık ilk kez bu dönemde yalnız seçkin bir sınıfı değil, toplumun tümünü kapsayan bir anlam kazanmıştır. Böylece, ilerleme düşüncesi, toplumun yararına bir değer olarak toplumsal boyutta düşünce ve politikaların tartışılmasında etkin hale gelmiş ve modernitenin lokomotifini oluşturmuştur.

İlerlemeci tarih anlayışı, Immanuel Kant, G. W. F. Hegel ve Karl Marx'ın düşüncelerinde ifade edilmektedir. Batının tarih anlayışındaki dönüşümü ortaya koyması bakımından kısaca bu düşünürlerin görüşlerine değinilecektir.

Immanuel Kant (1724-1804), ilerleme düşüncesinin seküler ve toplumsal bir anlam kazanmasında etkisi olan düşünürlerden birisidir. Kant, " 'Aydınlanma nedir?' Sorusuna Bir Yanıt (1784)" başlıklı meşhur denemesinde Aydınlanma'yı şu şekilde tanımlamaktadır.

"Aydınlanma, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. bu ergin olmayış durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kend suçu ile düşmüştür; bunun nedenini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini

⁵ Bu tespitin, Ortaçağ döneminde yenilmez piyadelere sahip İsviçre ordusunun, bilimselliğin ve rasyonelliğin askeri taktikleri yenilemeye zorladığı süreçte yenileşmeye direnerek, 16. yüzyılın başından itibaren gerileme sürecine girdiği ve 17. yüzyılda kendi ulusları içinde değil, dönemin güçlü devletleri için paralı askerler olarak çalıştıkları dönemde (Oman,2002:63-90) yapılmış olması önemlidir.

⁶ Sanayi devrimi, tarıma ve zanaatlara dayalı üretim ve ekonominin yerini sanayiye dayalı üretim ve ekonominin alması olarak ifade edilebilir. Kapitalist üretim tarzı İngiltere'de 1500'lerde gelişmeye başlamıştır. Ancak sanayi kapitalizmine geçiş, çeşitli yollarla topraklarından sürülüp mülksüz hale gelerek, yalnızca emeklerini satarak yaşamak zorunda kalan bir kesimin ortaya çıkması sonucu gerçekleşmiştir (Alpkaya ve Alpkaya, 2014:15,16).

gösteremeyen insanda aramalıdır. *Sapere aude!* Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! (...)” (Kant, 2007[2000]:17).

Kant’a göre(2007 [2000]:17) doğa insanları yabancı bir yönlendirmeye bağlı kalmaktan çoktan kurtarmış olmasına karşılık, tembellik ve korkaklık nedeniyle insanların çoğu yaşamları boyunca erginleşmemiş olarak kalırlar. Kişi olarak erginleşmenin çok daha zor olduğunu belirten Kant, ilerlemenin ancak, kitlenin kendi kendisini aydınlatması sayesinde gerçekleşebileceğini ifade etmektedir (2007[2000]:18). Kamu ancak yavaş yavaş aydınlanmaya varabilir sözüyle Kant, Aydınlanmanın bitmemiş bir süreç olduğuna işaret etmektedir. Kant’a göre (2007[2000]:18) devrimler baskı rejimlerini, kişisel despotizmi yıkabilir ancak bununla gerçek bir iyileşme elde edilmez, çünkü bu kez de yeni önyargılar tıpkı eskileri gibi, düşüncesiz kitleye yeni birer yular olur. Aydınlanma için gereken yalnızca “aklı her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden ktlenin önünde apaçık olarak kullanma özgürlüğü”dür (2007[2000]:18). Kant, ruhban sınıfın değişmez dinsel öğretiler manzumesi sunarak, insan doğasının belirlenim ilkelerinden biri olan ilerlemenin önünde durmaya hakkı olmadığını vurgulamaktadır (2007[2000]:19). Özellikle dinsel konularda, kitlenin özgürce aklını kullanabilmesi ve bunu tarih içinde sürekli olarak yapabilmesinin koşullarının oluşturulması Kant’a göre Aydınlanma için en önemli adımdır. Aydınlanma çağında değil, Aydınlanmaya giden bir çağda olduklarını belirten Kant, “insanlığın bir bütün olarak, başkasının rehberliği olmaksızın dinsel konularda kendi aklını iyi bir biçimde ve güvenilir bir şekilde kullanması durumunda olması ya da bu duruma getirilebilmesi için katedilecek daha çok yol olduğunu” ifade etmektedir (2007[2000]:20).

Bu süreçte kimi zaman geriye dönme isteğinin de olabileceğini kabul eden Kant’a göre (Aktaran Natali,2004:11):

“Bu yeni akıl çağında yaşamak kimi zaman zor olabilir ve daha eski, basit çağlara dönme özlemi duyulabilir; ancak rasyonellik ve ilerlemenin kendisi başlı başına bir acı kaynağı olsa da, tüm bu gelişmeler insanlığı daha ileri bir noktaya taşıdığı için gerekli ve istenirdir”.

19. yüzyılın başında George Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) *Tarih Felsefesi* isimli kitabıyla ilerleme düşüncesine çok önemli bir katkı yapmıştır. Hegel, tarihi, “rasyonel özgürlüğün, kendisini nesnelleşerek ifade ettiği bir alan” olarak tanımlamaktadır (Kervégan, 2011:109). Hegel’e göre tüm canlılar içinde, yalnızca insan türü *mükemmelleştirme güdüsüne* sahiptir. Dünya tarihi ussal bir ilerlemedir; bu ise *tinin* ussal

zorunlu bir sonucudur. İnsanlık tarihi *tinin zaman içinde gelişmesidir*. Hegelci ‘tin’in özü ise, ‘özgürlük’tür. Tin durmaksızın ileri giden sonsuz devinim, energieia, enletheceia [enerji, etkinlik] olarak tanımlanır. Dünya-tarihi, içeriği özgürlük bilinci olan tinin *basamak basamak* gelişimini sergiler (Hegel,2014:161;173). İnsanın bireysel gelişimi ile tinin tarihsel gelişimini benzerlik içinde ifade eden Hegel’e göre (2014:162,163):

“Tin’in ilk çağı çocuğun tinselliğiyle karşılaştırılabilir.(...) Bu doğal tin hala doğada kalmış, kendisi olamamış, özgürlüğünü kazanamamış tindir. (...). Tin’in ikinci ilişkisi, düzenden ayrılması, kendi üzerine düşüngemeye (reflexion) çekilmesi, boyun eğme ve güvenme durumunun dışına çıkmasıdır.(...) Özgürlük henüz tinin derinliğinde yeniden doğmamıştır: Yunan dünyası böyledir. Öteki aşama tinin olgunlaşma çağıdır: burada birey ereklerinin sahibidir ama sahip olabilmek için bir genelin, devletin hizmetine girmelidir. Roma dünyasında durum budur. (...). Dördüncü olarak Cermenik çağ, Hıristiyan dünyası gelir. Bu çağ tinin yaşlılık çağıdır. Yaşlılığın özelliği insanın şimdiki zamanda değil, yalnızca anılarla, geçmişte yaşamasıdır. (...) Hıristiyanlık döneminde tanrısal tin dünyaya gelmiş, tümüyle özgür olan, tözsel özgürlüğe kendisinde sahip olan bireyin gönlünde yerini bulmuştur”

Hegel, insanlık tarihinin Doğu’dan Batı’ya doğru olduğunu ve temelinde özgürlük anlayışının gelişmesinin yattığını belirtmektedir. “Doğu sadece *birinin* özgürlüğünü tanıyordu ve günümüzde de bu böyledir; Yunan ve Roma dünyasında sadece *bazıları* özgürdü; Almanlar ise biliyor ki *herkes* özgürdür” (Aktaran Nisbet,1979). Hegel’in tarih felsefesinde, tarihin en genel anlamda üç aşamadan geçerek ussal tinin gerçekliğine yetkinlik kazandırması söz konusudur: Tek kişinin kayıtsız koşulsuz egemenliğinin doğal sonucu olarak özgürlüğün bastırılması aşaması olan “Oryantal monarşi”; özgürlüğün dengesiz bir demagoji içinde yayılım gösterme aşaması olan “eski Yunan demokrasisi” : anayasaya bağlı olarak özgürlüğün yeninden bütünleşme aşaması olan “Hıristiyan anayasa monarşisi”. Hegel, “insanın insan olarak sonsuz değer taşıması ilkesinin Doğu dinlerinde olmadığını; insanın ilk kez Hıristiyanlıkta kişisel özgürlüğe kavuştuğunu, yani özgürce mülk sahibi olabildiğini” belirtmektedir (2014:143). Bütün felsefesi boyunca insanın özünde tarihsel bir varoluşu bulunduğunu, tarihin ise özgürlük bilincinin gelişimiyle özdeş olduğunu savunan Hegel, gerçek özgürlüğün üyelerinin birbirlerinin varlığını aynı ölçüde karşılıklı olarak tanıdığı, birbirlerine eşit derecede saygı gösterdiği bir toplumda yaşamak ile edinilebileceğini ileri sürmüştür (Güçlü, Uzun v.d. , 2003:649). Bu düşüncesi ile Hegel’in tarihi toplumsalla ilişkilendirdiği görülmektedir. Hegel, İncil’deki Adem ve Havva’nın cennetten kovulması hikayesini “düşüş” anlatısı olmaktan farklı yorumlamaktadır. Bu yorumuyla Hegel, Hıristiyanlık düşüncesini sekülerleştirerek ona modern toplumda yeni bir güç kazandırmıştır. Aynı zamanda Karl H. Marx’ın (1818-1883)

yabancılaşma kuramının ve tarihi yapanın insanlık olduğu düşüncesinin de temelini oluşturmuştur. Hegel ve Marx, düşünsel yönelimlerinin geçmişe değil geleceğe doğru olması bakımından benzeşmektedir. Hegel'in tarihten beklentisi temelde insanın kendisini giderek daha mükemmel hale getirmesi iken, Marx'ın temel beklentisi giderek daha adaletli olacak bir toplumdur.

Marx, Hegel'in tarih ve ilerleme konusundaki düşüncelerini idealist çerçevesinden kurtarıp somut, maddi temeller kazandırmıştır. Dinsel duygunun kendisinin toplumsal bir ürün olduğunu; tahlil ettiği soyut bireyin belirli bir toplumsal yapıya ait olduğunu belirten Marx'a göre, her toplumsal yaşam, özünde *pratik* (Marx ve Engels,2013 [1976]:23). Eski materyalizmin bakış açısının *sivil toplum*, yeni materyalizminin ise *toplumsal insanlık* olduğunu belirten Marx ve Engels'e göre (2013[197]:24); eski materyalizmin başlıca kusuru, somut gerçekliğin, duyumsal insan faaliyeti [praxis] olarak değil, yalnızca nesne ya da sezgi biçiminde kavranması; insan faaliyetinin kendisinin nesnel faaliyet olduğunun gözden kaçırılmasıdır (2013[197]:25). Materyalist tarih anlayışının öncülü olarak, gerçek bireyleri, bu bireylerin eylemlerini ve –hem hazır buldukları, hem de kendi eylemleriyle yarattıkları- yaşam koşullarını kabul eden Marx ve Engels, kendi geçim araçlarını üretmeye başlayan insanın böylece kendisini hayvanlardan ayırtmaya başladığını belirtmektedir (2013[197]:39). Toplumların da kendi içlerindeki işbölümü ile birbirlerinden ve diğer toplumlardan ayrıldığına işaret eden Marx ve Engels'e göre işbölümünün gelişmesinin çeşitli aşamaları, farklı mülkiyet biçimlerini temsil etmektedir (2013[197]:40): Mülkiyetin ilk biçimi aşiret mülkiyetidir; ikinci biçimi antik komünal mülkiyet ve devlet mülkiyeti; üçüncüsü, özel mülkiyetin gelişmesiyle ortaya çıkan, feodal ya da sınıf mülkiyetidir (2013[197]:41-43). Alman düşüncesinde daha önce ifade edilen görüşe karşı çıkarak, yaşamı belirleyen bilinç olmadığını; tersine bilinci belirleyen yaşam olduğunu vurgulayan Marx ve Engels (2013[197]:46), insanın “kurtuluşunun” somut dünyanın içinde ve somut araçları kullanarak gerçekleştirilebileceğini ifade etmektedir: Buharlı makine olmadan kölelik, tarımı iyileştirmeden serflik kaldırılamayacak; insanlar yeterli nicelik ve nitelikte yiyecek, içecek, barınak ve giyecek sağlayamadığı takdirde onları kurtarmak mümkün olmayacaktır (2013[197]:47,48). Sanayileşmenin, rekabet özgürlüğünü doğurduğunu ve bir süre sonra büyük dünya pazarının oluşmasına yol açarak rekabeti evrenselleştirdiğini ifade eden Marx ve Engels'e göre, bütün çağdaş ulusları ve onların her bir bireyini, gereksinimlerini karşılamaları için bütün dünyaya bağımlı kılması böylece uluslar arasında o zamana kadar doğal olan

bağdaşmaz niteliğini yıkması nedeniyle dünya tarihini yaratan, sanayileşmedir (2013[197]: 93). Kapitalist sanayi toplumunu betimleyerek onun, doğal ilişkileri yok eden; uluslar arası özgünlükleri sıfırlayan ve insanı sömüren özellikleri üzerinde durmasına karşılık, Marx'ta asla sanayi öncesi eski dünyaya geri dönüş düşüncesi yoktur. Marx, feodal toplumları adaletsiz bulurken, ilkel toplumları da küçümsemektedir. Örneğin, *Hindistan'da İngiliz Egemenliği* (1853) isimli yazısında endüstri öncesi toplum yapısına sahip pastoral köy topluluklarının ne denli huzur verici görünürlerse görünsünler, insanlık için zararlı olduklarını yazmaktadır (Marx ve Engels, 2009[1967]:156):

“Bu onbinlerce çalışkan ataerkil ve zararsız toplumsal örgütlenmenin dağıtılmasını ve paramparça edimesini, yıkımlar içine düşmesini ve bunları oluşturan bireylerin aynı zamanda eski uygarlık biçimlerini ve kalıtsal yaşam araçlarını yitirmelerini görmek ne denli üzücü olursa olsun, saf ve sevimli köy topluluklarının, zararsız görünümüne karşın her zaman doğu despotizminin temellerini oluşturmuş olduklarını, bunların insan zihnini olabilecek en dar çerçeve ile sınırlandırdığını, onu hurafenin karşı konmaz aleti haline getirdiğini, geleneksel kurallara köle ettiğini, onu her türlü büyüklükten ve tarihsel erkten yoksun bıraktığını unutmamalıyız” .

Çalışmalarının temelinde toplumsal adalet sorunu bulunan Marx'ın, ayrıcalıklı küçük bir kesimin yönetici durumda olduğu bir geçmişe özlem duyması söz konusu olamazdı. Ona göre, bu kesimin haklarının muhafaza edildiği bir çağa dönüş isteği kabul edilemezdi. “Marx yalnızca belirgin çıkarları nedeniyle geçmişin yasını tutan aristokrasiyi değil, ilerlemenin karşısında olan tüm toplumsal sınıfları da sorgulamıştır. Marx'a göre kendi toplumsal varlıklarının yok olmaması için burjuvaziye karşı savaştan tüm toplumsal sınıflar muhafazakardır. Hatta daha da ötesi tarihin çarklarını geriye döndürmeye çalıştıkları için reaksiyonerdiler” (Marx Reader, 482; Aktaran Natali,2004:14) Marx'ın geçmişe dönüş özlemine yönelik eleştirisi, tamamen toplumsal siyaset bağlamında idi. Çünkü geçmiş, krallık, feodalizm gibi insanın kapitalist düzenden daha fazla sömürüldüğü adil olmayan toplumsal yönetim biçimleri anlamına geliyordu. Marx kapitalizmi ve burjuvaziyi bu bakımdan onaylamaktadır. Çünkü bu şekilde toplumsal örgütlenmenin daha baskıcı biçimleri ortadan kaldırılmıştır; üretici güçler özgürleştirilmiştir; batıl inançlar akıl tarafından yok edilmiştir; insan doğaya hükmedici hale gelmiştir (Natali,2004:14). Bununla birlikte kapitalizm sermaye sınıfının, üretici sınıfı sömürdüğü bir başka baskıcı toplumsal yapı geliştirmiştir. Liberal tarih düşüncesine göre, tarihsel ilerlemenin son noktası olan kapitalist toplum; Marx'ın düşüncesine göre yalnızca daha iyi bir toplum yapısına doğru aşılacak olan tarihsel bir uğraktır. Marx'ın kendisini geleceğe adanması onun kapitalist üretim biçiminin ortaya çıkardığı karşıtlıkla, kendi kendisinin sonunu getireceği,

sonrasında bir grup insanın diğer bir grup insanı sömürmesine dayanmayan bir üretim biçiminin ortaya çıkacağına olan inancından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle sol düşüncede toplumsal adalet sorunu ile ilgilenen birisinin geçmişe değil, bugünden hareketle geleceğe yönelmesi gerektiği düşüncesi egemen olmuştur.

Kant, Hegel ve Marx'ın fikirleri, Batı düşüncesinde tarihin geri döndürülemezliği ve sürekli bir ilerleme olduğu görüşüne sağlam bir temel kazandırmıştır. Onların düşünce sistemlerinde insanlığın geleceğine yönelik sağlam bir iyimserlik söz konusudur. Geçmişe baktıklarında uyum içinde, bozulmamış bir toplum, her şeyin daha saf ve masum olduğu bir “altın çağ” görmezler. İnsanların köle olduğu, kendi aklını kullanamadığı, mitlerin, hurafelerin, sorgulanmamış geleneklerin ve küçük bir toplumsal azınlığın çıkarlarının hizmetinde olan bir toplumsal yapı görürler. Bu nedenle, onlara göre insanlık teknolojik ve toplumsal tüm kazanımlarına sahip çıkmalı, kendi geleceğini oluşturmanın sorumluluğunu üzerine almalıdır.

Romantizm akımı Aydınlanma düşüncesine bir tepki olarak oluşmuştur ve nostalji düşüncesi üzerine etkileri de farklı olmuştur. Romantizm 18. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın başlarında Almanya’da ortaya çıkmış bir felsefe anlayışıdır (Güçlü, Uzun, vd., 2008:1216). Avrupa’nın farklı ülkelerinde farklı vurgular öne çıkmış olsa da, romantik akımda, geçen zaman üzerine derin düşünme ve doğanın maddi değil, metafizik bir değer kazanması olguları ortaktır. Zamanın geçtiği duygusu, kendisini Romantiklerin “yıkıntı tutkusu, tarih ve efsane duygusu ve düş” temalarında göstermektedir (Claudon,1994:12). Bu akımda mekan, coğrafi özelliklerinden sıyrılarak, Romantik bireyin düşlerinin uzantısı olan bir yer haline gelmiştir (Claudon,1994:15). Immanuel Kant’ın insanın özgürlüğü üzerine düşünceleri yalnız Aydınlanma düşüncesine değil, onun karşıtı sayılabilecek olan Romantizme de kaynaklık etmiştir. Kant, *Anthropology From a Pragmatic Point of View* adlı eserinde nostaljiyi hayalgücü sınıflandırması altında ele almış ve özellikle de “yakınlık icat etme yoluyla duygusal hayal kurma” başlığı altında incelemiştir (Casey, 1987:367) Casey (1987:370), ‘asıl ev’ ile ‘ev hayali’ arasındaki farka ilk kez işaret edenin Kant olduğunu, böylece nostaljide fantezinin rolünün sorgulanmaya başlandığını belirtmektedir. Kant’tan sonra, nostalji duyulan yerin, coğrafi ve fiziksel gerçekliğinden arındırılarak metafiziksel bir manzara olarak yeniden tasarlandığı kabul edilmiştir (1987:370).

Aydınlanma düşüncesinin tersine, Romantik akımın başkaldırısı siyasi bir nitelik taşıyor görüldüğünde bile, özünde tüm toplumsallıklardan sıyrılma özleminin bir yansımasıdır. Gündelik hayat romantikleri tatmin etmekten çok uzaktır. Romantikler maddi dünyada, dini olmayan bir kutsallık arayışı içindedirler. Bir yandan da akımın önemli isimlerinden Friedrich Schlegel'in belirttiği gibi Kutsalın asla yakalanamayacağını da bilmektedirler. Isaiah Berlin'e göre, hiçbir zaman yakalanamayacak olan kutsalı arayış, romantik akımın nostaljisinin sebebidir: "Sonsuz olan tüketilemeyeceği ve biz onu kucaklamaya çalıştığımız için yaptığımız hiçbir şey bizi hiçbir zaman tatmin etmeyecektir" (Berlin,2004:127). Alain Touraine (2007:89) ise, romantiklerdeki bu arzuyu Varlık özlemi olarak adlandırır: Romantik nostalji budur; dünyanın asla ele geçirilemeyecek olan büyüüne inanmak ve zamanı, doğayı, insanı bu gözle düşünmek, böylece aklın yerine, ruh, bilinçdışı ve şiirle evreni anlamaya çalışmak; mutluluk yerine hüznü kutsamaktır. "Hüzün (Wehmut) tatmin olamayan bir sonsuzluk özleminin uzantısı sayıldığı için Romantikler için kutsaldır" (Aytaç,1992:217). Romantiklerin nostaljisinin temelinde aslında Aydınlanmacı düşünürlerin tam tersi bir dünya anlayışına sahip olmaları yatmaktadır. Aydınlanmacıların aksine romantikler, dünyanın kavranamayacak, akışkan ve etken bir sonsuzluk olduğunu düşünmektedirler. Yine de, bu 'ele geçirilemez tözü', ele geçirmeye, sanat yoluyla ifade etmeye çalışırlar. Sanayileşme ve Fransız Devrimi sonrasında dünyanın büyüünün bozulduğunu düşünen Romantiklerin çabası ondaki büyüü dile getirmek ve yeniden ortaya çıkarmaktır. Bu, çoğu zaman maddi ve toplumsal koşullardan soyutlanmış bir geçmiş özlemini beraberinde getirmiştir.

19. yüzyılın sonlarında Fransız şair Charles Baudelaire (1821-1867) modern kent yaşamındaki insanın nostaljisini dile getiren ilk kişi olmuştur. Baudelaire, Romantiklerin bakış açısını modern kent yaşamına taşıyarak; "içtenlik, tinsellik, renk ve sonsuza duyulan özlem" olarak ifade ettiği (2014:97) romantik sanat anlayışını modern kent kültüründe bulma çabasına öncülük etmiştir. Modern sanatın ruhunu bu bakışta bulmak mümkündür. Marshall Berman, Batı kültürü ve modernite üzerine ciddi eleştirel düşünce geliştikçe Baudelaire'in kıymetinin daha da iyi anlaşıldığını, ilk modernistin Baudelaire olduğunu belirtmektedir (Berman,1988: 133). Baudelaire'in eserleri incelendiğinde, toplumsal gelişmelerle ilgili keskin ve berrak görüşlere sahip olduğu, modernitenin özünü kavradığı görülmektedir. Ancak taşıdığı aristokrat bilinç nedeniyle modernlikle gelen dönüşüme tam olarak uyum sağlayamamakta ve toplumsal değişimi bir yabancı konumunda dışarıdan gözlemlemektedir. Kendisinden sonra gelen diğer modern sanatçılarla ortak noktasını

oluşturan da bu olmuştur: İçinde bulunduğu toplumsal durumla ilgili derin bir farkındalık, ancak toplumun dışında bir bilinç ve sanatsal üretim. Bu da onun geçmişe yönelmesini, orada bulduğu güzellik ve sanat anlayışını nostaljiyi de içeren bir bakışla ortaya çıkarmasını gerektirmiştir. Baudelaire'e göre (2014:193) "büyük gelenek kaybolmuş, yerine de yenisi kurulmamıştır". Baudelaire'in nostaljisi, modern dönemde yeni bir gelenek kurma çabasını göstermektedir⁷. Baudelaire bu nedenle şiirinin ilkesini "insandaki üstün bir Güzellik özlemi" olarak tanımlamaktadır. Bu güzellik özlemine eşlik eden duygu, melankolidir. Baudelaire'e göre "güzellik özlemi", içinde yaşadığı çağda, herkesçe paylaşılan bir duygu değildir; cehalet gitgide büyümektedir (Maden,1996:332). Bu çağ, aristokrasinin çöktüğü, demokrasinin ve burjuvazinin kendini iyiden iyiye gösterdiği, ancak Baudelaire'in de vurguladığı üzere tam olarak yerleşmediği bir dönemdir (2014:235). Aristokrat kökenlere sahip olan Baudelaire, giderek toplumda her şeyin eşitlenmesinden büyük rahatsızlık duymaktadır. Modernite, Baudelaire'e göre, "modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmek; geçici olandan, ebedi olanı damıtmaktır (...) bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır" (2014:214). Modernitenin gereklerini yerine getirebilecek olanlar ise, onun dışında kalan, yitip giden aristokrat sınıfın son temsilcileri olan *flâneur*ler, *dandy*lerdir. Bu iki toplumsal tip, Baudelaire'in nostaljisi ile ilgili önemli ipuçları taşımaktadır. Baudelaire'e göre (2014:204), *flâneur*, "geçmekte olan anın, o anın barındırdığı bütün sonsuzluk unsurlarının ressamıdır". Modern çağın kahramanları olarak tanımladığı *dandy*ler ise; "insan onurunun en iyi yönünün, bayağılıkla savaşıma ve onu yok etme gibi günümüz insanlarında çok az rastlanan bir ihtiyacın temsilcileridir" (Baudelaire, 2014:235).

"Batan bir güneştir Dandilik, sönmeye yüz tutmuş bir gök cismi gibi yüce mi yüce, ıssız, hüznün doludur. Ama ne yazık ki, demokrasinin gitgide yükselen suları her şeyi kaplayıp, her şeyi eş düzeye getirirken, insan onurunun bu son temsilcilerini günden güne boğuyor (...)" (Baudelaire'den aktaran Maden,1996:365)⁸.

⁷ "...büyük gelenek, antik çağ hayatının olağan ve alışılmış idealizasyonundan başka neydi ki? (...) modern hayatın destansı yönünün ne olabileceğini araştırmadan ve bizim çağımızın da yüce motifler anlamında kadim çağlardan hiç geri kalmadığını örneklerle kanıtlamadan önce, şunu iddia edebiliriz: her yüzyıl ve her halk kendi güzelliğine sahip olduğuna göre, bizim de kaçınılmaz olarak kendi güzelliğimize sahip olmamız gerekir (...)" (Baudelaire, 2014:193).

⁸ Ayrıca A. Berktaş'ın çevirisi ile "Dandizm batan bir güneştir; ufuk çizgisine yaklaşırken hiçbir sıcaklık yaymayan, hüznün dolu bu yıldız gibi muhteşemdir o da. Ama heyhat, herşeyi aynı seviyeye getirerek kabaran demokrasi suları, insan onurunun bu son temsilcilerini de günden güne boğmakta, bu efânevi savaşçıların ayak izlerini unutuşun sularına gömmektedir" (Baudelaire,2014:236).

Marcel Proust (1871-1922), Fransa’da Üçüncü Cumhuriyetçiler döneminde yetişmiş ve büyük eseri *Kayıp Zamanın İzinde*’de aristokrasinin çöküşü ve burjuvazinin yükselişini konu almıştır. Proust bu eserinde, tıpkı Kant gibi, nostaljinin daima yetersiz ve asıl tecrübeyi yanlış yansıtan bir hatırlayış olduğunu ortaya koymaktadır. Proust, olaylardan çok olayların insan zihninde bıraktığı izlenimler üzerinde durmuştur. Böylece, hatırlamanın gerçek olaydan daha zengin bir zihinsel kavrayış tecrübesi sunduğu Proust’un eserinde görülebilmektedir. Proust’un insanları genellikle o dönemde yükselen burjuva sınıfına mensupturlar. Bu nedenle Proust’un işleyişini çok net bir biçimde ortaya koyduğu zihin, modern bir orta sınıf insanına uygun düşmektedir. Proust’un eseri psikoanalitik kurama hafıza ve belleğin işleyişi konusunda içgörüler sunmuş olan metinlerden birisidir.

Yukarda nostalji kelimesinin kökenine ve Batıdaki nostaljik düşüncenin modernleşme sonrasındaki oluşumuna kısaca değinildi. Buna göre nostalji, başlangıçta tıbbi bir terim olan ve belirli bir grubun, askerlerin, belirli bir coğrafi bölgeye (kendi vatanlarına) duydukları fiziksel olarak da belirtileri olan özlem olarak karşımıza çıkmaktadır. 17. ve 18. yüzyıllarda sanayileşme, Fransız devrimi, Aydınlanma ve kentlerin ortaya çıkmalarının etkisiyle yaşanan değişimlere tepki olarak nostalji çeşitli düşünce akımlarında kendisini göstermiştir. Bununla birlikte nostalji kelimesi halen yalnızca tıbbi kayıtlarda yer almaktadır; henüz toplumbilimleri ve sanat literatürüne girmemiştir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren tıp biliminin nostalji konusuna olan ilgisinin giderek azaldığı görülmektedir. Bu dönemde ortaya çıkan psikoanalitik kuram nostaljinin tıbbi bilimlerden, sosyal bilimlere geçişinin önemli bir aşamasını teşkil etmektedir. Sigmund Freud (1856-1939) nostalji konusu ile doğrudan ilgilenmemiştir ancak dolaylı olarak, sosyal bilimler için nostaljinin kuramsal temelini sağlamıştır. “Yas ve Melankoli” makalesi (1914) bu bakımdan özellikle önemlidir. Freud’a göre (2002), hem yas hem de melankoli bir “kayıp” sonrasında oluşmaktadır. Ancak, yas durumunda, kayıp “sevilen nesne”nin ne olduğu bilinmekteyken, melankolide hastanın kaybı bilinçdışında konumlanmıştır. Neyin kaybının hatada üzüntüye yol açtığı belirsizdir. Yas tutan kişi, bir süre sonra tıbbi bir müdahale olmadan kayıp sevgi nesnesinden uzaklaşmayı başarırken, melankolik kişi kaybın bir daha geri gelmeyeceği gerçeği ile yüzleşmemektedir. Yasta, kayıp kişinin egosu ile ilişkilendirilmemiştir. Bu nedenle kaybın kabulü egoda bir yaralanmaya yol açmamaktadır. Melankolide ise kayıp, egonun bir parçası olarak görülmektedir; üstelik kayba yönelik hem sevgi, hem de nefret duyguları söz konusudur. Libidoyu nesneden

ayırmak bu çatışma nedeniyle zorlaşmıştır ve dışardan müdahaleyi gerektirmektedir (Freud, 2002[1915]:243-259).

Bugün günlük yaşantıda ya da nostalji üzerine yapılan çalışmalardaki pek çok yaklaşım, psikoanalitik kuramın *kayıp* konusundaki ilgili görüşlerinden etkilenmiştir. Nostaljinin sağlıklı/özdüşünümsel ya da sağlıklı/sız/yeniden kurmacı gibi ayrımlarla ele alınmasının temelinde, Freud'un yas ve melankoli kuramı yatmaktadır.

20. yüzyılın başında, ulus-devletlerin güçlendiği dönemde, toplumsallığa ve dayanışmacılığa vurgu yapan kuramlar öne çıkmıştır. Bir yandan da dönemin sosyoloji anlayışı psikoanalitik kuramın bulgularından etkilenmiş ve bunları topluma uyarlamaya çalışmıştır. 1920'li ve 1930'lu yıllarda, Maurice Halbwachs'ın (1877-1945) *kolektif hafıza* kavramı, nostalji kuramına katkı sağlayan önemli kuramlardandır. Kolektif hafıza kavramını ilk kullanan Hugo von Hofmannsthal olsa da (Klein, 2000:127), Halbwachs, kavramı, kolektif psikoloji bağlamında ilk kez derinlemesine ele alan kişidir. Dönemin etkili düşünürlerinden Henri Bergson (1859-1941) ve özellikle Emile Durkheim'in (1858-1917) görüşlerinden etkilenen Halbwachs, zamanla Bergsoncu görüşlerden uzaklaşmıştır. Kolektif psikoloji üzerine olan ilk önemli kitabı (*Les cadres sociaux de la memoire*,1925) Bergsoncu görüşlerin eleştirisi niteliğini taşımaktadır (Marcel ve Muchielli,2008:141). Halbwachs, kitabında, Bergson ve Freud'un aksine, hafızanın toplumsal nitelikli olduğunun altını çizmiştir. Hafızanın, kolektif anlam verme kurallarına bağlı, toplumsal olarak yapılandırılmış bir kavram olduğunu ileri sürerek, *kollektif hafıza* kavramını kuramsallaştırmıştır (Grainge, 2000:26). Halbwachs'a göre, kolektif psikoloji; güdülerin, arzuların, duygu durumlarının ve düşünce yoluyla oluşan duygulanmaların, bireyin belleğinde depoladığı kolektif temsillerle ilişkili olduğunu gösterme imkanına sahiptir (Marcel ve Muchielli,2008:141). Mutlak bir yalnızlık içinde büyüyen bir bireyin belleği olamayacağını belirten Halbwachs, "bellek her zaman bir insana aittir ama, bu bellek toplumsal olarak belirlenmektedir" görüşünü savunmaktadır (Assmann,2001:40). Halbwachs'ın kuramı, belleği toplumsal araştırmalar içinde bir araştırma nesnesi haline getirmiş; bellek ve hafızaya bağlı olarak nostaljinin de, toplumsal olarak oluştuğuna dair anlayışın temelini atmıştır.

Nostalji kelimesinin 1946 yılına kadar yalnızca tıp bilimlerinde kullanılan bir sözcük olduğu genelde kabul edilen bir görüştür (örn. Davis,1979; Grange, 2000). Ancak

son dönemde Christine Spengler (2009:21), 1950’li yılların öncesinde nostalji kelimesinin, Amerikan popüler kültüründe, edebiyat, müzik, resim, tiyatro ve film eleştirilerinde kullanımlarının bulunduğuna işaret etmektedir.

İkinci Dünya savaşının ardından, ortaya çıkan toplumsal manzara, sosyal bilimlerin 19. yüzyıl sonunda benimsemiş olduğu yaklaşımların sorgulanması gereğini ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde, hem sosyal bilimleri, hem de toplumsal yapıyı eleştirel biçimde yeniden ele alan en önemli oluşum, Frankfurt Okulu adıyla bilinen, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü’dür. 1923 yılında Frankfurt’ta kurulan enstitünün görüşleri üç önemli tarihsel olaydan etkilenerek oluşmuştur (Erdoğan ve Alemdar, 2010:273): “Birincisi 1917 Rus devriminin Avrupa’ya yayılamamasının yarattığı düş kırıklığı, ikincisi faşizmin yükselişi ve bu entelektüellerin savaştan sonra bile baskı altında kalışı, üçüncüsü İkinci Dünya savaşından sonra kapitalist rejimlerin görece istikrarı ve bu istikrarın ürettiği ideolojik değişimler”.

Frankfurt Okulu ya da ‘eleştirel kuram’, 20. yüzyılda nostaljik düşünceyi etkileyen önemli bir birikim sağlamıştır. Eleştirel kuramcılar, nostaljik olmaktan ziyade kötümser ya da melankolik olarak anılmaktadır. Akıl, özgürlük ve ilerlemeye duyulan koşulsuz inancın tartışılmasında Frankfurt Okulunun büyük etkisi vardır. Okulun tümünün çalışmalarına tezin sınırları içinde değinilemeyecek olsa da, Walter Benjamin’in (1892-1940) tarih anlayışı ile Theodor Adorno (1903-1969) ve Max Horkheimer’in (1895-1973) Aydınlanma ile ilgili görüşlerine kısaca yer verilecektir.

Benjamin’in tarih anlayışını ortaya koymak üzere Marx’la aralarındaki farkı ifade eden şu ayrımla başlanabilir. Marx, *Louis Bonaparte’nin 18 Brumaire’i* (1852) isimli eserinde, 19. yüzyılın toplumsal devrimlerinin zerafetini geçmişle kurdukları ilişkiye değil yalnızca gelecekle kurdukları ilişkiye borçlu olacaklarını belirterek; “bırakınız ölümler kendi ölümlerini gömsün” sözleriyle tarih anlayışının geleceğe dönük oluşunu dile getirmektedir⁹. Benjamin ise, “Tarih Kavramı Üzerine” (1940) isimli yazısında, “eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değil geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?(...)” diye sormaktadır (2014[1993]:40). Benjamin’e göre (2014[1993]:40,41), geçmiş bugün üzerinde hak iddia ederken; bugün olanlar da, geçmiş

⁹ K.Marx, (2006[1852]). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> ‘den 20 Nisan 2015’te alınmıştır.

imgesini etkilemektedir. Benjamin'e göre (2014[1993]:41), geçmişle ilgili bir hakikat iddia edilemez; "çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır (...)". Benjamin (2014[1993]:41) geleneği reddetmez; ancak geleneğin ve onu devralanların egemen sınıfın aleti durumuna düşme tehlikesi içinde olduğuna işaret eder ve her dönemde yeni baştan geleneği konformizmin elinden çekip almak gerektiğini vurgular. "Düşman kazanacak olursa *ölüler bile* payını alacak bundan" (2014[1993]:41) sözleriyle, tarihin, egemen iktidar güçleri ile baskı altındaki sınıflar arasında bir mücadele alanı oluşturduğuna vurgu yapmaktadır.

Bugünün kültürel zenginlik denilen unsurlarına hep mesafeli ve şüpheyle yaklaşılması gerektiğini; bunların kökeninin, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyeceğini belirten Benjamin'e göre (2014[1993]:42,43), Yirminci yüzyılda gerçekleşen, kısımların ve faşizmin kaynağında ilerlemeci tarih anlayışı yatmaktadır. Benjamin ise, ilerlemeyi Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı tablosundaki melek figürüne atıfla şu şekilde anlatmaktadır:

"Tarih meleği, yüzü geçmişe çevrilmiş. bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek...(...) sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey bu fırtınadır" (Benjamin, 2014[1993]:43).

Benjamin'e göre (2014[1993]:46, 47), "tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir: Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, 'şimdinin zamanının' doldurduğu bir zamanda yükselmektedir". Benjamin, ilerlemenin ve tarihi birbiri ardına sıralanan olaylar dizisi olarak gören ilerlemeci tarih anlayışının halen güncelliğini koruyan bir eleştirisini sunarken, nostaljinin nasıl değerlendirilmesi gerektiği konusunda da yöntemsel ipuçları sağlamaktadır.

Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1947) isimli kitaplarıyla modern dönemde aklın hayal kırıklığı içeren bir eleştirisini ortaya koymaktadırlar. Aydınlanmanın dünyayı gizlerinden kurtarmak, mitleri parçalamak olduğunu, oysa ki aydınlanmanın kendisinin bir mite dönüştüğünü ifade etmektedirler. Onlara göre (1995:15), modern dönemde akıl, kültür metası haline getirilmiş ve tüketim unsuru olarak insanlara teslim edilmiştir. Güncelin hizmetindeki Aydınlanma, kitlelerin eksiksiz şekilde aldatılmasına dönüşmüştür (Adorno ve Horkheimer, 1995:62). Kültür endüstrisi kavramını

da buradan hareketle “kitlelerin aldatılması olarak Aydınlanma” alt başlığıyla ele almışlardır. Adorno ve Horkheimer’a göre, egemen iktidarın rasyonellik anlayışı, teknik rasyonelliktir; bu rasyonellik, otomobiller, bombalar, sinema gibi vasıtalar üreterek, kendine yabancılaşmış toplumun tüm bireylerini soğurup, eşit seviyeye getirici bir rol oynamaktadır (1996:8,9). Kültür endüstrisinin gelişmesinin sermayenin genel yasalarından kaynaklandığını, savaştan sonra Avrupa kıtasının, ABD’ye olan ekonomik bağımlılığının da bu gelişmeye katkıda bulunduğunu belirten Adorno ve Horkheimer’a göre (1996:21), kitle kültürü döneminde birey olarak kişinin yeri mutlak doldurulabilirdir (1996:37). Kitle kültüründe, her an herkes birbirinin yerine geçirilebilir olduğu müddetçe bireyler toplumsal işlev taşımaktadır. Kitle kültürünün savaştığı, çoktan yenik düşmüş olan bir düşman; düşünen öznedir (Adorno ve Horkheimer,1996:41).

Adorno ve Horkheimer’ın modern toplumla ilgili düşünceleri bugün hala geçerliliğini ve güncelliğini koruyan eleştirel bir bakış içermektedir. Bununla birlikte İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa kıtasında yaşanan hayal kırıklığının da bir ifadesidir. Onların nostalji düşüncesine katkısı hem ilerleme; hem de akıl ve modern insanın kazanımlarının sorgulanmasında gerçekleşmekte ve bu bakımdan geniş bir düşünsel alanı kapsamaktadır. Adorno ve Horkheimer (1996:23), kültür endüstrisinin [kitle kültürü], hep aynı şeyleri üreterek geçmişle olan ilişkiyi de düzenlediğini ifade etmektedir. Onlara göre, kitle kültürü dönemindeki yenilik, yeninin dışlanmasıdır. Makine aynı yerde dönüp durmakta, bir yandan tüketimi belirlerken, denenmemiş olanı riziko diye dışlamaktadır (Adorno ve Horkheimer,1996:23,24).

“Kültür endüstrisi eski olanla, tanıdık olanı yeni bir nitelikte birleştirir. (...). Binyıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. (...) Kültür endüstrisi kitlelerle ilişkisini kötüye kullanarak, verili ve değişmez sayılan bir zihniyeti çoğaltmaya ve güçlendirmeye çalışır (...).” (Adorno, 2003:76).

Adorno ve Horkheimer’ın bu saptamaları, kültürel ürünlerdeki nostalji ile bağlantılı olarak ilerdeki pek çok çalışmaya etki etmiştir. Fredric Jameson’ın (1934) nostaljiyi ele alma biçimi buna önemli bir örnektir.

1960’lı yılların başından itibaren edebiyat eleştirisi alanında doğrudan nostaljiyi konu edinen çalışmalara rastlanmaktadır. 1970’li yıllarda, Batı’nın siyasi ve ekonomik egemenliğinin sarsılmasıyla, sosyal bilimlerin kültürel evrensellik iddiaları, analiz yapma biçimleri ve epistemolojik temelleri yeniden gözden geçirilir (Wallerstein v.d.,2005:53).

1970’li yıllarda nostalji çalışmaları önem kazanmaya başlar. Bunun nedenleri arasında, 1960’ların toplumsal hareketlerinin yaptığı sarsıntılar ve istikrar arayışları ile kendi yarattıklarından beslenerek büyüyen bir medya kültürü içinde hafızanın büyük oranda metalaşması (*commodification*) sıralanabilir (Grainge, 2000:26).

1979 yılında nostalji ilk defa geniş çaplı bir sosyolojik incelemeye konu olmuştur. Fred Davis, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia* isimli çalışmasında, nostaljinin yaşamdaki değişimlere karşı bir tepki olduğunu belirtmektedir. Davis’e göre, ister bireysel, ister toplumsal olsun nostalji kayba yönelik bir tepkiden kaynaklanmaktadır.

1970’li yıllarda kültürel alana ilişkin sorgulamaların yapıldığı bir dönemin ardından, 1980’li yıllarda Amerika ve İngiltere’de Ronald Reagan ve Margaret Thatcher gibi sağ görüşlü muhafazakar liderler başa getirilmiştir. John Bush Jones (2003:305), 1970’lerin Vietnam bozgunlu, Watergate skandallı, kargaşa ortamında 1950’li yılların ‘masumiyet’ine ve ‘yalın’lığına nostalji duyan Amerikan halkının, Reagan yönetiminde neredeyse herhangi bir yer ya da zamana geri çekilme isteği duyar hale geldiğini belirtmektedir.

Nostaljinin bir söylem biçimi olarak araştırmalarda yer alması ise 1980’li yılların sonlarından itibaren gerçekleşmiştir. Söylem çalışmalarının öne çıkması, Kıta Avrupa’sında dilbilim ve tarih anlayışındaki kuramsal değişimlerle ve yeni-sağcı politikaların aile, ulus, kadın ve azınlık hakları gibi konulardaki politikalarının irdelenmesi isteğiyle ilgilidir.

1990’lı yılların başına gelindiğinde, tüketici araştırmaları da nostaljiyi incelemelerinde kullanır. Bu araştırmalarda nostalji ve tüketim nesnesi arasındaki ilişki araştırılmaktadır. Bu çalışmalarda nostalji “bir nesne, manzara, koku ya da müzik parçası tarafından tetiklenen melankolik ruh hali” (Belk,1990:670) ; “bir kişinin daha genç olduğu bir zamanda, ergenlik döneminde, çocukluğunda ya da daha doğmamışken daha yaygın olan nesnelere yönelik tercihi” (Holbrook ve Schindler 1991:330); “bir deneyime, ürüne ya da hizmete yönelik duygusal ya da acı-tatlı özlem” (Baker ve Kennedy,1994:169) ya da “geçmişle ilgili şeyler (nesnelere, kişiler,deneyimler, fikirler) üzerine tefekkür yoluyla oluşan olumlu değer yüklü, karmaşık his, duygu ya da ruh hali” (Holak ve Havlena,

1998:218) olarak tanımlanmıştır (Tanımların tümü Rutherford ve Shaw, 2011:159'dan aktarıldı).

1980'li ve 1990'lı yıllarda postmodernizm tartışmaları hem toplum bilimlerini hem de buna bağlı olarak nostalji düşüncesini etkilemiştir. Aslında postmodernizm tartışmaları *endüstri ötesi toplum* düşüncesiyle 1960'lı yılların başından itibaren mevcuttur (Mattelart ve Mattelart,2010:137). Ancak postmodernizmin kuramsal alandaki etkisi 1980'li ve 1990'lı yıllardan itibaren, Amerika'nın tek küresel güç olarak egemenliğini ilan ettiği dönemde ortaya çıkmıştır. Günümüzde postmodernizm üzerine tartışmalar eskisi kadar rağbet görmese de bu onun temel varsayımlarının tükendiğini değil, tartışmasız kabullenildiğini göstermektedir. Postmodernizmin temel varsayımları incelendiğinde bu görülmektedir. Postmodernizm 1960'lı yıllarda Fransa'da ortaya çıkan yapısalcı kuramla ilişkilidir. En temel özelliklerinden birisi, *özne* yerine *yapının* etkenliğinin vurgulanmasıdır. Postmodern anlayış genel olarak şu varsayımlara dayanmaktadır:

Temsilin reddi: Buna göre, *gösteren* ve *gösterge* arasındaki ilişki keyfidir. Sadece belirli toplumsal olarak üzerinde anlaşılmiş uzlaşımın söz konusudur. Bunlar ise dönemden döneme değişkenlik göstermektedir. Bu nedenle tüm bilgi yapılandırılmıştır ve evrensel olarak geçerli bir bilgi söz konusu değildir. Bilimlerin çabası bu nedenle hakikati ortaya çıkarmak olamaz. Yapmaları gereken görünürde *hakikati*, *anlamı* oluşturan yapıların ayrıntılı bir çözümlemesini ortaya koymak olmalıdır.

Tarih anlayışı: Tarihsel gelişmeler çizgisel ya da diyalektik olarak düzenli bir süreklilik göstermez. Tarihsel olaylar arasında bir neden-sonuç ilişkisi yoktur. Tarihi yapan insan değildir, toplumsal yapılar ve inşalar olaylarda etkilidir. Tarih bir süreç değil, yapıdır, kurgudur. Büyük olaylar, savaşlar, hakların tarihi, devrimler vb. büyük olaylar ve bu olaylar üzerine anlatılar gerçeği yansıtmamaktadır. Bu nedenle, makro düzeyde incelemeler yerine; mikro anlatılar tercih edilmelidir. Toplumdaki azınlıkların, *ötekileştirilmişlerin* belirli bir alandaki tarihleri konu edilmelidir.

Coğrafya/Mekân/Yer: Postmodernite ile birlikte mekan, yer ve coğrafya kavramları geniş ölçüde tartışılır olmuştur. Postmodern düşüncede zamansal koordinatların yerine, mekânsal koordinatlar öne çıkmıştır. Postmodern dönemde sermayenin akışı ve enformasyonun iletişim hızı, mekanları dönüştürmektedir. Böylece zaman ve mekan

arasında bir yakınsama ortaya çıkmıştır. Bu dönemdeki mekan anlayışlarını birer cümleyle özetleyecek olursak (Aytaç, 2006:876-894): Mekan toplumsal bir inşa alanıdır; yeniden üretilebilir. Farklı kültürel kimlik konumlarını yansıtır. Mekan bütünlüklü olmaktan çıkmış, merkezsiz, birbirinden farklı parçaların bir kolajı haline gelmiştir. Uzam yok olmuş, işaretler, medya görüntüleri ve göstergelerden oluşan bir hiper-mekan ortaya çıkmıştır. Mekan coğrafyadan bağımsızlaşmış; mekandaki ilişkiler simüle edilmiş; mekanın kimliği yaratılmış, mekanın tarihselliği sürekli bir şimdi algısı içinde kaybolmuştur.

Postmodern kuram nostalji çalışmalarını başlıca iki bakımdan etkilemiştir. İlk olarak, nostaljinin artık anlamını yitirdiği; tarihsel bir bağlamın ve düşünsel bir derinliğin olmadığı postmodern dünyada yalnızca yüzeysel bir görüntü, estetik bir biçim olarak varolabileceği düşüncesi ortaya çıkmıştır. Jean Baudrillard ve Fredric Jameson'ın nostalji konusundaki düşünceleri bu yöndedir. İkinci olarak nostaljinin söylem çözümlemesi araştırmalarında konu edildiği görülmektedir.

Jameson (2011[1991]:9), postmodernizmi, “tarihsel yönden düşünmeyi unutmuş bir çağda, yaşanan zaman üzerinde tarihselci bir bağlamda düşünmeye yönelik bir girişim” olarak ele almaktadır. Modernizmde hala, eskiye, arkaik çağlara ait bir “doğa”nın ya da “varoluş”un kalıntılarının bulunduğunu; kültürün bu doğa üzerinde etkide bulunarak, “gönderge”yi değiştirebildiğini belirten Jameson’a göre (2011[1991]:10), modernleşme süreci tamamlanıp, söz konusu doğa geri dönmek üzere silindiğinde postmodernizm ortaya çıkmaktadır. Kültür postmodernizmin izlenişinde önemli bir ipucudur. Postmodern kültürde, “kültür” kendi içinde bir ürün olmuştur; postmodernizm, salt “metalaşma”nın tüketimidir (Jameson,2011[1991]:10). Postmodernizm kavramının geçici karşılığı olarak geç kapitalizm sözcüğünü öneren Jameson’a göre geç kapitalizm döneminde iktisadi alt yapı ve kültürel üst yapı arasındaki bağlantı kopmuştur.

Jameson, postmodern kültürde, gündelik ve kültürel bağlamdaki değişimlere ve temsil sorununa işaret etmektedir. Bu bağlamda “nostalji filmi” kavramını, eskiye duyulan özlemin dışavurumlarını içeren filmler için değil, geçmişin içi boş birer *pastiche* olarak karşımıza çıkan bir türde temsilini içeren filmler için kullanmaktadır (2011[1991]:19). Nostalji filmlerinde geçmiş, alegorik yönden bir tür işlemde geçerek, postmodern bir biçim oluşturmaktadır; bu, Jameson’a göre özgül bir *şeyleştirme (reification)* işlemidir

(2011[1991]:393). Nostalji filmlerinde, bir yandan, kendi şimdiki zamanını tanımlama çabasının, diğer yandan da bu girişimin uğradığı başarısızlığın semptomu olarak, kendini geçmişin çeşitli stereotiplerinin yeniden bir araya getirilmesi ile sınırlandırmış bir kolektif bilinçaltının temsili söz konusudur (2011[1991]:403). Jameson'a göre (2011[1991]:404) klasik bir "nostalji filmi" kendi "şimdiki" zamanını tümüyle yadsımakta; geçmiş hakkındaki bilgisizliğini ise stereotipleşmiş, görkemli imgeler sunarak kapatmaya çalışmaktadır.

Nostaljinin söylem çözümlemesinde kullanıldığı ilk örneklerden biri, postkolonyal incelemeler alanından bir örnek olarak da verilebilecek olan, Renato Rosaldo'nun (1989) *emperialist nostalji* kavramı üzerine analizidir. Ronaldo, sömürgecilerin kendi yok ettikleri kültürlerin arkasından ağıt yaktıklarını, nostaljinin sömürü sistemini örtbas etmek için kullanıldığını ortaya koymuştur. Toplumsal cinsiyet çalışmaları alanından bir örnek ise, Devon Hodges'in (1987) *Nostalgia and Sexual Difference* isimli çalışmasıdır. Hodges, nostaljiyi bir retorik olarak ele almış; erkek yazarların kadınların geleneksel konumunu Amerikan değerleri, Amerikan ailesi nostaljisi gibi söylemler yoluyla nasıl "gerçek", "doğal", "özgün" müş gibi sunduklarını ortaya koymuştur.

1980'li yılların başından itibaren sosyal bilimlerde hafıza konularına yönelik bir ilgi başlamıştır. Bu dönemde Pierre Nora, *Hafıza Mekanları (Lieux de Memoire, 1984)* isimli kitabıyla başlangıç metinlerinden birisini ortaya koymuştur (Klein, 2000:127). Diğeri Yosef Yerushalmi tarafından yazılan 1982 tarihli *Zakhor: Jewish History ad Jewish Memory* isimli kitaptır. Her iki kitapta da hafıza, modern tarih bilincine karşı daha ilksel ve kutsal olanı temsil etmesi bakımından ele alınmıştır (Klein,2000:127). Hafızadan çok söz edildiğini, çünkü günümüzde hafızadan geriye pek bir şey kalmadığını belirten Nora'ya göre, hafıza, rasyonelleştirme süreçleri sonucu neredeyse yok olmuş arkaik bir varolma biçimidir (Aktaran Klein,2000:127). Nora, hafızayı tarih karşıtı bir söylem olarak konumlandırmaktadır. Bu yaklaşımı popülerlik kazanmış ve kendisinden sonra gelen çalışmaları etkilemiştir.

Andreas Huyssen, tarafından yazılan *Alacakaranlık Anıları, Hafıza Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek* (1995) isimli kitap hafıza çalışmaları alanında etkili olmuş bir diğer eserdir. Huyssen (1999:17), Batıdaki bellek saplantısının çok yeni olduğunu belirtmektedir. Huyssen'a göre bunun nedeni, ilerleme ve modernleşme ideolojisinin krize

girmesi ve erekselci (teleolojik) tarih felsefeleri geleneğinin gücünü yitirmesidir. Huyssen, tarihten anıya doğru yönelen eğilimin, tarih karşıtı, görececi ya da öznel olmadığını; daha çok erekselci tarih anlayışlarının bir eleştirisi olarak görülmesi gerektiğini ifade eder. Huyssen'a göre, bellek kavramı edebiyat, tarih ve sosyal bilimleri birbirine daha çok yakınlaştırmıştır. Huyssen, belleğe yönelik ilginin bir diğer nedeni olarak, bilgi teknolojilerinde yaşanan devrimsel nitelikte değişimleri ileri sürer. Geçmiş, Şimdi ve Gelecek arasındaki bilgi teknolojileri nedeniyle dönüşüme uğramıştır. Bilgi-işlem süreçleri hızlanmış, aşırı bilgi yüklemesi, anıların hızla arşiv haline dönüşüp adeta çözündüğü homojen bir dijital dünya ortaya çıkmıştır. Belleğe duyulan ilgi böyle bir dünyada insanların kendilerine tutunacak bir alan yaratma isteğinin göstergesidir. Huyssen'a göre 1990'larda melez bir zamansallık ortaya çıkmıştır. Melez zamansallık, aynı anda ilerleme bakımından birbirlerinden çok farklı bir zamansal durumda olan birinci dünya insanları ve üçüncü dünya insanların daha önce hiç olmadığı kadar kesişmelerinin sonucu oluşan bir durumdur. Bu durum Huyssen'a göre (1999:20), modernliğe ait parametrelerin dönüşümünü getirmiştir. Batı kültürleri için artık geleneksel, ulus, ırk, dil ve ulusal tarih eksenleriyle açıklanamayacak önemli bir değişim gerçekleşmektedir (Huyssen,1999:20,21). İşte bu belirsizlik, karmaşa ve karamsarlık ortamında belleğe verilen önemin artması Huyssen için, *hiper-uzam*'a ve medya dünyasına karşı sağlıklı bir mücadelenin işareti olması bakımından değerlidir (1999:21).

2000'li yıllarda Batı'daki nostalji çalışmalarında Amerika'nın 11 Eylül 2001'de uğradığı saldırı, Çin'de ve Doğu Avrupa ülkelerinde Sosyalist denemelerin uğradığı başarısızlıklar etkili olmuştur. Bu dönemde hafıza ve nostalji konusunun iyice ağırlık kazandığı; toplumsal cinsiyet çalışmaları alanında nostaljinin bu kez "erkeklik krizi" konusunda yapılan çözümlenelerde ele alındığı görülmektedir. Bu dönemde nostalji neoliberal ekonominin, küresel dünya düzeninin en önemli yakıtlarından birisi olmaya devam etmektedir.

Görüldüğü gibi nostalji batıda tarihsel ve toplumsal gelişmelerle bağlantılı olarak düşünsel bir seyir izlemiştir ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sosyal bilimlerde bir kavram olarak yerini almıştır.

2.2. Türkiye’de Nostalji Çalışmaları

Türkiye’de sosyal bilimler alanında nostaljinin bir inceleme konusu olarak kabul edilmesi Batı sosyal bilimlerinin etkisi sonucu gerçekleşmiştir. Türk sosyolojisi, başlangıçta, Batılılaşma gibi bir toplumsal değişim yaşanmasına karşılık, bu değişimle ilgili bir sorgulamadan çok yeni toplum yapısının ideolojik temelleri ile ilgilenmiştir. Cumhuriyetin kuruluş yılları sonrasında nostalji daha çok muhafazakar olarak tanımlanan edebiyatçı ve toplumbilimcilerinin üretimlerine konu olmuştur. Ancak 1980’li yıllardan itibaren, nostalji sol düşüncede kendisine yer bulabilmektedir. Bunda 1980 darbesi sonrası solun kendi içine dönmesi ve geçmişiyile bir hesaplaşmaya girmesinin etkisi de vardır. Nostaljinin akademik çalışmalarda yer alması 1990’lı yıllarda gerçekleşmiştir.

Bu çalışmada 1990’lı yıllardan itibaren sosyal bilimler ve film incelemeleri alanlarında yapılan nostalji ile ilgili başlıca çalışmalara değinilmektedir. Türkiye’de nostalji konusunu doğrudan inceleyen akademik çalışma sayısı fazla olmamakla birlikte, tarih, hafıza ve bellek bağlamında yapılmış çalışmalar da dikkate alındığında konu üzerine hatırı sayılır bir birikim olduğu görülmektedir.

Nostalji konusu, 1980’li yılların başında sol düşüncede ilk kez olumlu biçimde gündeme gelmiştir. Bunda Murat Belge’nin ağırlıklı etkisi olduğu söylenebilir. *Tarihten Güncelliğe* (1983) isimli çalışması, 1982 yılında Milliyet Sanat Dergisinde yapılan söyleşisi ve çeşitli makalelerinde gündelik yaşam kültüründeki nostalji olgusuna değinmesi sol kesimde yapılan tartışmaları etkilemiştir.

Attila İlhan, 1980’li yıllarda sol düşüncedeki nostalji konusuna yönelik olumlu yöndeki değişimden etkilenmemiş ve 1988 yılında yazdığı bir makalesinde nostaljiyi “ciddi bir yanılama”; “bir kaçış” ve “soyutlama” olarak ele almıştır (İlhan, 1996[1988]:118,119). İlhan, nostaljinin tarihsel ve toplumsal bağlamda yaşanmadı mı düpedüz gericilik olduğunu; tarihsel ve toplumsal bağlamda yaşanmasının ise özlem duyulan yaşama koşullarının siyasal açıdan değerlendirilmesini içerdiğini belirtmektedir (İlhan, 1996 [1988]:125).

Nostalji konusu toplumsal değişme bağlamında ilk kez Mahmut Tezcan tarafından *Toplumsal Değişme* (1995) başlıklı çalışmada konu edilmiştir. Tezcan çalışmasında

nostaljiyi bireysel ve kültürel olmak üzere ikiye ayırmaktadır (1995:141). Nostaljiyi toplumsal değişimin eski bayramlara duyulan özlem; Boğazdaki yalıların yıkılmasından duyulan üzüntü gibi popüler kültürdeki görünüşleri üzerinden değerlendirmiştir. Tezcan, nostaljinin, kültürümüzde bir tarih saygısı olarak zuhur ettiği takdirde anlamlı olacağını belirtmektedir (1995,144). Kültürel nostaljinin ulusal kimliğin bir göstergesi olduğunu ifade eden Tezcan, kültürel kimliğin donmuş değil canlı bir kavram olduğunu; toplumsal değişimlerin yaratıcı bir uyuma dönüşebilmesi için, toplumun kültürel kimlik unsurları aracılığıyla seferber edilebileceğini böylece iç kaynaklarının harekete geçirilebileceğini belirtmektedir (1995:145). Tezcan'a göre, geçmişten bu bağlamda yararlanıldığında nostalji, kültürel özelliklerin korunup toplumun canlı bir ögesi olmasında yardımcı olabilir.

Sol düşüncede nostalji konusuna ilgi 1990'lı yıllarda artmıştır. Şükrü Argın'ın, *Birikim* dergisinin 1996 yılındaki 82. sayısında yer alan "Nostalji ve Ütopya Arasında" başlıklı makalesinde olduğu gibi, nostalji artık "nasıl bir sol politika geliştirilmelidir" tartışmaları çerçevesinde konu edilmektedir. Argın, makalesinde sol düşüncedeki aydınların yaşadıkları yabancılaşma ve toplumsal hoşnutsuzluğu dile getirmektedir. Şimdiyi, geçmiş ve gelecek arasındaki boğucu topraklar, mecburi gurbet (1996:21) olarak tanımlayan Argın, solun ütopyalarının bu dönemde nostaljiye dönüştüğünü ifade etmektedir. Argın'a göre hem nostalji, hem de ütopya moderniteden kaçış anlamına geldiği için olumlu bir nitelik taşımaktadır (1996,21,22). Öte yandan modernite, nostalji ve ütopyayı şeyleştirme sürecine tabi tutarak etkisizleştirmektedir. Argın, makalesinde nostaljiyi dünyayı ele alma biçimlerinden birisi, bir tür politika yöntemi olarak ele almıştır. Argın'a göre nostalji, 'şimdi'nin sorunlarıyla bağ kurmak için kullanılmalıdır. Ancak bu şekilde nostalji sol politikaya dahil olabilecektir.

2000 yılında, *Varlık* dergisinin 1116. sayısında tarih ve nostalji ilişkilerini tartışan bir dosya hazırlanmıştır. Bu dosyada yer alan "Tarihe doğru dürüst bakmak ve Nostaljinin Katkısı" başlıklı yazısında Ünsal Oskay (2000:53), nostaljinin her zaman için bir kaçış olarak görülmemesi gerektiğini, nostaljinin iyi biçiminin "insanın yabancılaşma öncesi halini, özgür günlerini anımsama çabası, unutturulmak istenenlerin bir türlü unutulamayışının tezahürü" olarak görülebileceğini belirtmektedir. Oskay'a göre, nostalji her şeyi değişim değeri ile ölçen topluma bir eleştiri niteliği taşımaktadır; insanın tarih öncesini yitirmeme arzusunun dışavurumudur (2000:54). Bu nedenle 'tarihe doğru dürüst bakmakta' nostaljinin bu iyi, dönüştürücü, eleştirel biçiminin büyük önemi vardır.

Süreyya Evren ve Rahmi G. Ögdül, “Kör talih ölünce badem gözlü tarih olur mu?” başlıklı yazılarında temel eleştirilerini belirli bir hakikatin peşinde olan ve iktidarlar tarafından üretilen ya da dayatılan tarih anlayışına yöneltmekte ve ‘yeni tarih’ anlayışının savunusunu yapmaktadırlar. Alan Muslow’un görüşlerinden hareketle iki tür tarih anlayışı saptayan Evren ve Ögdül’e göre, *yeniden kurmacı* tarih anlayışı ana akımı; *yapısökümcü* tarih ise ‘yeni tarih’ anlayışını yansıtmaktadır. Yeni tarih, yapıbozundan, gerçekliğin simgesel olarak kurulduğu anlayışından yola çıkmakta, tek bir hakikatin olmadığı görüşünden hareketle mikro anlatılar üretmeye çalışmaktadır (2000:55). Evren ve Ögdül’e göre ana akım tarih anlayışı geçmişe sahte bir tutarlılık vererek çağdaş toplumlarda iktidar uygulamasının bir mekanizması olarak hizmet etmektedir (2000:56). Nostaljinin de belirli bir tarihsel hakikat kurmada önemli bir rol üstlenebileceğini belirten Evren ve Ögdül, bunun geriye dönük ve ilerici olmak üzere iki biçimde olabileceğini ifade etmektedirler. Evren ve Ögdül’e göre (2000,57), geriye dönük nostalji, geçmişteki bir hakikatin peşinde, gerçek yaşamın olumsuzlanmasına, bireyler üzerinde yaşamı daraltıcı bir etkiye neden olabilmektedir; ileriye dönük; ütopyik nostalji ise, tarihe iktidar kurma amacı gütmeyen bir yaklaşımla geleceğe yönelimi sağlayabilmektedir.

Yaşar Çabuklu, “Nostaljinin Yükselişi ve Düşüşü” başlıklı yazısında nostaljiyi tarih, mekan ve zamanla ilişkili olarak ele almaktadır. Çabuklu’ya göre nostalji geçmişin, masumiyetinin, bütünlüğünün yitirilmesine, (...) bireyci burjuva toplumuna karşı bir tür tepkiyi ifade etmekte (...); toplumsal farklılıkların yaşamın bütünlüğünü sarsacak ölçüde kutuplaşmadığı bir geçmişe göndermede bulunmaktadır. Nostaljik ve ütopyik düşünce arasında karşılaştırma yapan Çabuklu, 19. yüzyılda gelişen ütopyacı gelecek tasavvurlarını nostaljik düşünceden farklı olarak bir kaçış aracı değil, “yaşananın eleştirilmesi ve dönüştürülmesi için bir umut” olarak görmektedir. Nostalji bireysel ve içe dönükken, ütopyanın toplumsal ve katılımcı yönü ağır basmaktadır. Çabuklu’ya göre ütopyanın böyle olumlu yönleri olsa da hem nostalji hem de ütopya “gerçeklikle doğrudan tavizsiz ve kesintisiz bir hesaplaşmayı seyrelttiği için olumsuzdur. Çabuklu, 1960’lı yıllara gelinmeden önce nostaljinin sahici olduğunu bu tarihten sonra ise postmodern toplumda nostaljinin bir endüstri dalı haline geldiğini ve melankolik, sahici yanını kaybettiğini belirtmektedir. Nostalji, postmodern toplumda bir kurgu, olmayanın temsili haline gelmiştir. Çabuklu, günümüzde geçmişin kültür endüstrisi tarafından ayağımıza getirildiğini ve melankolik bir bilinç içermeyip keyif objesi olarak tüketildiğini belirten Çabuklu’ya göre, “yeni toplumda kaybedilen geçmişe duyulan özleme eşlik eden acı

ortadan kalmış, geçmiş, bir simülasyon ortamında keyif içinde tüketilen turistik bir paket programın bir parçasına indirgenmiştir”.

Yukarıda özetlenen *Varlık* dergisindeki yazılarda 2000’lerde Türk sosyal bilimlerinde nostaljinin hangi bağlamlarda ele alındığı görülmektedir.

2004 yılında *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Muhafazakarlık* cildinde yayımlanan “Nostalji ve Muhafazakarlık: ‘Mazi Cenneti’ ” başlıklı makale nostalji çalışmalarında etkili olmuştur. Tanıl Bora ve Burak Onaran, makalelerinde nostaljinin muhafazakarlık açısından anlamı ve muhafazakar nostaljiyi başka nostaljik tutumlardan ayırt eden özellikleri üzerinde durmaktadırlar. Bora ve Onaran’a göre (2004:236), muhafazakarlık içinde nostalji; salt bir koleksiyon ögesi olarak değil, kurumsal ve kültürel devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturma işlevi görmektedir. Muhafazakar nostaljinin geçmişi yad ederken ayıklayıcı olduğunu, geleneksel öğelerden, “modern olanı sınırlamakta kullanılabilecek” olanları konu ettiğini belirten Bora ve Onaran (2004:237), nostaljinin muhafazakar siyasetin nüvesini ele veren bir alan olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedirler. Bora ve Onaran’a göre, Türk muhafazakarlığında, geleneksel ve yerel olana yapılan vurgu, modernleşmenin kültürel dejenerasyona sebep olduğu düşünülen “aşırılıklarını” dizginleme istekleriyle ilişkilidir (2004:239). Türkiye’de muhafazakar yönelimlerin modernleşme ile ilişkilerinin sorunsuzluğunu ispat ettikleri ölçüde meşruiyet kazanabildiklerine işaret eden Bora ve Onaran (2004,240), Türk muhafazakarlığın özgül yanları arasında; teknolojiyle kurulan sorunsuz ilişkinin ve eski teknolojinin nostalji unsuru olmayışının önemli bir nokta olduğunu (2004:242); muhafazakar nostaljinin şimdikiyi reddetmediğini ancak belirsiz bir geleceğe yönelirken mazinin sıranmışlığından destek alma çabasının ve geçmişin daha güzel olduğuna yönelik imasının bulunduğunu (2004:248); muhafazakar söylemin tümüne hakim bir tavır olan estetizmin, nostaljik muhafazakarlıkta daha da belirgin bir özellik olduğunu sıralamaktadırlar (2004:249). Tüm özgül özelliklerine karşılık, özerk bir söylem olarak nostaljik muhafazakarlıktan söz edilemeyeceğini belirten Bora ve Onaran’a göre (2004:250, 251); Türkiye’de cumhuriyetçi ütopyizm gibi nostaljizm de fazla derine inmemiştir. Sonuç olarak (Bora ve Onaran,2004:260); muhafazakar nostalji, siyasi bir proje olarak modernliğin erozyona uğrattığı bir geçmişi ve o geçmişi vaat ettiği başka bir gelecek ihtimalini yad etmekte; topyekûn bir geçmişi değil, seçilmiş bazı öğelerini nostalji unsuru olarak konu etmektedir. Maziperestliğe, melankoliye yönelen, geçmişin yasını tutan

nostalji dahi, hatıralar ve hatırlama etkinliği üzerinden modernizmle mücadelesinde elde kalan son kaleye sığınmış bir muhafazakâr tutumdan kaynaklanmaktadır. Bora ve Onaran'ın makalesi nostaljiyi sosyolojik bir yaklaşımla ele alması bakımından önem taşımaktadır.

Esra Özyürek tarafından derlenen, ilk baskısı 2001 yılında yapılan *Hatırladıkları ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* isimli kitap, tarihe yaklaşımları bakımından Türk sosyal bilimlerdeki ana akım eğilimin bir arada toplandığı, hafıza çalışmalarını gündeme getiren makaleleri bir araya getiren bir çalışmadır. Kitapta yer alan makalelerde kimlik, bellek, toplumsal hafıza, nostalji kavramlarından yararlanılarak, özellikle erken dönem 'Türk modernleşmesi' eleştirel bir bakışla ele alınmaktadır.

Özyürek, derlemenin giriş bölümünde, dünyada modernleşmeye olan inancın kaybolmasıyla geçmişe yönelik artan bir ilgi olduğunu, Türkiye'de de bu akımın etkisiyle geçmişe bir yönelim bulunduğunu belirtmektedir. Özyürek'e göre, bu ilginin yerel düzeyde nedenleri de bulunmaktadır. Cumhuriyetin kuruluşunda "alfabenin değiştirilip, tarihin yeniden yazılmasıyla genç kuşakların geçmişten koparıldığını" bir "büyük silme" gerçekleştirildiğini öne süren Özyürek (2001 [2012]:7), Cumhuriyetin ilk kuşaklarının önlerinde bekleyen 'modernleşme'den dolayı önemsemedikleri geçmişin ve tarihin nasıl şekillendiğinin, bugünün kuşakları tarafından merak edildiğini, bunun ortaya çıkan geçmiş ilgisinin nedeni olduğunu ifade etmektedir (2012 [2001]:8). Toplumsal bellek ve hafıza çalışmalarına 1990'ların ikinci yarısından itibaren gösterilen akademik ilgideki ortak önkabullere değinen Özyürek'e göre, hemfikir olunan noktalardan ilki, belleğin geçmişten çok, içinde bulunulan anın dinamikleri tarafından belirlendiği, geçmişin, bellek yoluyla şimdiki anın ihtiyaçlarına göre sürekli yeniden şekillenerek, şimdiki anı meşrulaştırmakta olduğudur (Özyürek,2012[2001]:8). "Hafıza ve kimlik arasında sıkı bir ilişki bulunduğu"; "tarih ve bellek arasında katı bir ayırım olmadığı"; "bireysel hafızanın sosyal alanla pek çok noktada kesiştiği", bir diğer deyişle "belleğin en mahrem alanlarının bile ancak toplumun geçmişi, sembolleri, dili ve coğrafyasıyla ilişkilendirildiği zaman anlam kazandığı" (Confino,1993 aktaran Özyürek 2012 [2001]:9) görüşleri de ortak kabuller arasında yer almaktadır (2012[2001]:9). Sosyal bilimlerde belleğin, hem tarihle, hem de birbirinden farklı toplumsal grupların bellekleri ile meşruiyet arayışı için kültürel bir mücadele alanı olarak kabul edildiğine vurgu yapan Özyürek (2012 [2001]:10), derlemede, Cumhuriyet tarihini yeniden yorumlayan, Ermeni tehciri, Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ve Varlık

Vergisi gibi Türkiye'nin 'Resmi Tarih'inde yer alamayan ancak insanların hayatında derin yaralar açmış travmatik deneyimleri konu edinen eserleri inceleyen makalelere yer verildiğini ifade etmektedir (Özyürek, 2012[2001]:11).

Özyürek, Türkçe olarak 2008 yılında yayımlanan *Modernlik Nostaljisi, Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayat* adını taşıyan doktora çalışmasında Türkiye'de 1990'lı yıllarda, siyasal İslam'ın yükselişiyle kamusal alanda yaşanan dönüşümlerin, "cumhuriyetçi ve laik sembollerin özel alana taşınması" olarak özetlenebilecek yönüyle ilgilenmekte, bu dönüşümü Kemalist nostalji olarak adlandırmaktadır. Özyürek'e göre, Kemalizmin modernist ideolojisi, kamusal alandan ev içi alana geçmiş ve kendisini gündelik neoliberal pratiklerde göstermeye başlamıştır (Özyürek, 2011:11). Özyürek (2011:21) "Kemalist Türkler"nin ne Türkiye'nin geçmişinde ne de Avrupa'nın bugününde bulamadıkları modernliği, 1930'ların tek parti rejiminde arar olduklarını, bu nedenle siyasal söylemlerinde devlet güdümlü modernleşme anlayışının yerini nostaljik bir modernliğin aldığını belirtmektedir. Özyürek (2011:234), nostaljik Kemalizmin "devlet merkezli ama piyasa sembollerine meyyal, yeni bir siyasi model" oluşturduğunu; bu "yeni" Kemalizmin, "kaba devlet iktidarının önceliğini, piyasayla ilişkili davranış ve sembollerle ve kuruluş yıllarının hatıralarına duygusal bağlılık yoluyla maskeleydiğini" ifade etmektedir.

2010 yılında *Muhafazakar Düşünce* dergisinde nostalji konusunu ele alan makalelere yer verilmiştir.

Vehbi Başer "Nostalji Sonrası bir dünyada nostaljiden söz açmak" başlıklı sunuş yazısında kısaca nostaljinin geçirdiği aşamalardan ve geleneksel toplumlarda yaşayan bireyler için taşıdığı anlamdan söz etmektedir. Başer'e göre artık geleneksel toplumdaki geride bırakılanları yerli yerinde bulma umut ve imkanı yoktur (2010:7). Üretim merkezli ilişkilerden tüketim merkezli ilişkilere geçilmiş; bu nedenle nostalji artık sıla hasretini ya da eski güzel günlere hasreti değil "fetişistik tutkularla peşinden koşulan metalden yoksunluk halini" ifade etmektedir (2010:12). Başer, toplumların geleneksel, modern ve artık modern sonrası aşamaya geldikleri varsayımı üzerinden yaptığı çözümlemede, "içinde yaşadığımız modern sermayenin küreselleştiği, tüketim toplumunda geleneksel anlamıyla nostalji imkanının olmadığı" görüşünü savunmaktadır.

Mevlüt Özben, “Risk Toplumunda Nostaljinin Kaçınılmazlığı: Güvenli Bir Yaşam Arayışı ve Nostalji” yazısında, Risk toplumu kuramı bağlamında klasik modernlik ve düşünümsel modernlik arasındaki ayrımı nostalji konusuna uyarlamaktadır. Düşünümsel modernlik evresinin riskli ve gelecek endişesiyle dolu yaşam koşullarında nostaljinin önemli bir konuma sahip olduğunu belirten Özben’e göre, nostalji günümüz toplumlarında şimdinin ve/ya da yakın geçmişin canlı tutularak geleceği tasarlanmanın en etkili araçlarından birisidir (2010:23). Risk toplumunda bireyin tehlikeler karşısında tek başına bırakıldığını belirten Özben, nostaljiyi yıkıcı modernleşmeye karşı, sağduyulu bir arayışın en güvenilir kaynaklarından birisi olarak kabul etmektedir (2010:25).

İlhami Güler, “Zaman Yanılgısı ve İnsan Ruhunun Daimi Özlemi” başlıklı yazısında metafiziksel/İslami varsayımlardan hareketle nostalji konusunu ele almaktadır. Çevrimsel tarih anlayışının ve oluş düşüncesinin hakikate daha yakın olduğunu vurgulayan Güler’e göre (2010,27); “insanlık, büyük bölümü tekrar, az miktarda yenilik olan oluş sürecinde yaşamaktadır” (2010:29). Nostaljinin nedenini, “kültürel iklimin lineer olmayan nitelik değişikliklerinde aramak gerektiğini ifade eden Güler (2010:28); estetik, ahlaki ve manevi bakımdan doğa ve insan tabiatı ile uyum göstermeyen yeni kültür unsurlarının kadim anlatılara, tecrübelerle ortaya konmuş yaşam formlarına ve içeriklerine yönelik bir özleme yol açmasının normal olduğunu belirtmektedir (Güler,2010:29). Doğu toplumlarının çevrimsel bir tarih anlayışına sahip olmaları nedeniyle nostaljik olmalarının normal olduğunu ifade eden Güler, her türlü kültürel ve maddi insan üretimine karşı, insanın değişmez bir ruh taşıdığı düşüncesini çalışmasında hareket noktası olarak almıştır. Güler’e göre bu ruh, değişmez hakikattir. Sonuç olarak Güler, günümüzdeki nostalji ilgisini, “16. yüzyıldan itibaren Batıda gelişen Prometeusçu/heroic insan anlayışının ve bunun uzantısı olan sekülerizm, Modernizm, Aydınlanma, pozitivizm”; Komünizm ve Faşizm vb. gibi tüm dünyaya dayatılan kültürün yarattığı bunalımın bir göstergesi olarak değerlendirmektedir.

“Aydınlanma, Nostalji ve Adem-i Nostalji” başlıklı yazısında Muhammet Savaş Kafkasyalı, Batı’nın aydınlanmayı kendi köklerine, geçmişine dönerek; bir anlamda nostalji yoluyla gerçekleştirdiğini, o dönemde çok ileri durumda olan Doğu’yu taklit etmediğini, buna karşılık Doğu’nun sonrasında içine düştüğü durumdan kurtulmak için Batılılaşmayı, Batı’yı taklit yolunu seçtiğini ifade etmektedir (2010:33). Geçmişin, şimdi ve geleceğin inşasında vazgeçilemez bir hareket noktası olduğunu belirten Kafkasyalı’ya

göre, nostalji bu inşayı gerçekleştirecek manevi enerjidir (2010:44). Tıpkı Aydınlanma döneminde Batının yaptığı gibi Doğu da, kendi geçmişine yönelmeli ve oradan alacağı kuvvetle ilerlemelidir. Nostalji bu ilerleyişte manevi ve siyasal bir araçtır (Kafkasyalı, 2010:44)

Hamit Emrah Beriş, “Nostalji, Muhafazakarlık ve Türkiye” başlıklı çalışmasında nostaljinin Türk muhafazakarlığı üzerindeki etkilerini incelemektedir. Nostaljinin geçmişe dönük iyimser bir hatırlama olduğunu belirten Beriş’e göre, yaşanan hızlı siyasal ve toplumsal dönüşüm, Türk muhafazakarlarını nostaljiye yöneltmektedir (2010:47). Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ı muhafazakar düşüncenin temsilcileri olarak ele alan Beriş’e göre, Türk muhafazakarları “acı çeken, ancak bunun nedenini de tam olarak bilemeyen, toplumun geri kalanıyla bağları zayıf bir aydın kitlesidir” (2010:56). Çektikleri sancılar, “maneviyatını başkalarına iletememenin acısı” olarak nitelenen türde bir nostaljiye uygun düşmektedir (2010:55). Türk muhafazakarlığının Batıya yönelik olarak ikircikli bir tutum içinde olduğunu ifade eden Beriş, bir yandan ekonomik ve teknolojik gelişmişlik düzeyi bakımından bir referans noktası olarak alınan Batının bazı durumlarda toplumdaki yozlaşmanın genel nedeni olarak görülebildiğini belirtmektedir (2010:59). Türk muhafazakarlığının Osmanlı’nın yeniden ihyasını amaçlayan reaksiyoner bir Osmanlıcı hareket olmadığına, büyük çoğunluğunun aynı zamanda Cumhuriyetçi olduklarına da işaret eden Beriş (İrem,1999 aktaran Beriş,2010.60), muhafazakar nostaljinin en belirgin söylemlerinden birinin Eski İstanbul’a duyulan özlem olduğunu belirtmektedir. Beriş’e göre, halkla ilişki kuramayan Türk muhafazakarların nostaljisi daha çok toplumun köksüz kalacağına yönelik bir endişeden kaynaklanmakta, geçmişe yönelik seçkin ve biraz da pragmatik bir tavırla değerli bulunan unsurların yaşatılması çabasında kendisini göstermektedir.

Aliye Çınar’ın “Türkiye Modernleşmesine İrtica ve Nostalji Açısından Bakış” isimli makalesi, erken Cumhuriyet dönemine yönelik nostaljiyi eleştirel olarak ele alan çalışmalara bir diğer örnektir. “Kemalistler irtica kaygısı [adı] altında başka bir şeyi mi özlemektedir” sorusunun yanıtını aradığını ifade eden Çınar’a göre (2010:84), “Kemalist proje, irtica eleştirisi ve çağdaşlık nostaljisiyle gelinen noktada zorunlu görünen değişimi ve geçiş evresini el çabukluğuyla sindirip-doğal ve kendiliğinden olmayan süreçlerle üretilen kimliği muhafaza etmeye çalışmaktadır”. ‘Türk modernleşmesi’nin doğuşuna

nostaljik bağıllık ise, Çınar tarafından bitap düşmüş bir bağıllık olarak tanımlanmakta canlılık ve dinamizmden yoksun bir muhayyileye sahip olduğu belirtilmektedir (2010:85).

Muhafazakar Düşünce dergisinde yer alan makalelerde nostalji, genel olarak Batılı postmodern sosyal bilimlerin varsayımları ışığında ele alınmaktadır. Örneğin nostaljiye bile nostalji duyulan bir dönemde olduğumuz ifade edilmektedir. Küreselleşme ve risk ve tüketim toplumu gibi kavramlar sorgulanmadan verili olarak alınmakta ve günümüz toplumlarını tanımlamakta kullanılmaktadır. Nostalji ise günümüz toplumunun eleştirisinde önemli bir kaynaktır. Erken Cumhuriyet dönemine yönelik nostaljinin olumsuz anlamda muhafazakar olduğuna yönelik eleştiri bu makalelerde ifade edilen, 1980 sonrası sosyal bilimlerdeki belirli bir eğilimi yansıtan bir diğer görüştür.

2011 yılında basılan, Leyla Neyzi tarafından derlenen, *Nasıl Hatırlıyoruz, Türkiye’de Bellek Çalışmaları* başlıklı kitap, bellek çalışmaları alanında etkili olmuş bir diğer katkıdır.

Neyzi kitabın giriş yazısında bellek çalışmaları alanının ve Türkiye’de yapılan çalışmaların kısa bir özetini sunmaktadır.

Sosyal bilimcilerin bellek konusunu araştırırken bireyin içinde bulunduğu toplumsal bağlam üzerinde durdukları; bellek çalışmalarının bireysel olanla toplumsal olanın kesişme noktasına eğildiği (Portelli, 1991’den aktaran 2011:1) Neyzi tarafından belirtilen noktalandır. Neyzi, bellek çalışmalarının sözlü tarihle başladığını ifade etmektedir. Sözlü tarihçiler, “tarih disiplininin arşivde çalışmaya yönelik yönteminin, toplumda göreceli olarak güçsüz konumdaki kadınlar, azınlıklar, göçmenler gibi kesimleri araştırmak için yeterli olmadığı” görüşünde birleşerek; “bireylerin yaşam deneyimlerini kendi ağızlarından dinleyip, onların da tarihe dahil etme” çabası içine girmişlerdir (2011:2). Bellek çalışmalarının artmasında bir diğer etken Neyzi’ye göre, 1980 sonrası toplumsal gelişmelerin yakın geçmişe yönelik ilginin artışına yol açmasıdır; siyasal baskının küreselleşmenin de etkisiyle kültürel ve öznel kimlik arayışları ortaya çıkmıştır (Gürbilek,1992’den aktaran Neyzi,2011:3). Neyzi, “yakın tarihe olan yeni ilginin, unutulmuş veya unutturulmuş olan ve özellikle Hristiyanlara Yahudilere, Kürtlere ve Alevilere yönelik travmatik olayların gündeme gelerek yeniden değerlendirilmelerine neden olduğunu” belirtmektedir (Neyzi,2011:4). Belleğin bir kültürel mücadele alanı

olduğu yönündeki vurgu, Neyzi tarafından da ifade edilmektedir: “Bugün Türkiye toplumu siyasal ve kültürel duruşları ve dolayısıyla geçmişte yaşanmış olaylara dair anlatıları çok farklı kesimlerden oluşuyor”; “ulusal tarih anlatısına dahil edilen bir çok olay farklı grup ve bireyler tarafından değişik biçimlerde yorumlanmaktadır (2011:4).

Nostalji konusunun ana başlık olarak seçildiği konferans ve/ya da sempozyumlar araştırıldığında, 2007 yılında Ege Üniversitesinde düzenlenen *Memory and Nostalgia* başlıklı uluslararası bir sempozyum yapıldığı görülmüştür. 2009 yılında basılan sempozyum kitabında yer alan bildiriler arasından nostalji ile ilgili olanları kısaca şöyledir:

Ayşe Çatalcalı, “Geçmiş, Şimdi ve Geleceğin Topografyası: Atlas Dergisi Reklamlarında Kullanılan Nostaljik Ögelerin Analizi” başlıklı bildirisinde, Atlas dergisinde 2003 yılı boyunca yayımlanan 582 adet reklamı, “dilsel ve göstergesel” özellikleri bakımından göstergebilimsel çözümlenmeye tabi tutmuştur.

B. Nihan Eren, “Theo Angelopoulos Sinemasında Yuva ve Geçmiş Özleminin Yarattığı Keder” başlıklı bildirisinde fotoğraf ve bellek arasındaki ilişkiden yola çıkarak, Angelopoulos’un film dilini ve filmlerindeki nostaljiyi açıklamaktadır (2009:67).

Devrim Özkan, “Modernlik Karşısında Duyumsanan Güvensizlik Hissinin İdeolojik ifadesi olarak Nostalji ve Muhafazakarlık” isimli bildirisinde, Anthony Giddens’in görüşlerinden hareketle, modernleşme sürecinde bireylerin geleneksel yaşamın korunaklı evrenini terk etmelerinden kaynaklanan bir “nostalji” kavramından söz etmekte ve nostaljinin bir ideoloji olarak ‘var olanın olduğu gibi muhafaza edilmesi, ya da geçmişin değerlerinin bugüne taşınmasına tekabül eden bir anlayış kalıbı’ olduğunu ifade etmektedir (2009:108). Özkan’a göre nostalji ve muhafazakarlık arasındaki bağın kaynağı bu durumdur (2009:111). Özkan’a göre nostalji ile birlikte gelen muhafazakarlaşma eğilimleri modern toplumun dinamizmiyle tüm toplumsal alanlara yansıyan bir gerilim oluşturmaktadır (2009:114). Bu nedenle Özkan, çalışmasında “bireylere modernlik içerisinde kendilerini güvende hissedebilecekleri bir toplumsal yaşamın gerekliliğinin göz önünde bulundurulmasını” ve “yaşama evrenimizin düşünsel inşasının” bu doğrultuda oluşturulmasını önermektedir (2009:114).

Nilüfer Talu, Home as Nostalgic Myth and Lost Object of Memory: Transcendental Homelessness and Pathological Home Desire in Modern Culture (Nostaljik Mit ve Hafızanın Kayıp Nesnesi olarak Ev: Modern Kültürde Aşkın Evsizlik ve Patolojik Ev Arzusu)başlıklı bildirisinde kentli bireyin nostaljisini ele almaktadır. Bu çalışmada nostalji, travmatik ve hastalıklı bir ev arzusu ile ilişkilendirilen psikolojik bir semptom olarak tanımlanmaktadır. Çalışmada nostalji ve modern birey arasındaki ilişki, Whiteread'ın *Ev* (1993) isimli projesi ve Warmerdam'ın *Ve sonra baca tüter* (2003) isimli eserlerine odaklanılarak ele alınmaktadır.

Nuran Erol Işık, “Türkiye’de Nostalji politikaları ve Popüler Kültür Pratikleri” başlıklı çalışmasında, nostaljinin modern toplumlarda yaygın olan kayıp, belirsizlik, korku gibi deneyimler karşısında geliştiğini belirtmekte; nostaljinin olumlu ve olumsuz nitelikleri arasında yapay bir ayrıma gidilmesini eleştirmektedir.

Şahinde Yavuz, “Reklamlar ve Nostalji” isimli çalışmasının kavramsal çerçevesi Fred Davis'in nostalji incelemesine dayanmaktadır. Buna göre reklamlarda kullanılan nostalji birinci düzeydedir. Hedef kitleyi oluşturan bireylerin, yeniyetmelik zamanının değerlerini yeniden canlandırma amacını gütmektedir. Duygusal boyutu çok yoğun olan ilk düzey nostalji pazarlamacıların ve reklamcıların en çok tercih ettikleri nostalji türüdür (Yavuz, 2009:417). Yavuz'a göre, reklamlarda nostalji unsuru kullanılırken toplumun ilerleme arzusuna ket vurulmamasına ve günümüzün kazanımlarının yok sayılmamasına dikkat edilmelidir.

Türk sineması alanında tarih, bellek ve nostalji konularını ele alan kapsamlı çalışmalardan birisi, Senem Duruel Erkılıç'ın *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek* (2011) isimli kitabıdır. Kitabın bir bölümü Duruel Erkılıç'ın 2002 yılında yazdığı Sanatta Yeterlik tezine dayanmaktadır. Bu bakımdan öncelikle Duruel Erkılıç'ın *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış* başlıklı tezine kısaca değinilecektir. Erkılıç, tezin amacının “uzun yıllar Türk halkına en yakın sanat dalı olma niteliğini kazanmış Türk sinemasında, tarihin nasıl ele alındığını ve yorumlandığını; geçmişten günümüze nasıl bir toplumsal yapı ve Türk kimliği çizildiğini araştırmak ve değerlendirmek” olduğunu belirtmektedir (2002:XIII). Çalışmasında iki faktörün tarihi konulu filmlerin yapımını ve içeriğini doğrudan ilgilendirdiği saptamasını yapmaktadır. Birincisi “sinema devlet ilişkilerini belirleyen kültür politikaları ve sansür olgusu”; ikincisi ise “sinemamızdaki

anlatım biçimini etkileyen sözlü kültür geleneğimiz”dir (Duruel, 2002:XIII). Çalışmada “Türk sinemasının, toplumun Doğu-Batı sorunsalı ekseninde Tanzimattan beri tartışageldiği konuların ve düşünce akımlarının (Batıcılık, İslamcılık, Türkçülük vb.) ve bunların siyasi hayattaki izlerinin bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtmaya” devam ettiği sonucuna ulaşılmıştır (Duruel,2002:198). Sinema-tarih ilişkilerini ele alma biçimi ve Türk toplum ve tarihi bağlamında değerlendirme yapması bakımından da bu çalışmanın yaklaşımı ile uyumludur.

Erkılıç, 2011 tarihli kitabında 2002 yılı sonrası gelişmeleri de Türk sineması ve tarih ilişkileri bakımından değerlendirmektedir. Bu çalışmada Erkılıç, 2000’li yılların ikinci yarısında öne çıkan sinema-tarih-bellek ve politika ilişkisine ilişkin temel yaklaşımları bir araya getirirken, eleştirel olmayan bir yaklaşım benimsemiştir. Bu bakımdan kitapta tezde vurgulanan önemli noktalara yer verildiği söylenememektedir.

Nostaljinin Türkiye’de akademik çalışmalara konu olması 1990’lı yıllardan itibaren başlamaktadır. Nostalji konusuna doğrudan veya dolaylı olarak değinen 61 adet tez tespit edilmiştir. Bunlar arasından sinema alanı ile ilgili olanlar çalışmanın Giriş bölümünde değerlendirilmiştir. İletişim bilimleri alanına dahil edilebilecek olan diğer çalışmalara ise aşağıda yer verilmiştir.

2007 yılında Funda Uz Sönmez tarafından yazılan *Seksenler İstanbul’u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak* başlıklı yayınlanmamış doktora tezinde 1980’li yıllarda İstanbul’da sunulan/önerilen/üretilen kentsel projelerin popüler yazılı medya araçlarında temsili üzerinden bir söylem çözümlemesi yapılmıştır. Çalışmada seksenler İstanbul’u kentsel söylemlerinin küreselleşme, metropolleşme ve nostalji olmak üzere üç tema etrafında oluşturulduğu tespit edilmiştir. Kentsel projelerdeki nostalji söyleminin işlevi, tarihsellik, öyküsellik ve aidiyet sunmak olarak saptanmıştır.

İletişim bilimleri alanında yapılan ve nostalji konusunu incelemesinin kapsamına alan bir çalışma Gülsüm Depeli’nin (2009) *Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik* başlıklı yayınlanmamış doktora tezidir. Çalışmada “Türkiye’den Almanya’ya göç eden toplulukların ‘yeniden yerleşme’ süreçlerinde geliştirdikleri aidiyet ilişkileri ve ‘iletişimsel bellek’leri, kolektif gerçekleştirilen bir etkinlik olarak evlilik törenleri çerçevesinde analiz konusu yapılmıştır”.

Çalışmanın amacı Almanya'ya göç eden Türk topluluklarının yeni yerleşimlerdeki kültürel yaşamlarını ve geride bıraktıkları coğrafya (yurt/memleket) ile bağlantılarını nasıl sürdürdüklerini araştırmaktır. Nostaljinin göç eden bireyler için her zaman geçmişte kalan 'yuva'larının farkında olmalarından kaynaklanan bir melankoli olduğunun ifade edildiği (2009:52) çalışmada, "belleğe, kimliğe ve aidiyete referans olan yurt hala aynı yurt mudur" sorusu sorgulamanın temelinde yer almaktadır. Çalışmada, göç temelli topluluklarında geride kalan yurdun her hatırlanışında yeniden inşa edildiği belirtilmektedir (Depeli, 2009:116). Nostaljinin öğrenilen ve aktarılan bir duygu olduğuna işaret edilen çalışmada, bu öğrenmede gerek ailenin gerekse tüketim kültürünün şekillendirici etkisi olduğu ifade edilmektedir (2009:119).

Sinema ya da iletişim bilimleri alanından olmamakla birlikte, bu çalışmada da konu edilen Atatürk ve nostalji temasını inceleyen bir tez olması bakımından Hilal Kaplan Öğüt (2009) tarafından yazılan *On The Undead Father of Turkey: The Impossible Mourning of Young Atatürkists (Türkiye'nin Ölmeyen Babası Üzerine: Genç Atatürkçülerin İmkansız Yası)* başlıklı yayınlanmış yüksek lisans tezine değinilecektir. Çalışma, iktidar söylemlerine eklenen egemen söylemsel çerçeveyi ifade etmesi bakımından da dikkati çekmektedir. Kaplan Öğüt, tezinin amacını "bir gösteren olarak Atatürk etrafında merkezileşmiş söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri çözümlenmek" şeklinde ifade etmektedir. Bu amaçla saha çalışması yapıldığı ve görüşmelerin anlatı analizine tabi tutulduğu belirtilmektedir. Teze göre Atatürk söylem içerisinde boş bir gösteren gibi işleyerek; "mükemmel ve uyum içindeki bir topluma ulaşmak için bir fırsat olarak" sunulup, siyasal söylem içinde *objet petit a* olarak konumlandırılarak bir hegemoni yaratmaktadır. Atatürk imgesinin, boş bir gösteren (*objet petit a*) olması nedeniyle, Atatürkçülerin kendi özneleşme süreçleri ile bağlantılı olarak birbirinden farklı Atatürk imgeleri ve anlatıları ortaya çıkmaktadır. Mevcut siyasal durum ise Atatürk'e duyulan yaslı bağlılıktan dolayı bir sapma olarak görülmektedir.

Yukarıda kısaca değerlendirilen tezlerde nostalji, sosyolojik, felsefi ve psikolojik bağlamlarda hafıza, bellek ve tarihle ilişkileri kurulmuş ve değerlendirmeler yapılmıştır. Türk sinemasında nostalji konusundaki çalışmalarda, *bellek* gibi nostaljinin de toplum ve bireyin kesişme noktasında olduğu vurgulanmış; toplumsal bağlamın önemine kuramsal olarak işaret edilmiş; ancak uygulama aşamasında bu bağ yeterince ortaya konulamamıştır. Bu nedenle çalışmalarda nostalji soyut bir kavram olmaya devam etmiş, Türk toplumu ve

tarihi çerçevesinde bir somut bir anlam kazanamamıştır. Çalışmalarda dikkati çeken bir diğer nokta, modernleşmenin getirdiği sorunların kültürel boyutlarına vurgu yapılmasına karşılık; Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal sorunlarının yeterince göz önünde bulundurulmamasıdır. Oysa, çok temel noktalarda dahi sorunlu bir modernleşme, [batılılaşma] yaşayan Türkiye'nin özgün durumu üzerinde düşünmek; kültürel üretimlerdeki nostaljinin anlaşılmasının temelini oluşturacaktır. Bu çalışmada nostaljinin Türk toplumu bağlamında ve mümkün olduğu ölçüde somut biçimde ele alınması çabası söz konusudur. Bu nedenle çalışmanın yöntemi, nostalji, Batılılaşma ve Türk sineması ilişkisindeki temel noktalara işaret edecek biçimde geliştirilmiştir ve bu bakımından önceki çalışmalardan farklılık göstermektedir.

3. NOSTALJİNİN TOPLUMSAL VE TARİHSEL TEMELLERİ

Nostaljinin kendiliğinden bir duygu olmayıp, belirli tarihsel ve toplumsal koşullara dayandığı ve anlamlandırılabilmesi için bu tarihsel ve toplumsal bağlamın bilinmesi gerektiğinden hareketle, çalışmanın bu bölümünde Batılılaşma sürecinde hangi toplumsal ve siyasal gelişmelerin yaşandığına ilişkin kısa bir tarihsel açıklamaya yer verilmektedir. İkinci olarak, Batılılaşma sürecini, Türkiye'ye özgü bağlamda değerlendirip, sosyolojik ve tarihsel çerçevede yorumlayan sosyolog ve edebiyatçıların ortaya koydukları görüşleri ifade edilmektedir.

3.1. Batılılaşmanın Tarihsel Arka Planı

Osmanlı İmparatorluğunun bir beylik olarak 1299 yılında kurulduğu belirtilmektedir. Devlet yapısını oluşturması ise, 14. yüzyılın başına tekabül etmektedir, 15. yüzyılın ortasından itibaren ise, merkezi bir imparatorluğa dönüşümü tamamlanmıştır. İmparatorluk Batı'ya karşı siyasal ve askeri üstünlüğünü 17. yüzyılın sonlarına kadar sürdürmüştür. Bu sırada Osmanlı, dünya egemenliğini elde etmesinin ve kendi kaynaklarıyla varlığını sürdürebilmesinin bir sonucu olarak giderek kendi içine kapalı bir sistem haline gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kendi içine kapandığı dönemde, Batı Avrupa kendi coğrafi koşullarını aşarak yeni kaynaklar bulmanın yollarını aramaya başlamıştır. İmparatorluk Batı'daki teknolojik ve askeri gelişmelerin sonucunda 18. yüzyıldan itibaren toprak kayıpları yaşamaya başlamıştır. Osmanlı'da Batı'nın daha üstün konuma geçmiş olabileceği düşüncesi bu dönemden itibaren kendisini göstermektedir. Böylece Batılılaşma serüveni, Osmanlı'nın, Batı'daki askeri ve teknolojik yenilikleri uygulayarak, tekrar eski gücüne dönebilme çabası olarak ortaya çıkmıştır.

Tarık Zafer Tunaya (1960,7) hakimiyetin kaynağı bakımından Osmanlı'yı despotik olmayan mutlak bir imparatorluk olarak tanımlamaktadır. Ancak Osmanlı, Batı'daki örneklerine kıyasla ilerleme döneminde daha demokratik bir niteliğe de sahipken; gerileme dönemlerinde despotik bir mutlakiyet idaresi kurulmuştur (Tunaya,1960:7). Osmanlı Devleti Halifelik makamının sahibi ve İslam'ın temsilcisidir. Padişahın mutlak iktidarının sınırları dünyevi değil, uhrevidir (Tunaya;1960:9). Padişah Tanrının yeryüzündeki gölgesidir. Buna karşılık Osmanlı tam olarak teokratik bir yönetim sayılmamaktadır. Osmanlı'da devlet şeriate göre değil; şeriat devlete göre

biçimlendirilmektedir. “Batı’dan siyasal gelenek ve sosyo-ekonomik yapı yönüyle farklı bir niteliğe sahip olan Osmanlı’da, devlet, yeni fethedilen bölgelerin halklarını Müslüman olsun ya da olmasın, askeri sınıf (yönetenler) ve reaya (yönetilenler) şekilde ikiye ayrılmaktaydı” (Unat,2012:20). Yönetenler ve yönetilenler de kendi içlerinde farklı toplumsal sınıflardan oluşmaktaydı. Yönetici sınıf içinde en nüfuzlu olanı Tunaya’ya göre İlimiye sınıfı veya Ulema’dır; askeriye ise ulemanın yanında yer almıştır (1960:17). Yönetilenler ya da reaya, yönetici sınıf dışında kalan tüm toplumsal kesimleri içine alır. Reaya da kendi içinde Müslüman ve gayri müslim olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Reaya içinde en önemli toplumsal grup kentlerde yaşayan zanaatkar ve esnaf sınıfıdır (Unat,2012:22).

Osmanlı Devleti’nde ekonomik sistem üretime değil yeni toprakların İmparatorluğa katılarak vergilendirilmesine dayanmaktaydı. Osmanlı’nın son dönemlerinde yeni topraklar ele geçirememesi ve hatta toprak kaybına uğraması bu bakımdan İmparatorluk için önemli bir gerileme sebebi oluşturmuştur. Ancak gerilemenin daha kapsamlı ve karmaşık sorunları, Batı modernleşmesi olarak özetlenen, coğrafi keşifler, Rönesans ve reform hareketleri, Fransız İhtilali, Aydınlanma düşünceleri, Sanayi devrimi gibi büyük toplumsal değişimlerin etkisinden kaynaklanmaktadır. Bu etkiler, özetle ifade edilecek olursa (Unat, 2012:25-28); coğrafi keşifler, Osmanlı Devleti’nin gelir-gider dengesini bozmuştur. Toprak kayıpları nedeni ile gelir azalırken; askeri harcamaların artması nedeniyle giderler artmış, bu harcamaları karşılamak için yapılan düzenlemelerle halkın vergi yükü artırılmıştır. Tımar sisteminin bozulması, Yeniçerilerin özellikle taşrada önemli bir siyasi güç haline gelmeleri, Mültezim sistemi ile halkın ezilmesi, kırsal bölgelerden kentlere göç ve işsizlik gibi pek çok sorun ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte kentlerde Lonca teşkilatı çözümlenirken; merkezi yönetim de eski gücünü kaybetmiş ve taşrada Ayan adı verilen bir tür feodal aristokratik yapı oluşmuştur. Doğu Akdeniz ticareti eski önemini kaybetmiş, bu nedenle kapitülasyon adı verilen imtiyazlar sağlanarak Osmanlı’nın egemenliğini kaybetmesi yolunda çok önemli bir adım atılmıştır.

Sanayi devrimi, Avrupa’da üretim patlaması ve beraberinde Pazar ve hammadde arayışlarını getirmiş bu rekabetten Osmanlı Devleti olumsuz etkilenmiştir. Osmanlı başta İngiltere olmak üzere Avrupa ülkelerine ticaret serbestliği konusunda pek çok haklar tanıyarak durumunu kurtarmaya çalışmış, ancak bu durum ekonomisini dış etkiye açık hale getirirken; cılız olan ticaret ve sanayi burjuvazisinin tükenmesi sonucunu doğurmuştur.

Osmanlı 1854 yılında Kırım savaşına girmek için borç almıştır. 1875 yılında Osmanlı maliyesi iflas ettiğini açıklamıştır. Osmanlı bu dönemde dış sermaye akımına sahne olmuştur, ilk yatırımlar bankacılık alanında olurken; demiryolları, su, gaz, telefon, madencilik ve ticaret alanlarında dış sermayenin yatırımları devam etmiştir.

Fransız devrimi sonrasında *demokrasi, anayasacılık ve insan hakları* gibi kavramlar Osmanlı aydınlarını da etkilemiş; aydınların mutlakiyet yönetimine karşı örgütlenerek ve anayasalı bir rejim için mücadeleye başlamaları sonuçlarını doğurmuştur. Ulusçuluk akımına bağlı olarak, Osmanlı bünyesindeki Müslüman olmayan unsurlar Avrupalı devletlerin de destekleriyle yönetime karşı ayaklanmışlardır. Bu ayaklanmalar dağılma sürecini hızlandırmış; Balkanlarda yeni devletler kurulmuştur.

Buna karşılık Fransız devrimi sonrasında Osmanlıda daha önce tartışılmayan, hukuk devleti, yargı güvenliği, eşitlik, can, mal ve ırz güvenliği gibi kavramların gündeme gelmesi ve taraftar bulması önemli ve olumlu bir gelişmedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yukarıda özetlenen nedenlerle ortaya çıkan Batılılaşma yönündeki çalışmalar birbirinden bağımsız ıslahat hareketleri olarak 18. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır. Bunların en önemlisi Lale Devri (1718-1730) olarak anılan dönemdir. Lale devri Batıyı tanıma yönündeki ilk hareketlenmelere sahne olmuştur. Bu dönemde Paris'e geçici elçiler gönderilmiş, ilk çeviri faaliyetleri başlamış, ilk matbaa da bu dönemde kurulmuştur. Artan harcamalar halktan alınan vergilerinde artışına neden olmuş, halkın hoşnutsuzluğu Yeniçerilerin tepkileri ile birleşince 1730 yılında çıkan Patrona Halil isyanı bu dönem sona ermiştir.

Batılılaşma hareketlerinin kurumsallaşması ve askeri alanın dışında da köklü yeniliklerin yapılması bakımından Batılılaşma hareketlerinin asıl olarak III. Selim (1789-1807) döneminde başladığı kabul edilmektedir. Meşveret usulünün yeniden işler hale getirilmesi, Avrupa başkentlerinde kalıcı elçilikler kurulması gibi değişikliklerin yanında bu dönemin en önemli gelişmesi Nizam-ı Cedid'dir (Yeni Düzen). Nizam-ı Cedid, III. Selim'in Yeniçeri ocağını kaldırmak, ulemanın yönetim ve halk üzerindeki etkisini kırmak, Osmanlı Devleti'ni Osmanlı Devleti'ni Avrupanın bilim sanat askeri ekonomik ve uygarlık alanlarında yaşamakta olduğu ilerlemelere ortak etmek düşüncesiyle girişmiş olduğu reformların tamamı olarak tanımlanmaktadır (Unat,2012:30). Tunaya (1960:23) Yeniçeri

ocağının yanında Nizam-ı Cedid ordusunun kurulması; Medrese yanında ilk mühendislik okulunun kurulması; devlet bütçesi yanında İrad-ı cedid hazinesi gibi yeniliklerin yapılması, nedeniyle bu dönemin eskinin yanında yeniyi kurmak metodunu izlediğini ve bunun olumlu sonuç vermediğini ifade eder. Bu dönemde Batı'daki gelişmelerin etkisiyle Osmanlı'da yaşanan olumsuzlukların sorumlusu olarak Nizam-ı Cedid gösterilmiş; ulemanın kışkırtması ile yeniçerilerde “Moskof olurum, Nizamı Cedid olmam” düşüncesi egemen olmuş; iki grubun birleşmesiyle, 1807 yılında Kabakçı Mustafa isyanı gerçekleştirilmiştir (Tunaya,24,25). III. Selim'in öldürülmesine karşılık, Rusçuk Ayanı Alemdar Mustafa Paşa'nın yardımlarıyla daha da yenilikçi bir padişah olan II. Mahmut tahta geçirilmiştir. II. Mahmut (1808-1839), döneminde Yeniçerilerin ilgası (1826) en önemli olaydır. Bu tarihten sonra II. Mahmut devlet yönetimini tümünden etkileyecek olan reformlara imza atmıştır. Bu dönemde askeri şura, Yargıtay ve Bab-ı ali kurumları merkez yönetim yapısına dahil edilmiş; Kabine uygulamasına geçilmiş; Bakanlıklar oluşturulmuştur. Ceza kanunu çıkarılarak memurlara kanunsuz ceza verilemeyeceği hükme bağlanmıştır. Bu gelişmeler bürokratik sınıfın oluşması ve memurların kul statüsünden çıkarılması yönünde önemli adımlar sayılabilir. Yeniçeri ocağının yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye ordusu kurulmuş; Tıbbiye ve Harbiye okulları bu dönemde açılmıştır. Eğitimle ilgili önemli bir gelişme ilkökul eğitiminin zorunlu hale getirilmesi ve Rüştîyelerin açılmasıdır. Bozulan Tımar sistemi kaldırılmış; küçük işletmeler ve zanaatkarlar desteklenmiş; Feshane açılmıştır. II. Mahmut dönemi “koyu bir yabancı baskısının ve Avrupa ihtilallerinin sarstığı anarşik bir iklim içinde ve geri kuvvetler ortasında” geçmiştir (Tunaya,1960:30). Sırp İsyanı, Yunan İsyanı gibi ayaklanmalar; Baltalimanı ve Hünkar İskelesi ticaret sözleşmelerinin bu dönemde imzalanması Osmanlı Devleti'nin bu dönemde içte ve dışta güçsüz düşmesine yol açan olumsuz gelişmelerdir. Reformlar halka inememiş ve olumlu yankı bulamamıştır. Muhalifleri tarafından kendisine “Gavur Padişah” lakabı da takılan, II. Mahmut'un vefatı ardından oğlu Abdülmecit tahta çıkmıştır.

Abdülmecit zamanının en önemli gelişmesi Tanzimat fermanının okunması (1839) böylelikle Tanzimat döneminin (1839-1876) başlamasıdır. Tanzimat fermanı Osmanlı'da hukuk devletine geçişi simgelemektedir. Tanzimat fermanında hedeflenen reformlar şu şekilde sıralanmıştır (Unat,2012:35,36):

1. Müslüman-gayrimüslim bütün yurttaşların can, mal ve ırz güvenliği sağlanacak

2. Bütün Osmanlı yurttaşları kanun önünde eşit olacak
3. Vergi konusundaki adaletsizliği ortadan kaldırmak için bir takım düzenlemeler yapılacak ve herkes kazancına göre vergi ödeyecek
4. Ordu için asker toplama konusunda yaşanan sıkıntılar ortadan kaldırılacak. Bu düzenlemeyle hem asker toplanan bölgelerin nüfusları göz önünde bulundurulacak hem de askerlik süresi eskiden olduğu gibi ömür boyu değil 4-5 yıl gibi bir süre olacak
5. Mahkemeler açık ve bağımsız olacak
6. Müsadere usulü kaldırılacak (ölen devlet memurlarının mallarına devletin el koyması)

Tanzimat döneminde ilan edilen Islahat Fermanı (1856) bir yandan Tanzimat fermanında vaat edilen reformların gerçekleşebilmesi için bir takım somut önlemleri içerirken, bir yandan da özellikle gayrı müslim yurttaşlara yönelik bir takım düzenlemelerin yapılmasını öngörmüştür (Unat,2012: 36). Vedat Günyol'a göre (1983:256) Tanzimat fermanı, nasıl Osmanlı ordularının Nizip'te Mısır güçlerine yenilip ordusuz, donanmasız kalması sonucu ilan edildiyse, Islahat fermanı da Kırım savaşı yenilgisinin hemen ardından 1856 Paris Antlaşmasından 6 hafta önce dış baskılar altında ilan edilmiştir; 1854'te alınan dış borcun da etkisi olmuştur.

Tanzimat ve Islahat Fermanları ile yapılan düzenlemelerle, Müslüman ve Gayrimüslimler kanun önünde eşit hale gelmiştir. Batılı bir tarzda hukuk anlayışının temellerini teşkil edecek olan çeşitli hukuki ve adli kurumlar oluşturulmuştur (Unat,2012: 37). Bu dönemde İslam dünyasının ilk medeni kanunu olan Mecelle hazırlanmış ve 1876'da yürürlüğe girmiştir. Eğitim alanında yapılan yenilikler arasında; bilimler akademisi niteliğinde olan Encümen-i Daniş ve bürokrat yetiştirmek üzere Mülkiye; kız ve erkekler için öğretmen okulları (Darülmuallimat ve Darülmuallimin); ilk lise kabul edilen Galatasaray Sultanisi ve ilk modern üniversite Darülfünun'un açılması önemli gelişmelerdir. Tanzimat dönemi tüm olumsuz yanlarına karşılık, ikilik şeklinde de olsa bir zihniyet değişiminin yaşandığı ve hukuk alanında yapılan düzenlemelerin kurumsal nitelik kazandığı bir dönem olmuştur.

Yeni Osmanlılar adı verilen hareket 1876 yılında Kanun-i Esasi'nin kabul edilmesinde Meşrutiyetin ilanında kilit bir rol üstlenmişlerdir. Tunaya (1983:238),

Tanzimat'ta ve öncesinde yapılan değişikliklerin yukarıdan aşağıya bir karakter taşıdığını; Tanzimat sonrasında bir araya gelen Yeni Osmanlılar isimli topluluğun ise ilk aşağıdan yukarıya hareket olduğunu belirtmektedir. Yeni Osmanlılar, merkezin kitleye tanıdığı hakların garantisiz, padişah iktidarının ise sınırsız olduğunu ileri sürmüş; bütün çabalarını mutlak iktidarın sınırlanması yönünde göstermişlerdir. İlk olarak bu grup vatan, millet, İttihad-ı anasır, ümmet, hürriyet, müsavat [eşitlik], meşrutiyet, birey hakları ilkelerini ve kurumlarını savunmuşlardır (Tunaya, 1983:238). Yeni Osmanlılar Cemiyeti 7 Haziran 1865 yılında kurulmuştur. Bu dönemde Harbiye mezunu modernist subaylar ile Mülkiye mezunu Batı düşüncesine açık bürokratlar varlık göstermeye başlamıştır; bu nedenle yurt içinde ve yurtdışında çalışmalar yapan Yeni Osmanlılar ordu ve bürokraside yayılmayı başarmışlardır (Unat,2012:40). Ordunun desteğiyle Meşrutiyete geçmekte direnen Abdülaziz'i tahttan indirerek yerine Meşrutiyet sözü veren II. Abdülhamit'i tahta çıkarmışlardır. 23 Aralık 1876'da ilan edilen Kanun-i Esasi ile I. Meşrutiyet dönemi (1876-1908) başlamıştır. Soysal ve Sağlam'a göre (1983: 21), I. Meşrutiyet'le gelen hukuk sistemi, gerçek anlamda parlamenter bir sistem ortaya çıkarmamıştır. Parlamenter sistemlerde bulunması gereken, "yasama yetkisinin hükümdardan parlamentoya gerçek anlamda geçmesi" ve "hükümetin sorumluluğunun yasama yetkisini kullanan bu meclise karşı olması" özellikleri Kanun-i Esasi ile gelen sistemde bulunmamaktadır. Soysal ve Sağlam (1983: 21); "Yasa önerilerinin padişah tarafından uygun bulunması zorunluluğu" ve "Bakanların hükümdardan başka kimseye hesap vermek zorunda olmayışları" nedeniyle ilk Osmanlı meşrutiyetini meclisin varlığıyla yumuşatılmış mutlak hükümdarlık sistemine yaklaştığını belirtmektedirler.

II. Abdülhamit Dönemi (1876-1908), mutlakiyetçi karakterine karşılık yenileşme hareketlerinin de devam ettiği bir dönem olarak ele alınmaktadır (Unat, 2012: 42). Eğitim alanında yapılan düzenlemelerin yanı sıra; bu dönemde yabancı sermaye ile telgraf ve demiryolu yapımlarının hız kazandığı görülmektedir. Balkanlarda yaşanan toprak kayıpları sonrasında gözden düşen Osmanlılık ideolojisinin ardından bu dönemde İslamcılık ideolojisi benimsenmiş bu şekilde Asya'da kalan toprakların elde tutulması amaçlanmıştır.

1878 yılında meclisin feshedilmesi ve Kanun-i Esasi'nin yürürlükten kaldırılması üzerine gizlice örgütlenen aydınlar tarafından kurulan İttihat ve Terakki Cemiyeti, bir yanda Ahmet Rıza'nın pozitivismden etkilenen felsefesiyle, diğer yanda Prens Sabahattin'in bireyci ve liberal görüşleri ile öncülük ettiği iki ayrı gruptan oluşmaktaydı.

İttihat ve Terakki düzenledikleri ikinci Jön Türk kongresinin ardından diğer muhalif örgütlerle birleşerek II. Abdülhamit'in baskı rejimine karşı birleşme kararı almışlardır.

Muhalif örgütlenmelerin çabaları yanında, “Meşrutiyete geçilmesinde önemli bir etken de İngiltere ile Rusya'nın Osmanlı topraklarının paylaşılması konusunda anlaşmaya varmaları ve Osmanlı yönetiminin buna sessiz kalmasıdır” (Unat,2012: 50). İttihat ve Terakki cemiyeti Rumeli halkı tarafından da desteklenmektedir. “Baskıcı merkezi yönetimini uygularken telgraftan yararlanan Abdülhamit'e karşı bu kez aynı iletişim aracıyla devrimci bir baskı kurulmuş ve muhalifler saraya yolladıkları telgraflarla padişaha anayasanın yeniden yürürlüğe konması ve mebusan meclisinin yeniden açılması yolunda baskı yapmışlardır” (Bakacak,2012: 50). II. Abdülhamit'in 30 yıllık baskı rejimi 24 Temmuz 1908 yılında Kanun-i Esasi'nin yeniden yürürlüğe konulmasıyla sona ermiştir. Dönemin basını tarafından bu Hürriyetin İlanı olarak isimlendirilmiştir (Tunaya,1960:46,47). Getirilen yeni düzenlemelere göre, bu kez parlamenter sistemin gereklilikleri sağlanmıştır. Padişahın meclisi kolaylıkla feshedememesi garanti altına alınmıştır. Toplanma ve cemiyet özgürlükleri getirilmiştir. Bu dönem yapılan düzenlemeleri kısaca özetleyecek olursak (Bakacak,2012: 53-55); Padişahın yargı kararı olmaksızın herhangi bir kişiyi sürgüne yollama yetkisi ve basına sansür uygulaması kaldırılmıştır. Aynı zamanda toplanma, dernek kurma siyasal faaliyette bulunma ve siyasal parti kurma hakları da kabul edilmiştir. Padişahın bir kısım şahsi emlakı devletleştirilmiş, saray ve hanedan ödenekleri kısılmıştır. Şahsi davalara Şer'iyeye mahkemeleri yerine Nizamiye (Adliye) mahkemelerince bakılması usulü getirilmiş; 1916 yılında Şer'iyeye mahkemelerinin Şeyhülislam'a değil, Adliye mahkemelerine bağlanması laiklik alanında önemli bir adımdır. Bu dönemde Vilayetler kanunu çıkarılarak yeni bir mülki sisteme geçilmiş ve bürokrasi güçlendirilmiştir. Medreselerin ders programlarına pozitif ve doğa bilimleri ile Batı dilleri girmesi için düzenleme yapılmıştır. Osmanlıca harflerin Türkçeye daha uygun olabilmesi için bazı denemeler yapılmıştır. Bu dönemde kızların okullara ve üniversiteye kabul edilmesi söz konusu olabilmıştır. Savaşında etkisiyle kadınların kamusal alanda görünür olması ve çalışmaları teşvik edilmiştir. Milli ticaret ve sanayi burjuvazisi oluşturma gayretleri çerçevesinde, ulusal bankacılık geliştirilmeye çalışılmış, Fransız sermayeli Osmanlı Bankası ve Alman Deutsche Bank'a karşılık olarak Milli İtibar Bankası kurulmuştur. Gümrük tarifelerinde de değişikliğe gidilmiş ve gümrük vergileri 1916 yılında yüzde 12'ye kadar yükseltilmiştir. Bu dönemde Osmanlı'nın geleceği konusunda üretilen düşünceler, Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük ve Batıcılık, canlı bir

tartışma ortamı bulmuş ve sistemli düşünce akımları haline gelmişlerdir (Tunaya,1983:239). İttihat ve Terakki yönetimi bir yandan yukarıda belirtilen olumlu gelişmeleri desteklerken bir yandan da 1913 yılında iktidarı tek başına ele geçirmesinin ardından tam bir baskı rejiminin uygulayıcısı olmuştur. İttihat ve Terakki döneminde Trablusgarp ve Balkan savaşları başgöstermiş ve ardından ülke I. Dünya savaşına doğru sürüklenmiştir.

Osmanlı Devleti 1914 yılının Kasım ayında savaşa girmiş ve savaşın yenilgiyle sona erdiği 1918 yılına dek aynı anda birçok cephede savaşmıştır. Savaş sonucunda Almanya, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı İmparatorlukları dağılmış; onların yerinde cumhuriyetle yönetilen çeşitli ulusal devletler ortaya çıkmıştır. Osmanlı Devleti Mondros ateşkes anlaşmasına imza atarak savaştan çekilmiştir. İttihat ve Terakki Partisi'nin iktidarı böylece sona ermiştir. Savaş döneminde padişahlığı sürdüren V. Mehmet Reşat'ın vefatının ardından Vahdettin tahta geçmiştir. Kapitülasyonlar yeniden yürürlüğe girmiştir. Mebusan Meclisi Padişah tarafından kapatılmıştır. İttihat ve Terakki partisine mensup olan Cemal Azmi Bey, Sabit Bey ve Diyarbakır Valisi doktor Mehmet Reşit Bey 1915 yılında gerçekleşen Ermeni göçü ile ilgili tevkif edilmiş; Boğazlayan Kaymakamı Kemal Bey Ermeni'leri öldürttüğü gerekçesi ile idam edilmiştir (Dinçer, 2012:80,81) İçlerinde Ziya Gökalp, Hüseyin Cahit ve Hüseyin Kadri'nin de bulunduğu üst düzey bürokrat ve mebuslar Malta'ya sürgün edilmiş; eski sadrazam Sait Halim Paşa'da içlerinde olmak üzere gazeteci ve ayanlar tutuklanmıştır (Dinçer, 2012:80,81). Bu dönemde Anadolu'daki Rum ve Ermeni azınlıklarının devlet kurma yönündeki İtilaf devletleri ile işbirliği içindeki çalışmalarına Türkler tarafından gösterilen tepkiler, ulusal örgütlenmelere katılımı artırmış ve Türkler ve azınlıklar arasında olaylar başgöstermiştir. Bu dönemde sadrazam olan Damat Ferit Paşa çözüm arayışı içine girmiş ve 31 Mart 1919'da *Heyet-i Nasiha (Öğüt kurulu)* kurulması kararlaştırılmıştır. Anadolu ve Rumeli için iki ayrı Heyet oluşturulmuştur. Heyet-i Nasiha'nın amacı çeşitli etnik gruplar arasında uyum ve barış sağlamak, halka padişahın selamını ileterek ırk ve mezhep ayrımı gözetmeksizin bütün etnik gruplara karşı beslediği iyi duyguları duyurmak olarak saptanmıştır (Dinçer, 2012:82). Bu dönemde İstanbul basını çoğunlukla işgalcilerle iyi ilişkiler içinde iken, Anadolu basını işgalcilere karşı direnişi desteklemiştir. Bu dönemde yapılan Paris Barış Konferansı ile Osmanlı topraklarının nasıl paylaşılacağı sorunu görüşülmeye devam etmektedir. Konferansın sonuçlarından birisi olarak İzmir Yunanistan'a verilmiş ve 15 Mayıs 1919 yılında işgal edilmiştir. Bu gelişmeyle Anadolu'da direniş hareketi daha da

çok taraftar kazanmıştır. Bu dönemde pek çok cemiyet kurulmuş ve birbirinden farklı amaçlarla çalışmalar yürütmüşlerdir. Günümüzde işgalcilere direnişin sembolü olan Kuvay-i Milliye Cemiyeti ve ona karşı çıkan Teal-i İslam Cemiyeti örnek verilebilir. Teal-i İslam cemiyetinin önde gelen üyeleri arasında İskipli Atıf Hoca yer almaktadır. Ümmetçi ve hilafet yanlısı olan cemiyet, İttihat ve Terakki'yi dinsel bir sapma olarak görmekte; Mustafa Kemal ve Kuvay-i Milliye'yi de İttihatçılığın devamı olarak kabul etmektedir (Dinçer,2012:92). Cemiyet üyelerinin Ulema sınıfından olması dinin Ulusal mücadele aleyhinde ustalıkla kullanmasını ve fikirlerinin camilerde geniş kitlelere ulaştırmasını sağlamıştır (2012:92). Konu bakımından bir diğer önemli cemiyet Wilson Prensipleri Cemiyeti'dir. Üyeleri arasında Halide Edip, Refik Halit ve Yunus Nadi'nin de bulunduğu cemiyet ABD'nin koruyuculuğunda hilafetin sürdürülmesi ve Osmanlı Devleti'nin kalkındırılmasını sağlayacak çeşitli önlemlerin alınmasını savunmuşlardır. Sivas Kongresinde Manda teklifinin kesinlikle kabul edilmemesi üzerine Halide Edip ve Yunus Nadi kurtuluş savaşına katılmışlardır (Dinçer,2012:94). Bu sırada ulusal direniş Mustafa Kemal'in 9. Ordu müfettişliğine atanmasıyla Anadolu'ya geçer ve kongreler dönemi başlamış olur. Bu çalışmaların sonucunda 28 Ocak 1920'de toprak bütünlüğü ve tam bağımsızlık ilkeleri üzerinde durulan Misak-ı Milli belgesi Osmanlı Mebusan meclisinde kabul edilmiştir. Direniş nedeniyle İtilaf devletlerinin baskısı da artmış ve 16 Mart 1920 yılında İstanbul işgal edilmiştir. Bunun üzerine Mustafa Kemal'in bildirisi ile Ankara'da olağanüstü yetkili bir meclisin toplanacağı ilan edilmiş; 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi ilk toplantısını yapmıştır. Meclisin açılışından önce Şeyhülislam Dürrizade Abdullah tarafından yayınlanan fetva ile Mustafa Kemal ve arkadaşlarının eylemlerinin din dışı olduğu, öldürülmelerinin dinen uygun olduğu ilan edilmiştir. İstanbul kaynaklı bu fetva Ankara müftüsü Rıfat Börekçi'nin karşı fetvası ile boşa çıkarılmaya çalışılmıştır (Dinçer,2012b:118). Kurtuluş savaşı boyunca çıkan ayaklanmalara yönelik Hıyanet-i Vataniye kanunu çıkarılmıştır. TBMM Osmanlı Devletinin daha önce imzaladığı tüm anlaşmaları geçersiz saydığını ilan etmiştir. 10 Ağustos 1920'de İtilaf devletleri ile Osmanlı Devleti arasında Sevr Anlaşması imzalanmıştır. TBMM anlaşmayı tanımadığını ve imzalayanları vatandaşlıktan çıkardığını bildiren duyuruyu 19 Ağustos 1920'de ilan etmiştir. Türk kamuoyunda da tepkiyle karşılanan anlaşma üzerine bazı gazeteler siyah çerçeve ile basılmış; İstanbul'daki bazı eğlence yerleri de kapatılmıştır (Dinçer,2012b:122). TBMM'nin imzaladığı ilk siyasi anlaşma olan Gümrü Barışı ile Ermeniler toprak taleplerinden vazgeçmiştir. TBMM, İstiklal Marşını 12 Mart 1921 yılında milli marş olarak kabul etmiştir. Moskova Anlaşması ile ilk kez büyük bir devlet –Sovyet

Rusya- tarafından tanınmıştır. Tüm bunlar düzenli ordunun çeşitli cephelerde kazandıkları askeri başarıların bir sonucudur. 26 Ağustos 1922 Büyük Taarruz ve 30 Ağustos'daki Başkumandanlık Meydan Muharebesi sonunda Yunan ordusu bozguna uğratılmış ve taraflar arasında Mudanya Ateşkes Anlaşması imzalanmıştır. 1 Kasım 1922 yılında toplanan meclis oturumunda Ziya Hurşit'in karşı oyu ile alınan kararla halifelik makamı ayrı tutularak, Saltanat sona erdirilmiştir. Bu karar üzerine İngiltere ile temasa geçen ve sığınma talep eden Vahdettin'in halifeliği de TBMM tarafından kaldırılarak veliaht Abdülmecit Efendi halife ilan edilmiştir. Lozan görüşmeleri 20 Kasım 1922 yılında başlamıştır. Görüşmelerin kesintiye uğraması sonrasında 17 Şubat 1923 yılında Türkiye İktisat Kongresi İzmir'de toplanmıştır. Konferansta Mustafa Kemal yeni Türk devletinin bir iktisat devleti olacağını söylemiştir. Burada alınan kararlar arasında Türkiye'nin koşullarına uygun olmak şartıyla yabancı sermayenin de kabul edilebileceği belirtilmiştir. Bununla birlikte Misak-ı İktisadi ile ekonomik bağımsızlığın altı çizilmiştir. Lozan görüşmeleri ikinci kez başlamış ve 24 Temmuz 1923'te imzalanmıştır. Böylece I. Dünya savaşı resmen sona ermiş olmaktadır. Lozan anlaşmasının sonuçlarına göre Türkiye cumhuriyetinin varlığı ve bağımsızlığı tanınmış; Misak-ı Milli büyük ölçüde gerçekleştirilebilmiştir. Ancak Musul ve Hatay sorunlarının çözümlenememesi; Boğazların egemenliğinin tam olarak ele geçirilememesi başarı sağlanamayan konulardır. Türkiye ve Yunanistan arasında mübadelenin gerçekleştirilmesi kararı Lozan'da alınmıştır.

29 Ekim 1923 yılında Cumhuriyet ilan edilmiştir. Cumhuriyetin ilanı genellikle olumlu karşılanmakla birlikte; basında ve mecliste eleştirel bir cephe de oluşmuştur. Kurtuluş savaşının önde gelen isimlerinden Rauf Bey ve Refet Paşa cumhuriyete ve Mustafa Kemal'in cumhurbaşkanı oluşuna karşı ve halifeye de yakındılar. Saltanat yanlılarının güç aldığı bir kurum olarak Halifelik, Cumhuriyete karşı bir seçenek olarak görülmekteydi. Bir yönetim sorunu ortaya çıkarmaktaydı. Bunlardan başka Halife Abdülmecit Efendi kendisi için ayrı bir bütçe talep etmesi; TBMM'den bağımsız olarak yabancı elçi kabulü ve saltanat törenleri düzenlemesi İsmet Paşanın tepkisine yol açmış Halifeliğin kaldırılması konusundaki görüşmeler başlamıştır. 3 Mart 1924 yılında Halifeliğin kaldırılmasına dair kanun mecliste kabul edilmiştir. Böylece, Halife ile birlikte Osmanlı ailesinin tüm fertleri yurt dışına çıkarılmış, saltanatın yeniden canlandırılmasına imkan sağlayabileceği düşünülen koşullar yok edilmiştir. Osmanlı Batılılaşma çabalarının ikili yapısı da böylece ortadan kalkmış olmaktadır. Mustafa Kemal Atatürk'ün döneminde gerçekleşen diğer devrimler ise şu şekilde özetlenebilir. Hukuk alanında şer-i ve örf-i

hukuk kurallarının ikili yapısı Teşkilat-ı Esasiye isimli yeni anayasa ile (1924) sona erdirilmiştir. Mecelle yürürlükten kaldırılarak, Türk Medeni kanunu kabul edilmiştir (1926). Diğer kanunların da yenilenmesinin dışında kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması önemli değişikliklerdir. Eğitimde de ikili bir yapıya sahip olan Osmanlı sistemi, Tevhid-i Tedrisat kanunu ile düzenlenmiş ve tüm eğitim kurumları devlete bağlı hale getirilmiştir. Din uzmanlarının yetişmesi için ilahiyat fakülteleri kurulması ve imamlık, hatiplik hizmetleri için okullar açılması bu kanunla karara bağlanmıştır. Latin alfabesine dayanan yeni Türk alfabesi 1 Kasım 1928 yılında oybirliği ile kabul edilmiştir. Böylece Batılılaşma yolunda en önemli adımlardan birisi atılmış ve yalnız seçkin bir zümrenin değil tüm halkın okur-yazar hale getirilmesi yolunda çalışmalara başlanmıştır. Türk Dil Kurumu 1932 yılında kurulmuş ve 1936 yılında bu adı almıştır. Ulusal bir tarih anlayışının geliştirilmesi yönünde adımlar atılmış, 1931 yılında Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti (Türk Tarih Kurumu) kurulmuştur. Darülfünun kapatılarak İstanbul Üniversitesine dönüştürülmüştür (1933). Kültürel değişim ve dönüşümde önemli bir diğer kurum olan Halkevleri 1932 yılında açılmıştır. Ekonomik alanda ise şu dönüşümler gerçekleştirilmiştir: Aşar vergisinin kaldırılması (1925); İşbankasının kurulması (1924); Kabotaj kanunu (1926); Merkez bankasının kurulması (1930); demiryolları yapımının ve madenciliğin millileştirilmesi; Sümerbank'ın kuruluşu (1933); gündelik yaşamı etkileyen diğer dönüşümler ise; şapka kanunu (1925), tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması (1925), uluslararası saat, rakam, takvim değişikliği (1925), ölçü birimleri (1931) ve hafta sonu tatili uygulamasına geçilmesi (1935) ve Soyadı kanunu (1934) olarak sıralanabilir. Kurulan yeni cumhuriyetin temel niteliklerini oluşturan ilkeler Atatürk ilkeleri olarak adlandırılmıştır. Atatürk ilkelerinin tümünün aynı kaynaktan gelmediğini belirten Ertan (2012:239); Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik ve Laiklik ilkelerinin Fransız devriminin etkisini yansıtırken; Devletçilik ilkesinin Sovyet Devriminin etkisi olduğunu; Halkçılık ve İnkılapçılık ilkelerinin hem Fransız hem de Sovyet devrimi kaynaklı olduğunu belirtmektedir.

10 Kasım 1938 tarihinde Atatürk'ün ölümü üzerine 11 Kasım'da meclis toplantıya çağrılmış ve İsmet İnönü cumhurbaşkanı seçilmiştir. İsmet İnönü dönemi 1938-1950 yılları arasında kapsamaktadır. Bu dönemin en önemli olayı II. Dünya savaşı olmuştur. Köy Enstitüleri ile ilgili kanun 17 Nisan 1940'ta kabul edilmiştir. Bu dönemin iz bırakan olaylarından bir diğeri Milli Korunma Kanunu ve buna dayalı uygulamalarla birleşen sıkı yönetimdir. Varlık Vergisi ve Toprak Mahsuller Vergisi uygulamaları haksızlıklara yol

açmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında çok partili yaşama geçiş denemelerine dönülmüştür. Bu dönemde Türkiye'nin ABD'nin başını çektiği demokratik Batı ülkelerinin yanında yer alma çabasında artış görülmektedir. Bunda Sovyetler Birliği ile 1925 yılında imzalanan dostluk anlaşmasının Sovyetler tarafından yenilenmemesinin de etkisi bulunmaktadır (Unat b,2012:270). 1945-50 yılları arasında CHP dışında 23 siyasal parti kurulmuştur (Unat b,2012:272). Bu dönem Türkiye'nin durumuna bakıldığında, Cumhuriyetin ilanının hemen ardından tavizsiz biçimde yürütülen Batılılaşma [modernleşme] projesinin ve II. Dünya savaşının getirdiği sıkıyönetim ve savaş ekonomisi uygulamalarının yarattığı bunalımın, ülke genelinde yaygın ve köklü biçimde CHP yönetimine karşı muhalefet oluşturduğu görülmektedir (Avşar ve Kaya,2012:116).

Böylece 1950 yılında yapılan seçimlerde, Demokrat Parti oy çoğunluğunu alarak iktidara gelmiştir. DP'nin yaptığı ilk düzenleme Arapça ezan yasağının kaldırılması olmuştur. Bu dönemde ekonomi alanında denk bütçe uygulamasından vazgeçilmiştir. Marshall yardımlarının da olumlu etkileri olmakla birlikte dışa bağımlı ekonominin temelleri atılmıştır. DP Köy Enstitülerini ve Halkevlerini kapatmıştır. CHP'nin mal varlığını *haksız kazanç* olarak nitelendirerek 15 Aralık 1953 tarihinde hazineye devretmesi ve giderek yalnız CHP değil tüm muhalif seslere karşı baskı politikası uygulaması dönemin diğer olaylarıdır. DP'nin 1954 seçimlerinde tekrar iktidara gelmesi daha baskıcı politikalar uygulamasında etken olmuştur. 6-7 Eylül olayları dönemin iz bırakan olaylarından. 1957 seçimlerinde yine birinci parti olmasına karşılık DP %11 civarında oy kaybetmiştir. 1958 yılında iyice kendini gösteren ekonomik bunalıma çözüm olarak DP 4 ağustos 1958 yılında IMF ile anlaşarak ABD başta olmak üzere diğer ülkeler ve Dünya Bankasından kredi desteği ve yardım almıştır. 18 Nisan 1960 yılında Tahkikat Komisyonu kuran DP böylelikle tüm muhalefeti baskı altına alma yolunda en sert adımını atmıştır. Bu gelişme üzerine İstanbul ve Ankara'da öğrenci olayları başlamış, sıkıyönetim ilan edilmiştir.

27 Mayıs 1960 sabahı Milli Birlik Komitesi isminde bir grup kuran ordu mensubu subaylar yönetime el koyduklarını ilan etmişlerdir. 29 Eylül 1960 yılında Demokrat Parti kapatılmış, 15 Eylül 1961 yılına kadar süren Yassıada yargılamalarında 15 kişi için idam kararı verilmiştir. Milli Birlik Komitesi bunlardan sadece Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan'ın idamı onaylanmıştır. 9 Temmuz 1961 yılında yeni anayasa halk oylamasına sunulmuş ve %61 evet oyu oranı ile kabul edilmiştir. Yapılan seçimler sonrası CHP'nin ve Adalet Partisinin mecliste çoğunluğu kazanması üzerine ilk kez bir

koalisyon hükümeti başa geçmiştir. 1965 yılında yapılan genel seçimlerde bu kez Adalet Partisi tek başına iktidara gelmiştir. CHP ise Ortanı Solu tutumundan karşılık görememiş, önemli miktarda oy kaybetmiştir. Adalet partisi 1969 yılında yapılan seçimlerde de tek başına iktidara gelmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren ülkede yoğun bir siyasi tartışma ortamı meydana gelmiştir. 1968 yılından itibaren Fransa'da başlayan öğrenci hareketlerinin etkisiyle Türkiye'de de üniversite örgütlenmeleri radikal boyutla göstermeye başlamıştır. 1960'lı yıllardan itibaren köyden kente göç ve gelir dağılımındaki eşitsizlikler önemli sorun kaynakları olmuştur. Adalet Partisi döneminde bu sorunların hiçbirisinin aşılmasına yönelik politikalar geliştirilmemiş; iktidar bir yıpranma sürecine girmiştir. 12 Mart 1971 yılında yayınlanan muhtıra sonrasında Demirel hükümeti istifa etmiş ve partiler üstü yeni bir hükümet 19 Mart 1971 yılında kurulmuştur. 1973 seçimleri ile 12 Mart sıkıyönetim dönemi sona ermiştir. 1977 yılındaki seçimleri ise CHP kazanır. Bu dönemde de sorunlar çözümsüz kalmış; öğrenci hareketleri şiddetli savaflara dönüşmüştür.

2000-2011 yılları arasındaki toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel ortam üzerinde en çok etkisi olan tarihsel süreç 12 Eylül 1980 Askeri Darbesi ile yaşanmıştır. 12 Eylül askeri rejimine uzanan sürecin önemli bir ilk adımı 24 Ocak 1980 yılında alınan kararlardır. Türkiye ekonomisini piyasa kurallarına göre dönüştürme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilen (Ahmad,2012:211) kararlarda yer alan, devalüasyon, KİT zamları ve fiyat denetiminin kaldırılması konularında, IMF'in 1977 yılından beri istediğinden daha sert uygulamalar getirilmiştir. 24 Ocak kararları istikrar programı niteliğinin ötesinde, uluslararası sermayenin Dünya Bankası aracılığıyla pazarladığı iki stratejik hedef taşımaktadır: Piyasa serbestisi ve sermayenin emeğe karşı güçlendirilmesi (Boratav, 1998:121,122). 12 Eylül darbesi kararların sistematik ve düzenli uygulanabilmesi için gerekli olağanüstü önlemlerin alınmasını sağlamıştır (Ahmad,2012:211,212).

12 Eylül sabahı başlayan ve Bayrak Harekâtı adı verilen müdahale ile Türk silahlı kuvvetleri yönetime el koymuş; darbe hiçbir engelle karşılaşmadan amacına ulaşmıştır (Tanör, tarih yok:30). Harekâtı yürüten, Milli Güvenlik Konseyi komutanları, şu kişilerden oluşmaktadır: Genel Kurmay Başkanı orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanlığı Orgeneral Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer ve Jandarma Komutanı Seda Celasun (Tanör, tarih yok:30,31).

Darbe bildirisi 12 Eylül sabahı, saat dörtte Kenan Evren tarafından okunmuş; “Türkiye Silahlı Kuvvetlerinin kendilerine verdiği yetkiyle Türkiye Cumhuriyetini koruma ve kollama görevini yerine getirmek için emir komuta zinciri içinde ülke yönetimine el konulduğu” ilan edilmiştir (Tanör, tarih yok:33-40). Harekâtın amacı ise “ülkenin bütünlüğünü, devletin otoritesini yeniden sağlamak, demokratik düzenin işlemesine engel olan nedenleri ortadan kaldırmak” olarak ifade edilmiştir.

Bildiride darbenin gerekçesi olarak şu noktalar sıralanmaktadır: “Devletin varlığına, rejimine ve bağımsızlığına yönelik saldırıların yoğunluk kazanması; devlet organlarının ve anayasal kurumlarının işlemez duruma getirilmesi, irticai fikirlerin ve sapık ideolojilerin devlet kuruluşlarını işçi örgütlerini ve siyasi partileri etkisi altına alarak ülkeyi iç savaşın eşiğine getirmesi” (Tanör,tarih yok:33-40).

Sıkıyönetim döneminde, Milli Güvenlik Konseyi tarafından yayınlanan bildirimlerle güvenlik ve kamu düzenine ilişkin olarak alınan kararlar açıklanmış, sıkıyönetim komutanlıklarına gereken atamalar yapılmış ve “her türlü önlemi alma” yetkisi verilmiş; Emniyet Genel Müdürlüğü, Jandarma Genel Komutanlığının emrine girmiştir. Tüm siyasi partiler ve derneklerin siyasi faaliyetleri durdurulmuş (Kızılay, Türk Hava Kurumu ve Çocuk esirgeme kurumu hariç) DİSK ve MİSK kapatılmıştır.

12 Eylül sonrası, çıkarılan yasalarla kamu özgürlükleri ve temel haklar kısıntıya uğramış; yaşama hakkı ve kişi dokunulmazlığı esasları zarar görmüştür. Tutuklanan şüphelilerin gözetim altında tutma süreleri kademeli olarak 90 güne çıkarılmış, idam cezası yeniden uygulamaya konulmuştur. Vatandaşların yargı yoluna başvuru hakları kısıtlanmış, 3 yıldan az hapis cezaları için temyiz yolu kaldırılmıştır. Bu da hak arama özgürlüğünün önüne ket vurmak ve adil yargılanma hakkı ve ilkelerinden uzaklaşmak anlamına gelmektedir. Hukuk devletinin önemli bir özelliği olan yargı denetimi, bu dönemde sıkıyönetim komutanlarının daha rahat hareket etmesini sağlayacak şekilde kısıtlanmıştır. Askeri yönetim baskıcı ve keyfi bir karaktere bürünürken; vatandaşların karşı koyma olanakları ellerinden alınmıştır. Halkın sesini duyurabileceği tek yol “dilekçe hakkı”na başvurmaktır. Bu dönemde her gün yüzlerce dilekçe yöneticilere sunulmuştur. Tanör’ün aktardığı bilgiye göre 12 Eylül rejiminin 7. Ayı dolarken MGK’ne gelen dilekçelerin toplamı 59.318 idi (Cumhuriyet, 21.05.1981 akt. Tanör, tarih yok:40,41).

12 Eylül anayasasıyla devletin kuruluş ve işleyişi ile, devlet-birey ilişkilerinin düzenlenmesi bakımından yenilikler getirilmiştir. Yasama ve yürütme organları arasında 1961 anayasasında bulunan yasamanın üstünlüğü ilkesi, yürütme lehine değiştirilerek ikisi arasında denklige doğru gidilmiştir. Yürütme artık yalnızca bir görev değil, anayasadan kaynaklanan bir yetki haline gelmiştir (Tanör, tarih yok:47). Yargı gücü ve yargı denetimi de yürütme karşısında gerilemiştir. Cumhurbaşkanı'nın yetkilerinin artırılması yönünde düzenlemeler yapılmıştır. İdare içindeki özerk kurumlar tasfiye edilerek merkeziyetçilik güçlendirilmiştir (Tanör, tarih yok: 48). 1921 ve 1924 anayasalarında dahi, sivil otoriteye bağlı kılınan askeri güçlerin devlet aygıtı içindeki konumu güçlendirilmiş, hatta özerk bir duruma getirilmiştir (Tanör, tarih yok: 49).

Devlet- birey ilişkileri konusunda yapılan düzenlemelerle kişi temel hak ve özgürlükleri önemli ölçüde kısıtlanmıştır. Yeni anayasaya göre kişi hak ve özgürlükleri, milli güvenlik, devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğü, kamu yararı, genel ahlak, kamu düzeni vb. kavramlarla sınırlanabilmektedir (Tanör,tarih yok:51). 12 Eylül dönemine olumsuz niteliğini veren önemli bir düzenleme, kişi özgürlüğü, dokunulmazlığı ve güvenliği ile özel hayatın gizliliği konularında yargıcın değil, idare ve kolluk güçlerinin söz sahibi olmasıdır (Tanör,tarih yok:51). Yaşama hakkını konu alan 1980 anayasasının 17. maddesi bu keyfiyeti meşrulaştıracak biçimde hazırlanmıştır. Bu maddeye göre “Herkes yaşama, maddi ve manevi varlığını koruma ve geliştirme hakkına sahiptir”. Ancak madde şu şekilde devam etmektedir: “... Mahkemelerce verilen ölüm cezalarının yerine getirilmesi hali ile meşru müdafaa hali, yakalama ve tutuklama kararlarının yerine getirilmesi, bir tutuklu veya hükümlünün kaçmasının önlenmesi bir ayaklanma veya isyanın bastırılması, sıkıyönetim veya olağanüstü hallerde yetkili merciin verdiği emirlerin uygulanması sırasında silah kullanılmasına kanunun cevaz verdiği zorunlu durumlarda meydana gelen öldürme fiilleri birinci fıkra hükmü dışındadır” (Aktaran Çavdar, 1999:283).

Din ve vicdan özgürlüğü ile hiçbir vatandaşa dini inançları nedeniyle farklı davranmamayı, tarafsızlığı temin eden laiklik ilkesi bu dönemde zarar gören bir diğer toplumsal unsurdur. Darbe yönetimi okullara zorunlu din dersleri koyarak, laik ve demokratik olmayan bir politika benimsemiştir.

Bu dönemde ekonomik büyüme dış borçlanma ile sağlanmıştır. Boratav'a göre (1998:130), dönemin iktisat politikalarını yürütenlerin ana başarısı “uygun ve doğru politikaları bulmak değil, Türkiye'nin dış açıklarının kapatılmasında uluslararası finans çevrelerinin olağanüstü desteğini kazanmak olmuştur. 12 Eylül askeri yönetimi yaptıklarını meşrulaştırmak için tüm propaganda, zor, şiddet, kanuni düzenlemeler gibi bütün araçlara sahiptir ve tümünü kullanmıştır. Bunun sonucunda hedeflendiği gibi hiçbir karşı tepkiyle karşılaşmadan ekonomik ve sosyal politikalar uygulanabilmiştir.

12 Eylül sürecinde, iktisadi konularda neoliberal uygulama ve söylemler egemen olurken; birey hak ve özgürlükleri konusunda baskıcı bir tutum izlenmiştir. Boratav (1998:125) 1980'li yılların önemli bir özelliği olarak burjuva ideolojisinin ekonomik konularda toplum hayatına önceki dönemlerle karşılaştırılamayacak kadar egemen olduğunu belirtmektedir. Büyük sermayenin giderek daha fazla etkisi ve denetimi altına giren yayın organları, TV ve radyo bu ideolojik tavırların yerleşmesinde kilit roller oynamışlardır (Boratav, 1998:126).

Günümüzde de etkin olmayı sürdüren “liberal sol” ve “sivil toplumcu” konumlar darbe sonrası dönemde yaygınlık kazanmıştır. Bu yeni konumlar, bürokrasinin asker kanadının “Atatürkçü ve baskıcı” olduğu ve dahil oldukları burjuvazinin liberal çizgisi ile çatıştığı varsayımına dayanmaktaydı. İleri sürülenin aksine, 12 Eylül askeri yönetimi söylem ve eylemlerinde devletçiliği kararlı bir biçimde reddeden bir tablo çizmiştir (Boratav,1998:126). 12 Eylül dönemindeki Atatürkçülük anlayışı ise hiçbir tarihsel perspektif barındırmaması nedeniyle belirli ve net bir içeriğe sahip olmayan bir niteliktedir (Boratav,1998:126). 12 Eylül darbesi sonrası toplumsalın aşındırılmasıyla; “bireyselleşme, dine sarılma, toplumsal yaşam odağının işyerinden ve üretimden, mahalleye semte, semt (veya kent) takımlarına aile içine kayması gibi eğilimler” içinde ortaya çıkmıştır (Boratav,1998:126).

Kasım 1983'te yapılan seçimlerde Anavatan Partisi, Turgut Özal'ın başkanlığında iktidara geçer. Özal iktidarı, toplumsal bir zihniyet değişiminin yaşandığı; yoğun biçimde Batı saflarına geçilen bir dönem olarak tarihe geçmiştir. “Türkiye'nin dış politikası ve ekonomik politika tercihleri büyük bir değişim göstermiş ve buna paralel olarak Türk toplumunun değerlerinde bir farklılaşma ortaya çıkmıştır” (Unatb,2012:284). 1987 ve 1989 seçimlerinde de Anavatan birinci parti olma özelliğini korumuştur. 1991 genel

seçimleri ise Türkiye’de yine koalisyonlar dönemini başlatır. 3 Kasım 2002 seçimlerine kadar koalisyon hükümetleri dönemi devam eder. 1990’lı yıllar, Türkiye’de 1980’lerde yükselen Siyasal İslam’ın doruk noktasına ulaştığı yıllar olarak Türk siyasi tarihinde yer almıştır (Turan,2005:260). Bunda temel neden, 1980 sonrasında yaşanan toplumsal değişimin ardından ortaya çıkan sosyal, ekonomik, siyasal tablodur. 1990’larda sol bir alternatifin kalmaması ve tüm partilerin merkeze yanaşmasıyla insanlar taleplerini alt-kimlikleri bağlamında belirlemeye; kültürel taleplerini ekonomik taleplerin önüne çıkarmaya başlamışlardır (Turan, 2005:261). 28 Haziran 1996 yılında Doğru Yol Partisi ile birlikte Refah Partisi hükümeti kurarak iktidara gelmiştir. Refah-yol Hükümeti döneminde, 3 Kasım 1996’da Susurluk’ta gerçekleşen kaza; 28 Şubat 1997’de yapılan MGK toplantısında alınan kararlar¹⁰, 2000-2011 dönemine etkisi bulunan tarihsel olaylardır. Güneydoğu’da yaşanan savaş sorunu devam etmektedir. Avrupa Birliği görüşmeleri 1990’lardan 2000’li yılların ortalarına kadar en önemli gündem olmayı sürdürmüştür. Aydın suikastleri (Muammer Aksoy, Çetin Emeç, Uğur Mumcu, Metin Göktepe) ve Sivas Katliamı (2 Temmuz 1993) dönemin önemli olaylarını oluşturmaktadır. 3 Kasım 2002 genel seçimleri %78.87 katılımı ile gerçekleşmiş ve Adalet ve Kalkınma Partisi oyların %34.26’sını alarak iktidar olmuştur.

AKP Hükümeti iktidarında Türkiye’de pek çok yapısal değişiklik gerçekleştirilmiştir. Tarihsel bakış açısından, AKP’nin iktidara gelişi ve uyguladığı politikaların yönü, 12 Eylül 1980 Darbesi’nin ortaya çıkardığı ekonomik, siyasal, kültürel ve toplumsal değişimlerin içinde yer aldığı bağlamla paraleldir. AKP Türkiye’de, koalisyon hükümetleri ve yolsuzluklar sonrasında ortaya çıkmış, özellikle 2002-2007 yılları arasında, Anadolu sermayesi, MÜSİAD, Gülen cemaati gibi İslamcı sermayenin yanı sıra; liberal sermaye ve entelektüel çevreden de büyük destek görmüştür. İçte yerli sermayenin çıkarlarını savunan; dışta ABD güdümlü neoliberalizme uyumlu ve destekçi politikalar izlemiştir.

¹⁰ Toplantıda alınan bazı kararlar şu şekildedir: Olağanüstü hal uygulamasının dört ay daha uzatılması, rejim aleyhtarı faaliyetlere karşı, Anayasa ve Cumhuriyet yasalarının uygulanmasından taviz verilmemesi gerektiği; Anayasa’nın tanımladığı Cumhuriyet’in demokratik, laik ve sosyal hukuk devlet ilkelerinin sağlıklı bir şekilde düzenlenmesine imkân sağlayacak güvenlik, huzur ve toplumsal barışın önem ve öncelik taşıdığı; Türkiye’de laikliğin sadece rejimin değil, aynı zamanda demokrasinin ve toplum huzurunun da teminatı ve bir yaşam tarzı olduğu, Türkiye’nin 1997 yılı içinde AB’ne tam üye olacak ülkeler listesine girmeyi öncelikli bir hedef olarak sürdürdüğü böyle bir dönemde (...) demokrasimiz hakkında kuşkulara yol açacak, Türkiye’nin yurtdışındaki itibarını zedeleyecek her türlü spekülasyona son vermek gerektiği (...) değerlendirilmiş, bu konudaki alınacak tedbirler ygun bulunarak bu tedbirlerin Bakanlar Kurulu’na bildirilmesine karar verilmiştir (Alpkaya ve Alpkaya,2014:331).

İktidara gelme sürecinde Siyasal İslamcı söylem ve politikaların alanını, neoliberal hegemonyanın¹¹ lehine genişleten AKP'nin toplumsal meşruiyet kazanmasında, “Türkiye'nin tarihsel gelişme sürecini, topluma ve onu oluşturan bireylere kendi tercihlerini dayatan güçlü ve ceberrut bir devletin belirlediği şekilde özetlenebilecek bir kurgu içeren bir söylem” önemli bir rol oynamıştır (Yalman,2014: 31). Bu söylem, kimlik temelli bir haklar söylemi ile birleşerek, özellikle ilk iktidar yıllarında AKP'nin Batı dünyasında otoriter bir devlet anlayışına sahip merkeze karşı mücadele eden güçlerin temsilcisi olarak algılanmasında işlevsel olmuştur (Yalman,2014: 31).

AKP döneminde hukuk, sağlık, eğitim alanlarında yapılan düzenlemeler kısaca ele alınacak olursa; şu saptamalar söz konusu olacaktır: AKP'nin 2002-2007 yılları arasındaki ilk döneminde TBMM'de kabul edilen yasaların sayısı 909; yürürlüğe giren yasaların sayısı ise 511'dir (Gülen,2013:195). Pek çok yasa ise Anayasa'ya aykırı bulunması nedeniyle sonuçsuz kalmıştır. İdari, mali ve hukuki yapıyı yeniden düzenleyen yasalar genel ve yerel yönetimlerin görev ve yetkilerinde değişiklik yapmışlardır; özelleştirmeler, mali kontrol ve denetimin etkisizleştirilmesi, kamuya ait taşınmazların satışı, her alanda güvencesiz iş istihdamını destekleyen yasalar dikkati çekmektedir (Gülen,2013:223). Sosyal politikalarla ilgili yeni yasalar kaynakların piyasa temelinde tahsisini destekleyen kurumların yaratılmasına ve korunmasına yönelik *Washington Konsensüsü* sonrası uzlaşımına tekabül etmektedir (Özdemir, 2014:48,49). 1980 Darbesi sonrasında yaşanan sürece paralel olarak AKP döneminde de, bireysel ve toplu iş hukukunun sağladığı haklar hukuksal düzenlemelerle zayıflatılmış; kolektif haklar ancak piyasa çıkarlarıyla çelişmeyen boyutlarıyla desteklenmiştir. Bu süreç kısaca, “emeğin anayasallıktan çıkarılması” olarak ifade edilmektedir (Özdemir,2014:51).

2000-2011 yılları arasında teknolojik alanda gerçekleşen dönüşümler, pek çok ülkeyle birlikte Türkiye'de de çalışanlar aleyhine düzenlemeler yapılmasını kolaylaştıran bir etki yaratmıştır. Çağdaş gelişmelere ayak uydurmak ve AB müktesebatına uyum sağlamak gerekçeleri ile 1475 sayılı İş Kanunu'nda düzenlemeler yapılmıştır (Akkaya,2005:25-27). Değişiklikler incelendiğinde ise, çocuk emeği istismarının ve

¹¹ Neoliberal hegemonyanın belirleyici nitelikleri kısaca sınıf temelli siyasete karşı, piyasa ve/veya sivil toplumun bireysel özgürlüklerin alanı olarak tanımlanması; kültürün siyasal çatışma ekseninin temel belirleyicisi haline getirilmesi; sınıfsal/ulusal ayrımların ötesine geçen talep ve iddialar barındıran postmodern kimlik politikalarının öne çıkarılması olarak ifade edilebilir (Yalman, 2014:25,27).

taşeronluk sisteminin meşrulaştırıldığı; işçilerin “ödünç (geçici) iş ilişkisi”, “asıl işveren, alt işveren”, “kısmi süreli çalışma”, “çağrı üzerine çalışma” vb. gibi düzenlemelerle atomize edilerek işverene koşulsuz itaatinin amaçlandığı ve sonuç olarak Yeni İş Kanununda yapılan düzenlemelerin “çağdaşlık”la ilişkili olmadığı görülmektedir (Akkaya,2005:28-38).

Sağlık alanında yapılan düzenlemeler ise, kamu kaynaklarının özel sağlık kuruluşlarından hizmet alımına aktarılmasına dayanmaktadır (Erdoğan,2013:685). Bu dönemde IMF ve Dünya Bankası gibi uluslararası sermayeyi yöneten kuruluşların önerileri doğrultusunda Genel Sağlık Sigortası sisteminde yapılan düzenlemeler ve özelleştirmeler bir yandan maliyetleri artırırken, diğer yandan vatandaşları tüketici konumuna sokmakta ve kamusal sağlık hizmetlerine en çok ihtiyaç duyan yoksul kesimlerin sağlık hizmetlerinden yoksun kalmasına neden olmaktadır (Erdoğan,2013:685).

Eğitim alanında yapılan yenileştirmeler, diğer alanlarla benzer biçimde neoliberalizme uyumlaştırma kaygısı içermektedir. AKP, eğitim kurumunda gerçekleştirdiği reformlarla neoliberal kapitalizm ve din arasında yeni uzlaşabilir, birbirini destekler ve birbirinden beslenir hatlar kurmaya soyunmuştur (İnal, 2013:689). Eğitim bir yandan, beşeri sermaye, rekabet şansı, eğitimde kalite, küreselleşmenin ihtiyaçlarına cevap verme, iş dünyasının ihtiyaçlarına uyarlanma kavramlarıyla neoliberal iktisadi bir dil üzerinden yeniden yapılandırılırken, ders kitaplarının, müfredatların içeriklerinde “milli/dini direnç hatları”na yönelik bir duyarlılık öne çıkarılmaktadır (İnal,2013:689-703). Eğitimde 1980 sonrası devlet dışı eğitim sektörü giderek büyümüş ancak buna paralel olarak kamu harcamaları arttırılmamıştır. Dersane, hazırlık kursları, eğitim araç ve materyalleri, piyasada etkin kapitalist güçlere terk edilen alanlar oluşturmuşlar; bu alanlarda çalışan tarikat ve cemaatlerin güçlü bir konuma gelmesine katkıda bulunmuşlardır (Günlü, 2013:738). AKP’nin kendisinden önce gelen merkez sağ hükümetlerden farkı hem piyasacı, hem de muhafazakâr dozdaki artıştır (İnal,2013:717).

AKP’nin takipçisi olduğu, muhafazakâr ve otoriter eğilim aynı zamanda, neoliberalleşmeye uyumla birlikte toplumda ortaya çıkan farklı düzlemlerdeki çatışmaları idare etmeye çalışan sermaye yanlısı refleksin bir ürünüdür (Bedirhanoglu, 2013: 64). Ekonomik sorunlar arttıkça, toplumsal çatışmalar ortaya çıktıkça AKP’nin hali hazırda varolan otoriterlik eğilimi de bir siyaset olarak daha baskın bir konuma gelmiştir.

AKP'nin politikasına ilişkin farklı bağlamları göz önüne alan değerlendirmesinde Ali Yaşar Sarıbay, AKP'nin uyguladığı politikalar demetinin *sosyal liberalizm* olarak nitelendirilebileceğini dile getirmektedir. “Sosyal liberalizm, sosyal sermaye ekseninde özellikle dezavantajlı toplum kesimlerini (fırsatları teşvik ederek, sosyal güvenliği yaygınlaştırarak, dolayısıyla halk kesimlerini güçlendirerek) ekonomiye dâhil etmenin politik öğretisi” olarak tanımlanmaktadır (Sarıbay,2014:271). Sarıbay’a göre, sosyal liberalizmin öngörüsü, hem küresel bütünleşmenin ağ şeklinde sağlam düğümlemiş olması, hem de dışlanmışları içeri alma yoluyla piyasanın meşruiyetinin yaygınlaşmasıdır (2014:272). AKP içinden çıktığı gelenek itibariyle ağ düzeni şeklindeki mekanizmaları (belediyeler, cemaat) yetkin bir şekilde çalıştırmayı bilmesi nedeniyle başarılı olmuştur (Sarıbay,2014:272). Sarıbay (2014: 272,273), AKP'nin muhaliflerinden farklı tarafının, demokratik tasavvurunun, *demostaki* tek boyutlu özcü yan yerine daha kapsayıcı ve derinlikli olan *medeniyet*¹² kavramına dayanması olduğunu belirtmektedir. Böylece AKP, muhaliflerinden daha geniş bağlamda bir *siyasal birlik* ve kapsayıcılığa yönelerek, tarihin bu döneminde, geçici olarak, hegemonik bir lider konumunu kazanmıştır (Sarıbay,2014:273).

Konuyu modernleşme/modernlik karşıtlığı içinde ele alan Besim Dellaloğlu (2011:17) ise içinde bulunulan dönemde, Türkiye’de siyasal modernleşme ile toplumsal modernlik arasında derin bir çatışma yaşandığını, bunun modernleşmeden modernliğe geçişin krizi olduğunu ifade etmekte; demokrasinin ise ancak modernliğin ürünü olabileceğini vurgulamaktadır. CHP'nin modernliğe direnerek, modernleşmenin iktidar yapısını savunduğu ve modernleşmeyi muhafaza etmeye çalıştığı için modernleşmeci ama muhafazakar olarak değerlendirilebileceğini belirten Dellaloğlu (2011:18); AKP'nin ise, geçmişin, geleneğin değerlerine daha duyarlı olmakla beraber, modernliği temsil eden toplumsal sınıfları temsil edebilmeyi başarabildiği için gelenekçi ama modern bir parti olduğunu dile getirmektedir (2011:18). Dellaloğlu’na göre modern-sol bir partinin yokluğu nedeniyle, AKP uzun süre “imkansız” sınıf ittifakını temsil edebilmeyi başarmıştır (2011:18). Konuyu modernleşmeden modernliğe geçiş bağlamında değerlendiren, bu önemli değişimin iktidardaki aktörlerinden bağımsız olarak “Türkiye modernliği” süreci

¹² Medeniyet, Sarıbay tarafından (2014:273), “belirli geniş bir coğrafi alanda, çeşitli insan topluluklarının maddi (dünyevi) ve maddi olmayan (manevi) alanları birbirleriyle irtibatlandırma kapasitesine sahip olarak zaman içinde inşa ettiği, toplumsal pratikler, değerler, anlamlar bütünü (teknolojiden iktisadiyata, bilimden sanata, inançtan sembolik ritüellere kadar) olarak tanımlanmaktadır.

olduğunu ifade eden Dellaoglu'na göre, Türkiye deneyiminde modernliğe geçiş demokratikleşme açısından ehvendir (2011:18).

2000-2011 yılları arasında henüz sona ermemiş bir tarihsel sürecin parçası olan AKP Hükümeti döneminde, bütün toplumsal sınıfları etkileyen kayıplar ve kazanımlar söz konusu olmuştur. Burada özellikle her alanda dışa bağımlılığın artması, üretici güçlerin geliştirilmesine yönelik politikalar izlenmemesi aksine Türkiye'nin insan, doğa, kültür vb. varlıklarının alınır-satılır bir metaya dönüştürülmesi; tüm kayıplara karşılık işçi sınıflarının çalışma koşullarında iyileştirici politikalar izlenmemesi başlıca sorunlar olarak görülmektedir. Bu dönemde, küreselleşmeye uyum adı altında izlenen politikalar, kültürel ve toplumsal bağlamda değil, ancak Batı çıkarlarının savunucusu olma anlamında Batılılaşmacı olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan AKP dönemi, yukarda Tanzimat Fermanından itibaren ele alınan Batılılaşma sürecinde, direniş, bağımsızlaşma ve üretici olma çabasının değil, uyum, bağımlılık ve tüketici süreçlere katılma bağlamında bir sürekliliğin temsilcisidir. Çalışmanın bir sonraki kısmında Batılılaşma konusunun tarihsel ve sosyolojik değerlendirmeleri yer almaktadır. Bu değerlendirmelerin yalnız tarihsel sürecin değil, içinde bulunulan güncel durumunda daha iyi anlaşılmasında katkısı olacağı umulmaktadır.

3.2. Türkiye'de Batılılaşma Düşüncesi

Çalışmanın bu kısmında, Türk düşüncesinde, hem Osmanlı'nın son dönemine, hem Türkiye Cumhuriyetinin kuruluş dönemine tanıklık etmiş ve/ya da topluma ilişkin değerlendirmelerinde bu tarihsel sürekliliği hesaba katmış, tarih ve sosyolojiyi birbiriyle ilişkili biçimde düşünen; Ziya Gökalp, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya Ülken, Niyazi Berkes, Kemal Tahir, Şerif Mardin ve Baykan Sezer'in Batılılaşma konusundaki değerlendirmelerine yer verilmektedir.

Türkiye'de Batılılaşma, II. Meşrutiyet döneminden çok daha önce devletin kurtuluşu için bir yol olarak seçilmiş olmakla birlikte, II. Meşrutiyet dönemine kadar toplum üzerinde sistemli bir düşünme anlayışına temel oluşturacak şekilde tartışılmamıştır. II. Meşrutiyet'in siyasi bakımdan istenen yenileşmeyi sağlaması, ancak bu değişikliğe bağlı olarak toplumsal sorunların çözülememiş olması, dağılma ve yok olma tehlikesi yaşayan devletin hangi toplumsal temeller üzerinden yeniden düzenleneceği sorusunu acil

biçimde gündeme getirmiştir. Türkiye’de toplumsal düşünce böylesi bir ortamda oluşmaya başlamıştır. Onu besleyen kaynaklar ise Fransa’da, devrim sonrası ortaya çıkan düşüncelerdir. II. Meşrutiyet’in hemen öncesinde Batı Avrupa’da sürgünde olan Osmanlı aydınları, A. Comte ve E. Demolins’ten özellikle etkilenecek, bu etkiyi II. Abdülhamit’e yönelik muhalefetlerinde ortaya koymuşlardır (İlyasoğlu,1983:2165).

II. Meşrutiyet yıllarında, pozitivist felsefenin egemen olduğu görülmektedir. Dönemin aydınlarına göre, pozitivist ilkelere, aynı zamanda Batılılaşma ilkeleri olarak kabul edilmiştir. İlyasoğlu (1983:2165), Erol Güngör’ün pozitivist dönemin aydınları için ilim ile eş tutulduğu; her türlü dini ya da ruhani anlayışın anti-tezi olarak görüldüğü saptamasına işaret etmektedir. Bu dönemde bilim, aydınlar arasında her tür düşüncenin üzerinde bir etki ve prestije sahiptir.

II. Meşrutiyet döneminin toplumsal ve siyasal koşulları -toprak kayıplarının Balkanlara, Mısır’a kadar gelmesi, İstanbul’un işgal edilmesi- fikir ortamı üzerinde, sorunlara bir an önce bir çözüm yolu bulunması yönünde baskı yapmaktaydı (Kaçmazoğlu,2012: 39-45).

Ziya Gökalp (1876-1924), dönemin diğer aydınları ile birlikte böylesi bir baskı ortamında düşüncelerini üretmek durumunda kalmıştır. Gökalp’in fikirleri, yalnız kendi döneminde etkili olmamış, hatta daha çok Cumhuriyetin ilanını takiben daha geniş uygulama alanı bulmuş ve bu etki 1940’lara kadar sürmüştür (Ergun,1983:2160).

Gökalp, Diyarbakır’da doğmuş, yetişmiş ve ilk yazılarını da burada yayınlamıştır. Arapça, Farsça ve Fransızca’yı özel olarak öğrenen Gökalp, daha sonra İstanbul’da Veterinerlik fakültesinde yükseköğrenimine devam etmiştir. Bu sırada siyasi ilgileri nedeniyle sorguya çekilmiş, bir keresinde Diyarbakır’a kaçmış ve burada da polis takibine uğramıştır (Ülken,1979:298). Gökalp’in Osmanlı milliyetçisi olduğu ilk dönemdeki sosyolojik çözümleme çabalarını, *İlmi İctima*, başlıklı yazısı yansıtmaktadır:

“Osmanlı milleti bir takım unsurlardan ibarettir. Bu heyet, her türlü içtimai şekli içine almaktadır. Birbiriyle uyuşmayan unsurlardan oluştuğu için doğal bir düzeni yoktur. Şimdiye kadar geçirmiş olduğumuz buhranlar, fikirlerin, hislerin birbirine uymayışındandır. Halkın bilinmesi için, cemiyet fikrine ihtiyaç vardır. İlmi İctima (toplumbilimi) dil, meslek vb. ayrılıklardan ileri gelen kötü fikirleri bertaraf ederek, onların yerine sağlam fikirler koyacaktır. İctimai hastalıkları teşhis ve tedavi için

gereken vasıtaları bu ilim hazırlar. Bu ilim ayrı unsurların uyuşabildiğini ortaya koyar. Osmanlı cemiyeti için bu kabil midir? Böyle bir samimi birliğin kurulması mukadder ise hangi vasıtalara başvurulacaktır? Osmanlı “maşer-şinas”ları [sosyolog] bu hususu araştırmalıdır” (Aktaran, Ülken,1979:299).

Sosyolojiyi içinde bulunduğu toplumun ihtiyaçlarına yönelik olarak düşünen Gökalp, bu ilk döneminde, “Osmanlılarda hakim unsurun Türkler değil Osmanlılar olduğunu, bu nedenle Türkçe’nin üstüne bir de Osmanlı dilinin kurulduğunu, Osmanlıların kendilerine Türk demedikleri gibi dillerine de Türkçe demediklerini” yazmaktadır. Gökalp eski Osmanlıların terakki [ilerleme] yanlısı olmadıklarını, yeni Osmanlıların ise terakki yanlısı olduğunu belirtir. Osmanlı toplum yapısına benzeyen bir örnek olarak Amerika’yı gösteren Gökalp, “Unsurlardan mürekkep bu millete mensup her fert ‘Amerikalıyım’ der. Osmanlı milleti de Şark’ın terakki sever Amerikalısıdır” (Aktaran Ülken, 1979:299) şeklinde Osmanlı’nın yönelmesi gereken toplumsal politikayı ifade etmektedir. Gökalp’te tarihsel olayların etkisiyle giderek Türkçülük düşüncesi Osmanlılık düşüncesinin önüne geçecektir. Gökalp ilk döneminde daha idealist bir Türkçülük anlayışı benimsemiştir. Bu dönemini yansıtan *Yeni Hayat* [1911] isimli yazısında toplumun tüm unsurları ile değişmesi ve yenilenmesi gerektiğini dile getirmektedir. Bunun için yöntem olarak toplumsal işbölümünü ve toplumsal değerlerin araştırılmasını önermekte; ancak toplumsal değerleri araştıran hiçbir araştırmacının kendi bulgularının kesin değerler olduğunu iddia etmemesi gerektiğini de vurgulamaktadır. Gökalp bu yazısında Türkleri üstün insan ve her asrın yeni insanları olarak tanımlamakta ve yeni hayatın Türklükten doğacağını ileri sürmektedir (Aktaran Ülken, 1979:299).

Ziya Gökalp 1913 yılında İstanbul’a gelmiştir. Bu döneminde İttihat ve Terakki’ye üye olmuş ve *Türk Yurdu* dergisinde yazılar yazmaya başlamıştır. Gökalp, bu dönemde eklektik bir düşünceye sahiptir, henüz tam olarak Durkheim’in etkisi görülmemektedir (Ülken,1979:306). Gökalp’in tamamen Durkheim’ci olması I. Dünya savaşının patlak vermesinden sonra gerçekleşir. Ahlakın toplumsal niteliği üzerinde duran, millet kavramının ne olduğunu tartışan Gökalp, içinde bulunduğu şartlara göre topluma en uygun ve en bilimsel olduğunu düşündüğü bir sentez oluşturmaya çalışmıştır. 1918 yılında makalelerini kitap haline getirerek *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muassırlaşmak* başlığı ile yayınlamıştır. “Üç Akım” isimli yazısında Gökalp (2012:5), çağdaşlaşmanın hem İslamcı hem de Türkçü akımlar tarafından benimsendiğini ve her üç akımın da gerçek ihtiyaçlardan doğduğunu belirtmektedir. Osmanlı devletinin Türkler tarafından kurulmuş olmasına

karşılık, milliyetçilik akımının en son Türkler arasında ortaya çıkmasını, bir ideal için, varolan tehlikeye düşürülmek istenmemesi ile açıklayan Gökâl, Tanzimat sırasında Osmanlılık akımının benimsenmiş olmasına karşılık, ortaya çıkan gelişmelerin “Osmanlı tabirindeki yeni manayı Tanzimatçı Türklerden başka kabul edenin olmadığını gösterdiğini”, “dört yıllık bir deneyim sonrasında, sadece farklı millet unsurlarının uyuşması amacıyla ‘Ben Türk değilim, Osmanlıyım’ diyen Türkler’in, bu farklı milletlerin nasıl bir uyuşmaya razı olabileceklerini sonunda çok acı bir biçimde anladıklarını” ifade etmektedir (2012: 6,7). Kurulacak yeni devletin ekonomik olarak güçlü sınıflara dayanması gerektiğini ifade eden Gökâl, Türklerin Osmanlı yönetiminde kültürel anlamda yaratıcı olmayan çiftçilik ve memurluk mesleklerine sıkıştırıldığını, bu durumun Türklerin güçlü ekonomik sınıflardan yoksun olmasının ve askeriye ile yönetim anlamında başarısızlığının nedeni olduğunu belirtmektedir. Gökâl, ahlak konusuna da değinmekte, Türk ahlakının bireysel ve yüce bir boyutta kaldığına; ya Ümmet ideali gibi çok geniş bir çerçevede düşünüldüğüne, ya da aile ülküsü gibi en fazla köy ve kasaba çevresini kapsayabilecek bir boyutla sınırlandırıldığına işaret etmektedir. Gökâl’e göre, dayanışma, şeref ve fedakârlık ahlakının milli düzeyde yaşanması durumunda toplumdaki ekonomik, dini ve siyasi çözümlenin önüne geçilebilecektir (2012:8). Osmanlılığı İslamiyet ile özdeşleştirerek kozmopolit unsurlardan soyutlayan Gökâl, (2012:10) şunları yazmaktadır: “Balkan muharebesi Avrupa vicdanının bugün bile Hıristiyanlık vicdanından başka bir şey olmadığını göstermiştir. (...) Trablusgarb, Balkan muharebeleri sırasında Türklerin felaketine ortak olanlar, Macarlar, Moğollar, Mançular olmadı; aksine Çin’in, Hint’in, Cava’nın, Sudan’ın ismini bilmediğimiz Müslüman kavimleri matemimize ortak oldular” (2012:10). Böylece Gökâl, kozmopolit unsurların bir arada olduğu, Amerika toplumu benzeri bir Osmanlılık fikrinden, Türk milleti fikrinin temel oluşturduğu bir İslamcılık, Türkçülük ve Çağdaşlaşma sentezine doğru yönelmiştir. Gökâl’e göre (2012:8), Osmanlı’nın dağılmasının ve toplumsal sorunlarının nedeni, kozmopolit akımdır. Türkçülük bu akıma karşı Osmanlılık ve İslamcılığın dayanağını oluşturacaktır. Gökâl bu üç akımın -Türkçülük, İslamcılık ve Batılılaşma- birbiriyle çelişmediğini ifade etmektedir. İslam medeniyeti kitap sayesinde ortaya çıkmış; milliyetçilik fikri gazeteden doğmuştur. Çağdaşlaşma ise “alet yapma” ile ilgilidir. “Belirli bir zamanın çağdaşları, o zamanda bilim bakımından en yüksek olan milletlerin yaptıkları ve kullandıkları bütün aletleri yapan ve kullanabilenlerdir” sözüyle Gökâl, bu anlayışını dile getirmektedir. Çağdaşlaşmanın bir amaç değil, Türk milletini yükseltecek bir araç olduğunu ifade eden Gökâl’e göre Çağdaşlaşmak, şekilce ve yaşayışça Avrupalılara benzemek değildir. “Avrupalılar gibi

zırlılar, otomobiller, uçaklar yapıp kullanabilmek" demektir; "ne zaman bilgiyi ve sanayi malzemelerini aktarmak ve satın almak için Avrupalılara muhtaç olmaz hale geldiğimizi görürsek, o zaman çağdaşlaşmış olduğumuzu anlarız" (Gökalp,2012: 11).

Gökalp'e göre çağdaşlaşma yoluyla yükselecek olan Türk milleti, "kişiliğini uzun bir süre kaybettikten sonra yeniden kurmaya çalışan" bir kavimdir (Aktaran Ülken, 1979:309). Bu yeniden kurulmada tarihin ve geçmişin önemine işaret eden Gökalp (2012:60), bir topluluğun buhranlı bir dakikada fertlerinin vicdanında 'ben varım' diyerek ortaya çıkabilmesi için özel bir teşkilat halinde bir takım kurallarıyla beraber önceden varolması gerektiğini; mazi olmayan, yeni kurulmuş bir zümreden ortaya hiçbir ideal (mefkure) çıkamayacağını belirtmektedir. Millet mefhumunun temelinde yer alan toplumsal vicdanın ise kendisini dilde gösterdiğine işaret eden Gökalp'e göre (2012:60); Türklük, İslamlık ve Çağdaşlık unsurlarının dilde de yansıması gerekmektedir: "Çağın kavramlardan meydana gelen manevi bir dili vardır ki, her dil ona uymak mecburiyetindedir. O halde Türkçe ne zaman bu ihtiyacı karşılarsa o vakit çağdaşlaşmış demektir" (Gökalp, 2012:13). Gökalp Türk dilini imla ve dilbilgisi konusunda Arapça ve Farsçadan arındırmak Türkçeleştirmek gerektiğini ifade etmektedir (2012:15). Gökalp'e göre, Türk dilinin çağdaşlaşması, Türkçeleşmesi ve kendisine yeterli, çağın gerektirdiği kavramları üretebilecek bir dil haline gelmesini gerektirmektedir.

Ziya Gökalp, 1918 yılında diğer önde gelen İttihatçılarla birlikte Malta'ya sürülmüştür (Ülken,1979:352). Kurtuluş savaşı sırasında Malta'dan, Diyarbakır'a dönmüş ve orada *Küçük Mecmua* dergisini çıkarmıştır. 1923 yılında da *Türkçülüğün Esasları* kitabını yayınlamıştır. Ülken, Gökalp'in üçüncü döneminin *Küçük Mecmua*'dan itibaren başladığını belirtmektedir. Bu yıllar, Türkiye'nin de yeni bir dönemde girdiği, Kurtuluş savaşı sonrası toplumun yeni bir biçimde yapılandığı bir evredir. Gökalp, bu dönemde bir yandan kendi düşüncelerini gözden geçirmiş, diğer yandan da yeni kurulacak toplumun temelleri konusunda düşünce üretmiştir. Gökalp'e göre çağdaş bir millet olabilmek için, "ilme doğru" gitmek gerekmektedir. Çağdaş bir millet, müspet ilimlerle düşünen bir yaratık demektir (Aktaran Ülken, 1979:352). İlim neyin normal neyin patolojik olduğunu gösterirken; deha orijinal olanı ve ahlak ise ideal olanı göstermektedir ve diğerlerinden üstündür. Değerler, düzey sırasına göre iktisadi, akli, estetik, ahlaki ve dini olmak üzere beş türdür (Aktaran Ülken,1979:354). Gökalp burada iktisadi en alt düzeyde ele almasına karşılık, onun toplumsal açıdan temel nitelikte olduğunu belirtmektedir. Gökalp'e göre "bir

cemiyette yiyeceğini düşünmeyecek kadar geliri olanlar yoksa orada bilgin, sanatçı, filozof çıkamaz” (Ülken, 1979:355). Gökalp, “Yaratıcı Toplum” isimli yazısında idealleri yaratanın toplum olduğunu belirtmektedir; toplum birbirinden daha yüksek olan gerçekleri sırasıyla getirerek evrim adını verdiğimiz oluşlar silsilesi doğurmuştur. Bunların ötesinde toplum ideal adıyla yeni bir gerçeği de ortaya çıkarmaktadır; bu, kolektif vicdandır (Aktaran Ülken,1979:359,360). Gökalp’e göre “yaratıcı hamle” yaratıcı toplumdandır. Gökalp’in bu görüşlerinde, Bergson’un kavramlarını bireysel çerçeveden alıp, toplumsal çerçeveye taşıdığı görülmektedir. Türk toplumunun, ulus kimliğiyle yeniden oluştuğu bir dönemde bu tür bir görüşün harekete geçirici olma özelliği bulunmaktadır. Gökalp şöyle yazar: “Biz hakiki millet gibi yaşamaya ancak milli misakımızın doğmasıyla başladık. Öyle ise milli misakın feyizli eserini yalnız Yunan ordusunu kovmaktan ibaret görmemeliyiz. Milletimizi toplumsal vicdanın bilinçsiz tabakalarından yükselterek bilinçli tabakasına çıkararak ve ona saltanat ve egemenlik hakkının kendisinde olduğunu anlatan yine milli misaktır” (Aktaran Ülken,1979:360). Gökalp bu dönemde millet kavramını bir kez daha tanımlamış ve onu “eğitimde, kültürde, duygularda ortaklık olarak” ifade etmiştir (Aktaran Ülken,1979:363). *Türkçülüğün Esasları* kitabında Osmanlı dönemindeki ikiliğe vurgu yapan Gökalp’e göre bu ikilik kültür ve medeniyet arasındaki farkla ilgilidir. Türkler İslam medeniyeti içinde yaratıcı olamadıkları için bu ikili yapının ortaya çıktığını belirten Gökalp’e göre, Osmanlı’da milletin malı haline gelen bir edebiyat üretilmemiştir. Osmanlı edebiyatı halk tarafından anlaşılammamaktadır; çünkü taklittir. Gökalp, halk edebiyatını kültür; divan edebiyatını ise medeniyet olarak sınıflandırmaktadır. Kültür dinamik iken, medeniyet statiktir. Kültürlerin usta-çırak ilişkisi ile birbirlerine bağlı olduğunu belirten Gökalp, “eğer çıraklar bir taklit devrinden sonra asıl üretiliş ve yaratış işleminin içine giremezlerse orada ikilik başlar; (...) bu hal bir milleti kısırlaştırır (...)” demektedir (Aktaran Ülken,1979:366,367).

Türkiye’de Batılılaşma düşüncesinin temelinde Ziya Gökalp’in fikirleri ve topluma ilişkin kavrayışları bulunmaktadır. Ülken, Gökalp’in sosyoloji anlayışının yetersiz kaynakları ve genelleştirme merakı nedeniyle eleştirilecek yönleri olsa da genel hatları ile değerli olduğunu belirtmektedir. Gökalp’in bir reformcu olduğuna, bütün soruları toplumsal bağlamda cevaplandırdığına; onun uzlaştırmacı anlayışı sayesinde Batılılaşmacı, Türkçü ve İslamcılar arasındaki gerginliğin sona erdiğine işaret etmektedir (Ülken,1979:367). Ülken’e göre (1979:367), Gökalp’in yayınlarının hepsi birden incelenmediği ve aralarındaki evrim dikkate alınmadığı için Gökalp yanlış

anlaşılabilen, kimi zaman da reddettiği fikirlerin savunucusu olarak kabul edilmektedir. Ülkenin Gökalp'in hızlı fikir değiştirmesinin, kimi zaman kendisi ile çelişmesinin; bir yandan ırkçılığa karşı iken, diğer yandan Turancılığı ve İslamcılığı savunmasının toplumun içinde bulunduğu çözülme/yeniden kurulma durumunda, birbirine zıt sorulara cevap verme zorunluluğundan doğduğunu ifade etmektedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Gökalp eleştirisinde özellikle tarih anlayışı üzerinde durmaktadır. Tanpınar (2001:93), Gökalp'in destanlardan ve masallardan çıkarılacak bir Türk romantizminin peşinde olduğunu ve kimi zaman bu amaçla tarihsel gerçeklikleri zorladığını belirtmektedir. Tanpınar'a göre, beş asır boyunca tamamen unutulmuş bir mazi eserinde artık milli karakter aranmaz; bu eserlerden milli bir Rönesans ortaya çıkarılamayacaktır. Tanpınar'a göre, Gökalp, tarihe kendi hükümlerini doğrulamak amacıyla bakmaktadır. Gökalp'in kültür ve medeniyet ayrımını da eleştiren Tanpınar, halk tabakalarının hayatına ve eserlerine bütün değerlere sahipmiş gözüyle bakmasını, buna karşılık Osmanlı edebiyatını tümünden taklit olarak değerlendirilmesini yüzeysel bir bakış açısı olarak değerlendirmektedir.

Gökalp'in çağdaşlaşma ve toplum anlayışı günümüzde daha çok; toplumun sınıfsal çatışmaya değil; meslekler arası dayanışma temeline oturtulmaya çalışılması ve toplumsal ve siyasal reformların aracının halk değil, sivil ve askeri bürokrasi olmasının desteklenmesi bakımından eleştirilmektedir. Bugün yapılan Kemalizm, Erken Cumhuriyet ya da 'resmi ideoloji' eleştirileri bir bakıma Gökalp'in fikirlerinin de eleştirisidir. Ziya Gökalp'in fikirlerinde nostaljinin son derece bilinçli biçimde kullanıldığı görülmektedir. Tarihin belirli bir döneminin idealleştirilerek, şimdiki toplumun yeniden yapılanmasında sosyolojik bir araç olarak kullanılması anlamında Gökalp'te nostaljiden söz edilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluşuna tanıklık etmiş, hem edebiyat alanında hem siyasette etkinlik göstermiş bir diğer fikir adamı Yahya Kemal Beyatlı'dır. Beyatlı (1884-1958), doğduğu yer olan Üsküp'te ilköğrenimini yapmıştır. Annesinin ölümü nedeniyle düzenli bir ortaöğrenim hayatı geçirememiş, Selanik'te başladığı ortaöğrenimini 1902'de İstanbul'da Vefa Lisesinde tamamlamıştır. Lisenin ardından bir yıl sonra, 1903 yılında Paris'e gitmiştir. Paris'te Siyasi Bilimlerde okumadan önce bir yıl Fransızca öğrenmek için bir koleje devam eden Beyatlı, Fransa'da Albert Sorel'in tarih derslerinden ve Michelet'in "Fransız toprağı on yüzyılda Fransız milletini yarattı" sözünden etkilenerek Osmanlı tarihi konusunda okumalar yapmıştır. Fransız şiirini Latin kökenlerine kadar takip etmiş, o zincirin birbirini nasıl

izlediğini ve bir yandan da yenilediğini görmüş; buradan hareketle Osmanlı tarihinin içindeki Türk tarihine ve coğrafyasına yeni bir gözle bakmaya başlamıştır. Beyatlı, dokuz yıl sonra, II. Meşrutiyet'in ardından, 1912 yılında İstanbul'a dönüş yaptığında bu çerçeveden hareketle, şiirlerinde, Türk milletinin üzerinde yaşadığı, savaşlardan arta kalan toprağa tutunmanın yollarını aramıştır. Bu nedenle örneğin, belirsiz bir coğrafya olan Turan idealine ya da şimdiki yaşantıda izleri sürülemeyen Osmanlı öncesi Türk kültürüne yönelmek yerine, kendisine Anadolu'nun Türkleşmesi bağlamında milat olarak 1071 Malazgirt zaferini almıştır. Beyatlı'ya göre Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden itibaren artık daha başka bir Türklük meydana gelmiştir. Bu, Michelet'in Fransızlar için belirttiği gibi, Anadolu toprağının yüzyıllar içinde ortaya çıkardığı bir Türklüktür. Beyatlı 1914 yılında "Türkçe" isimli denemesinde, "Tanzimat'a kadar ne kendinin, ne de vatanının adını bilen bir millet, Tanzimat'tan sonra kendini vatanında aramaya koyuldu" diye yazmaktadır (Beyatlı,2012: 86). Eskilerin yalnızca Arapça ve Farsçadan yararlandığını, yenilerin ise tamamen Çağatay Türkçesine dönmek istediklerini belirten Beyatlı, bu iki akımı da akl-ı selime davet etmektedir (2012:89). Beyatlı'ya göre "her halk kendi ikliminin lisanını söyler". Bu nedenle Türkçeyi bulmak için o anda yaşayan halkın diline yönelmek yeterlidir. "Tenkid Tecrübesi" (1922) isimli bir diğer denemesinde bu görüşünü şu sözle dile getirmektedir: "Türk milletinin edebiyattaki ruhu, bugüne kadar muteber addedilip de ellerde gezen eserlerdedir".

Beyatlı, Osmanlı-Türk halkının yaşantısını seçkin kültür ve halk kültürü olarak ikiye ayırmamaktadır. Ona göre bu ikilik, aynı bütünsel kültürün iki farklı görünümüdür. Beyatlı'nın şiirlerindeki insana ve kültüre ilişkin anlayışının oluşmasında, tarihin büyük önemi bulunmaktadır. Beyatlı, Osmanlı-Türk toplumunun düşünme ve yaşama şeklini tarihinden çıkarmaya çalışmıştır. Beyatlı'nın tarihe verdiği önem ve tarihi ele alma biçimi, onun aynı zamanda Batılılaşma'nın da savunucusu olmasıyla çelişmemektedir. "Bir Soru ve Cevabı" başlıklı yazısında (Beyatlı, 2012:295-298), yenileşme hareketlerinden itibaren bir asır geçmesine rağmen, yeterli düzeye ulaşılmadığını, yine de 19. yüzyılın başından Mudanya mütarekesine kadar geçen dönemdeki tüm savaş ve mücadeleler düşünüldüğünde Avrupa'nın medeniyet, irfan ve tekniğinin alınmasında toplumun başarılı sayılması gerektiğini ifade etmektedir. Beyatlı'ya göre bir medeniyeti taklit etmek merhalesinden çıkmak ancak onu iyi hazmettikten sonra mümkün olabilmektedir. Bu olgunluğa erişebilmek için ise onun fen ve tekniği yeterli değildir; özellikle zevk, düşünüş, ahlak gibi yeni hayatı yaratan unsurların benimsenmesi gerekmektedir.

Beyatlı'ya göre edebiyat bir milletin seviyesinden doğmaktadır; aynı zamanda, seviyesi yükselmiş güzide bir zümre de edebiyat ve sanatın gücü ile bir milletin seviyesini yükseltebilmektedir. Bir diğer deyişle Beyatlı edebiyatı milletin seviyesini yükseltebilecek bir araç olarak düşünmektedir. O kendi şiirini, şimdi varolmayan bütünlüklü Osmanlı-Türk kültürünün seçkin örnekleriyle, henüz oluşmamış ama oluşacak olan, kendi kimliği ile Batı'da bir yer edinecek yeni Türk ulusunun seçkin kültürü arasında bir köprü olarak tasarlamıştır diyebiliriz. 1932 tarihli "Eski Şiirimiz" başlıklı denemesinde, Türk şiirinin Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi ile başladığını ifade etmekte, Türk şiirinin ufuklarının çok geniş olmamasının nedenini ise, öteden beri devletçi bir millet olunmasına bağlamaktadır. Hem ilim hem de şiir alanında, rehber edinilen milletlerin çizmiş olduğu sınırların dışına çıkılmadığını, bununla birlikte öğrenilen şiirin en iyi örneklerinin verildiğini belirtmekte; kendisine göre eski şiirin, mimari vb. diğer sanatlardan daha yüksek bir değerde olduğunu dile getirmektedir.

Beyatlı (2012:298), Batılı olabilmek için de, iyi şiir yazabilmek için de gerekli olduğunu çok defalar vurguladığı "kendine, kendi kimliğine, iklimine dönmek" düşüncesinin; diğer kültürlerle, yeniliklere kapıyı kapamak olarak anlaşılması gerektiğini, aslında bunun "her milletin bir hüviyete sahip olduğu Avrupa medeniyeti dairesinde, bir hüviyet olarak varolma özlemi" olduğunu belirtmektedir.

1922 yılında yazdığı "Türk Evi" başlıklı makalesinde ev, vatan ve kimlik arasında ilişki kuran Beyatlı, bu dönemde, Türklerin evi olanlarının da olmayanlarının da artık 'kiralık evde' oturdukları benzetmesini yapmakta; 'Türk evi' bozulduktan sonra yalnız ev zevkini değil; atalarımızın yere yurda çok bağlı olduklarını da unuttuk; Avrupa'dan aldıkları yarım ilimle tarihçilerimiz, yazarlarımız bizim göçebe bir halk olduğumuzu yazıp durdular, kanıtlamaya çalıştılar diyerek dönemin egemen tarih anlayışına eleştiri yöneltmektedir (2004:722). "Cedlerimiz göçebe değildiler fethettikleri memleketlere yerleştiler. Şehir, mahalle, sokak, semt, dere, tepe, dağ, nehir isimlerini Türkçeleştirdiler. Rumeli'yi kaybettik, Türk şehir ve semt isimlerini unutturmak bir türlü mümkün olmuyor" (2004:722) cümlesiyle, aidiyet ve dil arasındaki ilişkiye vurgu yapmaktadır. Eski Osmanlı-Türk yaşayışındaki bütünlüğü sağlayabilmek, bu yaşantıyla ilgili nesnelere nostaljik seyir unsurları olmaktan çıkarıp, hayatın içine katmak ve böylece kaybolan 'Türk evi'ni yeniden oluşturma isteğini ifade ettiği yazısının sonunda Beyatlı (2012:723): " 10-15 sene evvelki rehabet senelerimizde bunları ne düşünür, ne yapardık. Bu son feci imtihan bizde hayat

arzularını, yer ve yurt sevdalarını kuvvetlendirdi. Hayat için, Mücadelede gösterdiğimiz kudreti, barışın ardından bu sahalarda da gösterebiliriz (...)" demektedir. Ölümünden iki yıl önce yazdığı, 1956 tarihli "Memleketten Bahseden Edebiyat" yazısında halen savaş sonrasında yazmış olduğu 'Türk Evi' yazısındaki özelemlerinin sürdüğü görülmektedir. "Evde, sokakta, her yerde işlerimizi görürken, düşündüğümüzü anlatırken konuştuğumuz Türkçe, bir gün bizi ifade eden bir yazı kainatı olacak mıdır?" sorusuyla yazısına başlayan Beyatlı (2012:139); Türkçe yazıldığı ve konuşulduğu halde, eğer bir fikir beyan edilmesi gerekiyorsa çoğunlukla yabancı bir kaynaktan hareket edildiğine işaret etmektedir. Kopya ve taklitin öğrenme evresinde olabileceğini, ancak bu dönemin ne kadar uzun sürerse sürsün, kişilik sahibi bir milletin bu evreden çıkmaya mecbur olduğunu (2012:141) Beyatlı şu sözleriyle de vurgulamaktadır: "1870'ten sonra edebiyatta Şark'tan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık, hala bocalıyoruz" (2012:142). Beyatlı'ya göre milliyetini ifade etme isteği duyanlar bir yana, bu isteği duymayan tamamen Avrupalılaştırmış olanlar bile bu mektep aşamasından çıkamamışlardır. Onlar da mektebi (Avrupa) amaç olarak görmektedirler; oysa ki mektep araçtır. Asıl amaç milliyetimiz; onun Avrupa medeniyeti içinde tıpkı diğer milliyetler gibi bir hüviyet oluşudur (2012:142). Beyatlı'ya göre (2012:143), Türklerin 'mektepten memlekete gelmeleri' ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi haline getirmeleri gerekmektedir. Beyatlı bu görüşünün yalnız milliyetçi ya da sağ kesime ait olmadığını "en ziyade sol olanların bile bir edebiyatın ancak bir cemiyetin ve bir iklimin ifadesi olacağını teslim ettiklerini" sözlerine eklemektedir (2012:143).

Beyatlı, savaşların, toprak kayıplarının yanında, toplumun Batılılaşma ve uluslaşma çabalarının bir arada yaşandığı bir dönemde fikirlerini ve eserlerini üretmiştir. Batılılaşmayı, bu çözülme döneminde nasıl 'millet' olunacağını öğretmesi bakımından önemsemiş, tüm boyutlarıyla kabul etmiş ve Batılılaşmanın ruhlara yayılmış bir felsefe ve edebiyattan kaynaklanması gerektiğini ifade etmiştir. Kendisi de bu bağlamda Fransa'yı bir öğretmen olarak görmüş, ancak öğrenciliğini bitirmiş ve evine döndükten sonra kazandığı anlayışla eserler üretme çabası içinde olmuştur. Beyatlı'ya göre şiiri ve nesri onlar Batı nasıl anlıyorsa nasıl anlıyorsa öyle anlamak ve ondan sonra kendi eserimizi oluşturmak gerekmektedir. Beyatlı'nın şiir ve edebiyat anlayışının temelinde, insanı oluşturanın tarih ve coğrafya olduğu anlayışı yatmaktadır. İçinde yaşadığı parçalanmış ve köksüzleşmiş ve bir yandan tarihten silinme mücadelesi veren toplum karşısında, 1074 yılından itibaren

Anadolu’da ortaya çıkmış olan bütünlüklü bir Türk kültürü hayal etmiş; yeni toplumun bu temel ideal üzerine kurulmasının gerekliliği üzerinde durmuştur. Yahya Kemal’e göre, edebiyat değer sorunu üzerinde durmalıdır. Gerçek değerler ise ancak kozmopolitlikten uzaklaşarak vatanın kendi kâinatı içinde ele alındığında ortaya çıkarılabilecektir. Beyatlı tarihin yanı sıra, dilin de bir milletin oluşmasında ne denli önemli olduğunu vurgulamaktadır. Hem güzel ve yalın hem de bir mazisi olan sözcükleri önemsemektedir. Türkiye’de resim ve nesir eksikliğine, tarihe ve milleti oluşturan olaylara tanıklık edilememesi bağlamında dikkati çeken Yahya Kemal’in tüm düşüncelerinin Batılılaşmaya ve oradan da millet kavramına uzandığı görülebilir. Beyatlı’ya göre, Batılı olmak için bir milletin önce kendisi olması gerekmektedir. Sabahattin Eyüboğlu, “Yeni Türk Sanatçısı veya Frenk’ten Türk’e Dönüş” (1938) başlıklı denemesinde Yahya Kemal’in ‘mazi’ anlayışına ve buna bağlı edebi tutumuna ilişkin aydınlatıcı ipuçları sunmaktadır. Yeni (Tanzimat sonrası) Türk sanatçısını, Fransa yolu ile haberdar olduğu Avrupa sanatına hayranlık duyarak, Avrupa kültürü ile temasa geçen; ancak sonrasında özümsemiştiği, kendisinin bir parçası haline gelen bu yeni anlayış ve bilinçle Türk sanatının varlığını ve değerini anlayarak eserler veren bir kimse (1974[1938]:7) olarak tanımlayan Eyüboğlu, bu anlayışa örnek bir isim olarak Yahya Kemal’i göstermekte, Beyatlı’nın “ben Paris’e alafanga gittim, alaturka döndüm” cümlesinin Yeni Türk sanatının en anlamlı sözü olduğunu belirtmektedir. “Yahya Kemal Frenk şiirinin özüne vardıkdan, Quartier Latin’i keşfettikten sonra, Türk şiirine dönmüş, Türkçe’nin lezzetini Frenk bilinci ile tatmıştır” (Eyüboğlu,1974[1938]:10). Böylece ne eski şiiri taklit etmiş, ne de geçmişten kopuk yepyeni bir şiirin peşine düşmüştür. Yeniliğin biçimde değil, biçimi oluşturan dünya görüşünde olduğunu ifade eden Eyüboğlu, Türk şairinin Tanzimat’tan sonraki bilinciyle Tanzimat’tan önceki dönemine dönüp, geçmişini yeni anlamla doldurmazsa yarım kalacağını belirtmektedir (1974[1938]:14). Eyüboğlu’na göre (1974[1938]:14) ‘geçmiş’ yeniden yorumlanarak, durmadan yeni anlamlar kazanan bir biçim dünyasıdır ve bir ulusun ‘klasik’ eserini ancak geçmişle bu tür bir ilişki içinde oluşturmak mümkün olacaktır. Yahya Kemal şiirde bunu yapmıştır.

Yahya Kemal Beyatlı, yaşadığı dönemde tartışmalı bir figür olmuştur. Ölümünün ardından Türkiye’de özellikle muhafazakar ve sağ düşünce tarafından benimsenmiş ancak bir taraftan da yaşama biçimi ile eserleri arasında uyumsuzluk olduğu düşüncesiyle eleştirilmiştir. Beyatlı’nın din konusundaki tutumu sosyolojiktir. Tanpınar’ın belirttiği gibi, dini toplumsal bir gerçeklik olarak kabul etmiş ve bu nedenle de onda şiirin büyük

kaynaklarından birisini, bütün bir Türk yaşayışının kristalize olmuş ifadesini aramıştır. Yahya Kemal'in, milliyetçiliği ve Türk kültürünü ele alışı ise yine muhafazakar bir tutumdan değil, Batılı bir bilince sahip olmasından kaynaklanmaktadır. İçinde bulunduğu zamanın koşullarında, ülkesinin içinde bulunduğu kritik dönemde, bir Batılının kendi ülkesine, milletine ve kültürüne bakacağı gibi bakmış, eserlerini bu kaygıyla üretmiştir. Tanpınar, Beyatlı'nın şiirlerinde bilinçli bir nostalji bulunduğuna şu sözleriyle işaret etmektedir (2001:27, vurgu sonradan eklendi) : “O artık bulamayacağını, sanatın dışında, *o şekliyle hiçbir zaman mevcut olmadığını bile bile* eski ledünni Şark'ı, Tanrı'nın her varolanda kendiliğinden var olduğu, bütün aşkların ilahi aşkta eriyip kaybolduğu, yaşanan hayatın sadece bir aşk neşidesi olduğu Şark'ı arıyor, onun yokluğuna sızlanıyordu”. Beyatlı'nın nostaljisi politik bir bilinç içermektedir. Dönemin koşullarına bilinçli bir tepki ve geleceğe yönelik ideal bir edebiyat ve toplum oluşturma çabasının bir parçasıdır. Ancak bunun yanında, yaşamının başından itibaren bir “göçmen” olmuş; biraz “yersiz yurtsuz” bir hayat sürmüş olan Beyatlı'nın “bütünlüklü bir kültüre sahip, yaşamı stoik bir kabulle olduğu gibi yaşayan Müslüman-Türk insanını; tüm toplumsal yapıların bir işlevi olduğu, her şeyin yaşayıştan, kendilikten çıktığı yabancılaşıma içermeyen eski Osmanlı-Türk toplumunu” nostaljik biçimde yeniden ele alışında, şiirsel ve toplumsal kurgunun ötesinde sahici bir özlem de olsa gerektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), Türk düşünce ve edebiyat alanının önemli bir diğer ismidir. Hem Osmanlı'nın son dönemine, hem de Cumhuriyet dönemine tanıklık etmiş ve eserlerinde bu dönüşüme yer vermiş olması bakımından önemlidir. Tanpınar'ın biyografisi özetle şu şekildedir (Okay,2012: 11-19): İstanbul Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Çocukluğu kadılık görevinde bulunan babası nedeniyle Ergani Madeni, Sinop, Siirt, Kerkük ve Antalya'da geçmiştir. Lise hayatını bu şekilde farklı yerlerde tamamlayan Tanpınar, 1918 yılında yükseköğrenimine devam etmek için İstanbul'a gelerek bir yıl Veterinerlik Okulu'nda yatılı öğrenci olmuştur. Ertesi yıl, şiirlerini lise yıllarından bildiği Yahya Kemal Beyatlı'nın ders vereceğini öğrenince, Darülfünun Edebiyat Fakültesine kaydını yaptırır. Fakülteden 1923'te Şeyhi'nin *Hüsrev ü Şirin*'i üzerine hazırladığı tezle mezun olarak, Edebiyat öğretmenliği olur. Erzurum (1923), Konya (1926), Ankara (1927) ve İstanbul Kadıköy (1932) liselerinde, Ankara Gazi Terbiye Enstitüsünde (1930) görevde bulunmuştur. Güzel Sanatlar Akademisinde, Ahmet Haşim'den sonra Estetik ve Mitoloji derslerini vermiş (1933); 1939 yılında da İstanbul Üniversitesi Edebiyat kürsüsüne profesör olarak tayin edilmiştir. 1943-1946 yılları arasında Maraş Milletvekili olarak

seçilmiş ancak siyasetçi olarak aktif bir çalışması olmamıştır. Bir süre Milli Eğitim Müfettişliği yaptıktan sonra yeniden İstanbul Üniversitesindeki görevine dönmüştür ve ölümüne kadar bu görevde devam etmiştir.

Yahya Kemal'in öğrencisi olan Tanpınar, şiirlerindeki mükemmeliyet fikri ve dil güzelliği bakımından Beyatlı'nın üzerinde etkisinin bulunduğunu ancak estetik anlayış bakımından ikisinin ayrı düşünceleri olduğunu belirtmektedir. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi, Beyatlı'nın asıl etkisi onun millet ve tarih hakkındaki fikirleri üzerinde olmuştur (Tanpınar, 1992:247). Tanpınar'ın estetik anlayışındaki farklılığın temelinde Beyatlı'nın 19. yüzyıl Tanpınar'ın ise 20. yüzyıl modernizminden ilham alması yatmaktadır. Tanpınar'ın tarih anlayışı, düşüncenin tarih ile birbirine bağlanabileceğine işaret etmesi ve "milli hayat devamdır. Devam ederek değişmek, değişerek devam etmektir. Çünkü yaratmanın ilk şartı devamdır (...)" şeklinde özetlenebilecek bakış açısıyla Beyatlı izlerini ortaya koymaktadır (19-- [1944]:15). Tanpınar'ın tarihi ele alışındaki farklılık, onun süreklilikler yanında kesintilere de dikkati çekmesidir. Beyatlı, eski Türk edebiyatını bir bütün olarak ele almakta ısrar ederken (Tanpınar, 2001:156); *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde Tanpınar, Divan şiiri ve Halk şiirinin toplumun birbirine kapalı iki ayrı tabakasının edebiyatları olduğunu söyleyerek toplumdaki ikilikten söz etmekte ve 14. yüzyılın sonundan itibaren oluşan edebiyatın, kendinden öncesiyile "dilnin zorunlu çatısını oluşturan unsurlar dışında bir akrabalığı olmadığını; tamamen farklı bir zevk iklimine geçildiğini" ifade etmektedir (Tanpınar,1997:2). "Yenileşme öncesi Türk edebiyatının, neden Batı edebiyatının geliştiği yönde evrilmediği" sorusuna yanıt arayan Tanpınar, bunun en önemli nedeni olarak tarih bilincinin gelişmemiş olmasını göstermektedir. Tanpınar'a göre (1997:23) eski şiir ve edebiyat, sürekli olarak İslami *asr-ı saadet*'e ya da kendine özgü bir başka *altın çağa* (örneğin Kanuni devrine) bağlı kalmıştır. Eski edebiyatta insanlığın geçmişi de, medeniyetin özü olarak kabul edilen İslamlığa mal edilmekte; sevilen tarihi kişilikler İslamiyetin çok daha öncesindeki bir tarihsel döneme taşınmış bir iman ve imansızlık mücadelesi içinde betimlemektedir. Tanpınar'a göre, eski nesirde tarih, gerçekliğini kaybederek, zaman düşüncesinden yoksun, folkloru andıran bir karışıma dahil olmuştur (1997:23). Her hikayenin, bir öncekinin eleştirisinden doğduğuna işaret eden Tanpınar (1997: 24), tarih bilincine sahip olunmadığı için, eleştirinin de gelişmediğini ve roman türünün ortaya çıkamadığını belirtmektedir. Tanpınar'a göre (1997: 24), İslam toplumlarında, tasavvuf düşüncesi nedeniyle, insanlar trajik duygusunu geliştirememişlerdir. Tasavvuf, Allah'tan başka varlık kabul etmemesi ve hayatı bir gölge

oyununa indirgemesi nedeniyle, insanın kendi kaderi ile karşı karşıya gelmesi olarak ifade edilen trajik duygusuna engel olmuştur (Massignon'dan aktaran Tanpınar, 1997:24,25). Tanpınar, Divan şiirinin aksine, Halk şiirinde trajik unsura rastlanabildiğini belirlemekte ve örnek olarak bitirme tezi olarak çalıştığı *Hüsrev ü Şirin* (Ferhad ile Şirin) hikayesini göstermektedir (1997:27). Hikayenin tasavvuf düşüncesinde eleştirilmesine, ancak halk hikayesi ve şiirinde çokça sevilmesine de dikkat çeken Tanpınar'a göre, trajik duygusunun oluşmamasına ve böylece Doğu edebiyatının folklor sınırları içinde kalmasına yol açan, bir diğer etken de, en realist hikayede bile bulunan *harikuladelik motifi* -tesadüflerin, cinlerin, perilerin hikayelerde insanın kaderine yön veren unsurlar olarak rol oynaması- dir (Tanpınar, 1997:26). İslam ortaçağında, toplumun bünyesine işlemiş olan ikilik nedeniyle yüksek tabakanın halktan gelen her şeye kendisini kapatmış olduğunu belirten Tanpınar, bu nedenle halk edebiyatı eserlerinin yeterince ve gerektiği gibi değerlendirilemediğini ifade etmektedir. İslam dininde ilk günah fikrinin ve günah çıkarma uygulamasının olmayışı da Tanpınar'a göre (1997:30), insanın kendi içine dönmesini, psikolojisini araştırmasını ve itiraf kültürü ile bunu dile getirmesine engel oluşturmuştur. Burjuvazinin olmayışı, kamusal alanda kadın-erkek ilişkilerinin yokluğu, plastik sanatların kazandığı disiplinden yoksun oluş gibi nedenlerle de nesir gelişmemiştir. Batı edebiyatı ile aramızdaki tüm bu farklılıklar, Tanpınar'a göre (1997:31), en temelde, Doğu kültüründe insana ayrılan alanın dar oluşundan kaynaklanmaktadır. Türkçe'de düz yazının oluşması için insanın ve toplumsal kurumların değişmesi ve eğitim kurumlarında Türkçe eğitim verilmeye başlanması gerekmiş, Tanzimat'la birlikte bu dönüşümler gerçekleşmiştir (Tanpınar, 1997:33). Tanzimat Fermanını, Osmanlı İmparatorluğunun kendisini Batı'ya açması, onu oluşturan temelleri ve değerleri kabul etmesi olarak değerlendiren Tanpınar'a göre (1997:131), Tanzimat, yeniliklerin saray çevresinden çıkıp, yavaş yavaş halkın arasına sokulduğu, Batılı yaşam tarzı unsurlarının, taklit ve moda sayesinde gündelik hayata girdiği bir dönem olmuştur. Tanzimat dönemi Avrupalılığını sadece dışta kalan ve eskinin bütünlüğünü bozan bir Frank cilasası olarak betimleyen Tanpınar (1997:134) bunun nedeninin, Avrupalılaştırma hamlesinin, tam da İmparatorluğun iktisadi çöküşünün ortasında geldiği için, hiçbir büyük şeyi besleyememesinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Tanpınar'a göre, Tanzimat'ta, büyük dönemlerin özelliği olan yaratıcılıktan eser yoktur. Tanzimat'ın en önemli talihsizliği de, tüm kurumlarda ve insan ruhunda görülen bir ikilik ortaya çıkarmasıdır. Tanpınar, eski zihniyetin halkta olduğu gibi devam ettiğini; yüzeyde kalan yenilikler bir ölçüde kabul edilse de, dini geleneğe bağlı zannedilen kurumlara dokunulmasının istenmediğini belirtmektedir (1997:137). Esir ticaretinin yasaklanması

örneğini veren Tanpınar, böylesine meşru ve doğal görünen bir yeniliğin bile çeşitli reaksiyonlarla karşılandığını, örneğin Cidde ve Hicaz'da isyan çıktığını ve bu ticaretle geçinen Kafkas kavimlerinin Kırım savaşı sırasında Osmanlı'ya gerekli yardımda bulunmadığını belirtmektedir (1997:138). Tanpınar'a göre, gelen yenilikler arasında tiyatro, o zamana kadar bilinmeyen bir yazın biçimini tanıtmaya, umumi hayata ve gelecek nesillerin düşünsel çalışmasına etkisi bakımından önem taşımaktadır. Gazetecilik ise, 1861'de Türkler arasında gelişmiş, toplumsal problemlerin hemen cemiyet içinde duyurulmasını sağlayarak, kamu düşüncesinin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Bu aynı zamanda Tanpınar'a göre, bir yandan yeni neslin toplumun problemlerini sahiplenmesine, diğer yandan da memlekette hiçbir devirde görülmemiş bir fikir gerginliğinin başlamasına yol açmıştır (1997:154, 156). Tanzimat dönemindeki gelişmeler sonucu, devlet – aydın arasındaki ilişkiler de değişmiş ve sonunda Tanzimat, kendi kurumlarında yetiştirdiği bu kişilere karşı tedbir almaya başlamıştır. Devletin iradesi ile başlamış bir hareket halka doğru içselleşmeye başlayınca, devlet hareketin hızını kesecek şekilde hareket etmiştir (Tanpınar, 1997:156). Tanpınar'ın dikkati çektiği bir diğer nokta, müreffeh sınıflarda hemen her safhada, ne olduğu tam bilinmeyen bir Batı'ya tereddütsüz yönelimin olmasıdır. Bu sırada eski ve yerli olanın da devam ettiğini, ancak garip bir hissiliğin tesiri altında bir köksüzleşme eğilimi gösterdiğini belirten Tanpınar, müzikte ve şiirde melez ve kontrolsüz zevkin ortaya çıktığına, Arap üslubunun bu dönemde önem kazanmasının da bu durumun bir göstergesi olduğuna işaret etmektedir (1997:157). Batı tarzının yavaş yavaş orta sınıfa ve Anadolu'ya girmesi, gümrüklerin bir etkisinin kalmamasına yol açmış; sanayi devriminin ardından ucuz seri imalatın Osmanlı pazarına girmesiyle imalat durmuş ve böylece eski niteliğini kaybeden, Osmanlı çarşısının Batı'ya karşı dayanma olanakları azalmıştır (Tanpınar, 1997:157). Tanpınar, Tanzimat sonrasında, Osmanlıda gittikçe artan merkezîyet idaresinin mahalli halk oluşumlarını söndürdüğünü; devletin aldığı tedbirlerin orta sınıfların refahını düşürerek devlet kapısına daha çok bağlanmaları sonucunu doğurduğunu; Meşrutiyete doğru her yönüyle çökmüş bir iktisadi ve toplumsal sistem olduğunu ve 1876'dan sonraki Abdülhamid mutlakîyetinin de ancak bu şekilde iktisadi istiklali tamamıyla ezilmiş bir hükümet merkezinde mümkün olabildiğini belirtmektedir (1997:158).

Tanpınar (1997:64), Batılılaşmayı bütün hayatın, toplumun yapısını ve manevi insanı oluşturan değerler bütününe, toptan değişmesi; “bir medeniyet dairesinden öbürüne geçmek, asırlardan beri inanılmış ve uğrunda mücadele edilmiş değerler dünyasından

ayrılmak” olarak tanımlamaktadır. Osmanlı Batılılaşmasını bütün boyutlarıyla ele alan Tanpınar, olumlu ve olumsuz yönlerini; insan psikolojisi ve toplum manzarası üzerindeki etkisini de ortaya koymaya çalışır. Tanpınar, Osmanlı Batılılaşmasında taklit unsurunu eleştirmekle birlikte, bunu tamamen olumsuz olarak görmemekte, tıpkı Yahya Kemal’de olduğu gibi bir süre sonra zihniyet değişikliğine yol açabilecek geçici bir dönem olarak ele almaktadır. Tanpınar, Osmanlı döneminde halkın yeniliklere olan tepkisini değerlendirirken, yenileşme hareketlerinin ardından, halkta yönetim tarafından da körüklenen bir dindarlaşma eğilimi görüldüğüne, oysa dinle ilgili olduğu düşünülen bu uygulamaların aslında alışıl gelmiş geleneksel unsurlar olduğuna işaret etmektedir (1997:70). Tanpınar’a göre eskiye duyulan özlem, yeni medeniyetin henüz bir bütün oluşturacak şekilde meydana gelmeşişinden kaynaklanmaktadır.

Medeniyetin bir bütün olduğunu, kurumları, değer ve normlarıyla birlikte meydana geldiğini, oysa Batı medeniyetinin tüm yapısıyla bir türlü kabul edilemediğini belirten Tanpınar şöyle yazmaktadır (19—[1951],24,27,28):

“Tanzimat’tan beri tüm hayatımızda hüküm süren bir devamsızlık başladığı işi bitiremememe sorunu vardır. Ne kadın meselesini, ne kanunlarımızdaki değişiklikleri, ne de esasından Garplı kültür ve sanatı başka türlü olmayan olmaması icap eden hayat şekilleri halinde alamadık. (...) Yaptığımızın çoğuna inanmadık, çünkü bizim için başka türlü daima mevcuttu ve mevcuttur. İşte bizi Garplıdan ve eski Müslüman dedelerimizden ayıran ruh hali budur”.

Hem toplumsal yaşamda, hem de bireylerin yaşamında bir yeniliğin peşinden bir tövbe devri geldiğini, kimi zaman yeninin, kimi zaman da eskinin baskısının hissedildiğini dile getiren Tanpınar’a göre bunun nedeni, Türk toplumunda ve fertlerinde Tanzimat’tan beri görülen bir tür Oedipus kompleksi; eskiyle olan ilişkinin tereddüt ve vicdan azabı ile kendisini göstermesidir: “Muhakkak olan bir taraf varsa, eskinin, hemen yanbaşımızda bazan mazlum, bazan kaybedilmiş bir cennet, ruh bütünlüğümüzü saklayan bir hazine gibi durması, en ufak sarsıntıda serab parıltılarıyla önümüzde açılması, bizi kendisine çağırması, bunu yapmadığı zamanlarda da, hayatımızdan bizi şüphe ettirmesidir” (Tanpınar, 19-- [1951]:30). Kültürdeki ikiliğe ve yol açtığı suçluluk duygusuna “Asıl Kaynak” (1943) başlıklı yazısında da vurgu yapan Tanpınar’a göre, iki büyük âlemin yaptığı mücadele Türk ruhunun diğer çağdaşlarından farkını ve trajedisinin temelini oluşturmaktadır (19-- [1943]:31). Tanpınar’ın temel amacı, eski ve yeninin; Doğu ve Batı’nın karşılaşmasından doğan sorunları, özellikle birey bağlamında ele almaktır.

Tanpınar, bu ikiliklere yaptığı vurgu nedeniyle, çoğunlukla ikircikli ve trajik bir modernlik anlayışına sahipmiş gibi düşünülse de, Tanpınar'da bunun ötesi de vardır. Tanpınar, hem Batı kültürünün hem de tarihimizden gelen Doğu kültürünün iki ayrı kaynağımız olduğunu; ikisinin de içimizde varolduğu, gerçekliklerimizi oluşturduğunu teslim etmekle birlikte bunların bu şekilde bir arada var olmasının yetmediğini; “içimizdeki kaynaşma ve karşılaşmanın verimli olabilmesi için”; kendi hayatımızda, kendimiz için ve kendimize özgü bir yaşam biçimini bir bütün haline getirebilmemiz gerektiğini eklemektedir. Bu ise Tanpınar’a göre (19-- [1943]:34), asıl üçüncü kaynağa *memleketin realitesine* yönelmekle gerçekleşebilecektir:

“Bizim için asıl olan miras ne mazidedir, ne de Garp’tadır, önümüzde çözülmemiş bir yumak gibi duran hayatımızdadır. Onu yakaladığımız onun meseleleri üzerinde durduğumuz, onlarla yoğrulduğumuz, bu meseleleri fikir hayatımızın zorunlu yol uğrakları gibi değil de, temeli olarak kabul ettiğimiz zaman tarihin ve özgün coğrafyamızın bize yüklediği büyük role erişeceğiz” (19—[1943]:35).

Tanpınar, *Beş Şehir* adlı eserinde Batılılaşma ile yaşanan kültürel dönüşümü, yalnız İstanbul bağlamında değil; Anadolu’nun Ankara, Bursa, Konya, Erzurum gibi tarihsel öneme sahip kentleri çerçevesinde ele almıştır. *Beş Şehir*’in konusunu, “hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştihak” (2012:9) olarak tanımlarken Tanpınar, bütün bir Batılılaşma tarihini ve anlayışını da özetlemektedir. Batılılaşmanın Tanpınar için bir tereddütten, ikircikli bir durumdan ibaret olmadığını bir diğer göstergesi şu sözleridir: “Tenkidin, bir yığın inkârın, tekrar kabul ve reddin, ümit ve hülyanın ve zaman zaman da gerçek hesabın ikliminde yaşadığımız bu macera, daha uzun zaman, yani her manasında verimli bir çalışmanın hayatımızı yeniden şekillendireceği güne kadar Türk Cemiyetinin *hakiki dramı* olacaktır” (2012:9 vurgular sonradan eklendi). Tanpınar, kitabın İstanbul’la ilgili bölümünde nostaljisine yönelik bir sorgulamada yapmaktadır. Eski İstanbul’a, öykülerini anlattığı eski insanlara aslında özlem duymadığını, onların çağlarında yaşamayı da istemediğini, o dönemde yaşamının onu tatmin etmeyeceğini belirten Tanpınar’ın geçmişle kurduğu ilişkinin niteliği şu sözlerinde dile getirilmektedir:

“Süleymaniye’yi yeni yapılmış bir cami olarak görmek bizim tanıdığımız ve sevdiğimiz Süleymaniye’yi tıpkı geceleyin Boğaz koylarında uzanan ışıkların suda kurduğu o altın saraylar gibi, zaman içinde bize kadar uzanan bütün bir saltanattan mahrum bırakmaktır. Biz onun güzelliğini dört asrın tecrübesiyle ve *iki ayrı kıymetler dünyası arasında her gün biraz daha keskinleşen benliğimizle başka türlü zenginleşmiş olarak tadıyoruz.*

Yahya Kemal'siz, Mallarme'siz, Debussy ve Proust'suz bir Süleymaniye veya Kanuni Mersiyesi, hatta onlara o kadar yakın olan Neşati ve Nedim'in Hafız Post ile Dede'nin arasından geçerek kendilerine varamayacağımız bir Sinan ve Baki tahmin edebileceğimizden çok daha çıplaktır” (2012:212,213 vurgu sonradan eklendi).

Görüldüğü gibi, geçmiş ve Batı kültürü, Tanpınar için bugünü zenginleştiren unsurlar olarak önemlidir. Birey ve toplum için geçmiş ile nerede ve nasıl bağ kurulacağıın en önemli mesele olduğunu belirten Tanpınar'da nostalji, daha kendimiz olarak yaşayabileceğimiz bir bugünü yaratmak için gerekli bir unsurdur. Ancak Tanpınar, bunun bilinçli bir gayret gösterilerek yapılamayacağına, geçmişin içimizde kendiliğinden uyanmasını beklememiz gerektiğine, nostaljinin ancak bu şekilde bir keşif, bir ders olabileceğine dikkati çekmektedir: “Bizim yapacağımız yeni, müstahsil ve canlı bugünün rüzgârına kendimizi teslim etmektir. O bizi güzelle iyinin, şuurla hülyanın el ele vereceği çalışkan ve mesut bir dünyaya götürecektir” (Tanpınar, 2012:215).

Hilmi Ziya Ülken (1901-1974), İstanbul'da dünyaya gelmiş, İstanbul Sultanisinde lise öğrenimini tamamlamış ve 1921 yılında Mülkiye'den mezun olmuştur. Öğrencilik yaşamı sırasında *Anadolu* dergisini çıkarmış, burada Osmanlıcılığa ve Turancılığa karşı Türkiyeciliği savunmuştur (Atasoy, 2013:67). Atatürk tarafından 1933 yılında Berlin kütüphanesinde araştırmaya gönderilen Ülken, döndüğünde yeni kurulan Ankara Üniversitesi'nde, Türk Tefekkür Tarihi doçenti olmuş, önce felsefe (1940) sonra da sosyoloji (1942) kürsülerinde profesörlüğe atanmış, 1957 yılında ise Ordinaryüs Profesörlüğe yükseltilmiştir (Atasoy, 2013:67). Ülken, yalnız sosyoloji ve felsefe alanlarında akademik makaleler ve kitaplar yayınlamakla kalmamış, *Posta Yolu* ve *Yarım Adam* isimli iki roman ve *Şeytanla Konuşmalar* isimli hiciv kitaplarını da kaleme almıştır. Kurtuluş Kayalı (2009b:178); Ülken'in değişik dönemlerde düşüncelerinin gerektirdiği çok farklı konularla ilgilendiğini; eski Batı ve Doğu kültüründen romana, genel anlamda felsefeye, sosyoloji teorilerine, doğa bilimlerindeki gelişmelere, hatta resim yapıp *Resim ve Cemiyet* yaptığını yazacak kadar, sanatın her alanına yönelik yoğun ilgisi bulunduğunu, belirtmektedir. Ziya Gökalp'in ardından Türk sosyolojisinin ikinci dönemini temsil eden Ülken'in, 1940'lı yıllardan 1960'lı yılların sonlarına kadar Türkiye'de sosyolojiyi yönlendirdiği ifade edilmektedir (Kayalı, 2004:79).

Sorunlarının temeline 'insan'ı alan Ülken'in, düşünsel yönelimi konusunda olduğu gibi şahsiyeti konusunda da sürekli bir hesaplaşma ve arayış içinde yaşadığına işaret eden

Kayalı'ya göre (2009b:176), Ülken, Batı ile Doğu arasındaki temel farklardan birini 'şahsiyet' kavramında aramıştır (Kayalı, 2009b:177).

Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* isimli eserinde, Türk düşüncesinin toplumsal ve siyasi sarsıntılar eşliğinde geliştiğini, bu nedenle, çoğunlukla "ihtiraslı, günlük siyasi eyleme bağlı ve derin olmaktan uzak olduğunu belirtmekte; bu durumun, "Batının fikir köklerine nüfuz etmek ve yeni fikirleri geniş boyutlarıyla kavramak" imkanı da bırakmadığını dile getirmektedir (Ülken, 1979:13). Bu duruma örnek olarak, Fransız devrimi ile ilgili fikirlerin Türkiye'ye giriş şeklini veren Ülken, devrim hareketinin arkasındaki büyük düşünürlerin eserlerinin bütünüyle tanınıp tartışılmadığını, hemen hemen hiçbir fikir eserinin çevirisinin yapılmadığını ve Türk düşünürlerinin yakın yıllara kadar haftalık dergi sayfalarında günlük sorulara cevap vermeye çırpınan dar bir çevreye sıkıştığını ifade etmektedir. Ülken'e göre, Tanzimat sonrasında ortaya çıkan aydın kesimdeki yüzeysellik, Cumhuriyet dönemi fikir tarihinde de sürmektedir (1979:13). Bu eleştirilerine karşılık, son bir asırlık fikir mücadelesinin değerini tanımamanın da yanlış olacağını belirten Ülken'e göre, Türk düşünürlerinin savaşlar ve ağır toplumsal koşullar mevcutken sorumluluklarını bilmeleri, fildişi kulesine çekilmeyen insanlar olmaları, toplumsal ve siyasi hareketlere önderlik etmeleri bir yönüyle olumlu özelliklerdir; sorun toplumsal eyleme olan aşırı bağlılıktır. Derinleştirilmiş fikir eserleri ise, ancak bağlılıktan kurtulduğu ölçüde verilebilecektir (Ülken, 1979:14).

Ülken, Türklerin Batı kültürü ile tanışmasının Akdeniz havzasına inmeleri kadar eski bir tarihte başladığını, ancak bunun bir kaynaşma meydana getirmediğini, Doğu ve Batı düşünce tarzlarının uzunca bir süre yanyana yaşadığını ifade etmektedir. Ülken, tüm toplumların önce tek Tanrılı dinleri kabul ederek yeni bir toplumsal yapılanmaya girdiklerini; daha sonra Batı'nın ise kendi özgün tarihsel koşulları nedeniyle, pagan geçmişini de kullanarak skolastik kültürü kırma gücünü göstermiş olduğunu belirtmektedir. Rönesans'ı da bu bakımdan değerlendiren Ülken'e göre, bu dönem bir yeniden doğuş (*renicita*) değil, yeni aşularla eskiyi tamamlama ve canlandırma (1979:17). Batı'nın yüzyıllar süren kültürel hesaplaşmasının her zaman ileriye doğru olmadığına, kimi zaman geriye dönüşlerin de görüldüğüne, bununla birlikte, eski çağlardan gelen mirasın hiçbir zaman inkar edilmediğine işaret eden Ülken (1979:17), 16. yüzyıla gelinceye kadar, Batı kültürünün önce ekonomik-siyasi alanda, sonra bütün değerler alanında dünya görüşü olacak kadar genişlediğini belirtmektedir. Ülken'e göre (1979:18), bu aşamadan sonra

Batılılaşma artık, “Batı veya Doğu'nun karşılaşması, kapalı eski kültür çevrelerinin alışverişi değil, dünya ölçüsünde (oecuménique) karakteri olan yeni kültüre katılmak zorunluluğu”dur.

Batı ile aralarında farklı tarihsel ve coğrafi ilişkiler bulunan, Budizm'i ya da türevlerini benimsemiş olan Uzak doğu ülkelerinde Batılılaşma süreci daha başarılı sonuçlanırken; Müslümanlığı benimsemiş olan ülkelerle karşılıklı ilişkilerdeki çatışmalı süreç, her iki tarafı da taassuba yöneltmiş, Batılılaşmaya karşı yaklaşımın olumsuz olmasına eden olmuştur.

Batıda eski Yunan'ın Rönesans'ta oynadığı rolün önemine işaret eden Ülken, İslamiyet ile Ortadoğu medeniyetlerinin birleşmesinden doğan İslam Medeniyetinin bir üyesi olan Osmanlı da Hellenistik dönemin etkisinin çok az olduğunu, onun yerine geçebilecek olan İran edebiyatının ise ikinci planda kaldığını ve Osmanlı düşüncesi için bir yenilenme kaynağı olmadığını ifade etmektedir. Bu eksiklik, felsefe, dram sanatı, hiciv, hatırat, komedi, tarih ve eleştiri türlerinin gelişmemiş olmasında önemli bir etkidir (Ülken, 1979:338).

Doğu ve Batı kültürlerinin birbirleriyle karşılaşarak, toplumsal yapı ve dini kimliklerini oluşturduklarını ve farklılaştırdıklarını ifade eden Ülken, İslamiyet'in ilk döneminde bulunmayan fanatizmin Haçlı seferlerinin bir etkisi olarak geliştiğine, böylece, dışarda Haçlılara, içerde Batını tarikatlar karşı korunmak için devlet teşkilatı olan medrese ve halkın teşkilatı olarak tekke ve tarikat şekillerini alan iki tür yapılanma geliştirildiğini belirtmektedir (1979:338). Medrese 'kafa'yı, tekkenin 'gönül'ü temsil etmektedir ve bu ikilik ümmet birliğini bozarak yüzyıllarca süren çatışmalara neden olmuştur (1979:338). Osmanlı'dan farklı yapılanan Batı'da ise manastır her iki kuvveti kendinde toplamaktadır. Rahip hem zahit, hem bilgindir; hem kafayı, hem de gönlü temsil etmektedir (1979:339). Osmanlı'nın son yüzyılında medresenin fanatizmi ile tekkelerin yarı saygısız/yarı fanatik tutumunun birbirini yıkan iki karşıt güç halini aldığını belirten Ülken (1979:340), böylece aydınların halkça anlaşılamayacak özel ve yapma bir eğitim almasıyla da pekişen bir ayrılık oluştuğunu ifade etmektedir. Batı'da Rönesans ve Aydınlanma çağında, aydın sınıfın yapma eğitiminin Erasmus, Petrarca, Rabelais, Montaigne tarafından tenkit edildiğini, halk folklorünün Dante, Torquato, Tasso, Aristoteles, Wagner, Goethe vb., yazarların çabalarıyla aydın ve halkta ortak olan klasik

eserler haline getirildiğini belirten Ülken, Osmanlı Türkiye'sinde folklorün bu şekilde yeniden ele alınmadığını; halk kültürünün, aşık şiiri, tekke ilahisi, Mevlut ve Battal Gazi olarak kaldığını dile getirmektedir. Halk ve aydın arasındaki uçurumun Tanzimat döneminde iyice açıldığına, medrese ve konak aydınının yanında Babıali aydını tipinin katıldığını ifade etmektedir¹³. Bunlardan birincisi İslamcılığın, ikincisi Avrupacılığın, üçüncüsü Osmanlıcılığın doğmasına sebep olmuştur (Ülken, 1979:340). Batıda toplumsal hareketlerin halktan, aydından ve toplumsal sınıflardan geldiğini; Osmanlı Türkiye'sinde ise bunların daima saray ve ordu kaynaklı olduğunu ifade eden Ülken, aydınların kim iktidar sahibi ise onun söylediklerini tasdik ettiği takdirde eylem gücüne ulaşabildiğini bunun da baskı rejimini artırmaktan başka bir sonuca ulaşmadığını belirtmektedir (1979:340).

Ülken (1979:20) kültürü, her çağda ve her bölgedeki yaratıcı, üretici faaliyet olarak tanımlamaktadır. Modernleşme de, bu yaratıcı ve üretici faaliyetlerde diğerlerine rehberlik eden ülke veya milletin seviyesine ulaşmakla mümkün olacaktır. Modernleşme konusunda taklitçiliğe ve belirli unsurları kabul ederek diğerlerini dışlama gibi tutumlara karşı çıkan Ülken görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“[...] Modern kültür karşısında kulaklarını tıkayanlarla onun köklerine inmeyi istemeyen ve yalnız yemişlerini devşirmekle işin çözülebileceğini sananlar, ya da kültürü medeniyetten ayırarak eski ile yeniye, nasyonal ile enternesyonali, Batı ile Doğu'yu kısaca iki ayrı dünya görüşünü hem ayırmak hem uzlaştırmak kabil olacağını sananlar, hatta kültür ve medeniyet ikiliğini kaldırmak için modernleşmeyi yalnız şekilde, teknikte ve ekonomik gelişmede gören ve bunun derin bir kültür paradoksunun sonucu olduğunu, bu kültür paradoksunun asıl modern kültür seviyesine erişmedikçe ve bu faaliyete katılmadıkça elde edilemeyeceğini anlamayanlar arasında, yalnızca derece farkı vardır” (Ülken, 1979:20).

Bu çerçevede Ziya Gökalp'in düşüncelerine de eleştiri yönelten Ülken, “tekniki Batı'dan alalım, fakat ahlakımızda, hukukumuzda, sanatımızda, felsefemizde Doğulu kalalım” diyemeyeceğimizi ifade etmektedir. Ülken'e göre çağdaşlaşma, yaratıcılıkla ve üretici olmakla ilgidir ve bütün bir dünya görüşü ve zihniyet olarak kabullenilmesi gerekmektedir.

¹³ Gökalp bunları, "Sahaflar çarşısı", "Beyoğlu kitapçıları" ve "Babı-ali Kitapçıları"nın beslediğini söylüyor ki bugünde izleri devam etmektedir (Ülken, 1979:340).

Ülken'e göre (1979:23), Osmanlı'nın her alandaki gerileyişi Koçi Bey layihasından beri dile getirilmiş, ancak hiçbir zaman bu gerileyişin sebepleri üzerinde durulmamıştır. Daha sonra Batılılaşma hareketlerine başlandığında ise reformcuların önüne hep iki engel çıkmıştır (1979:33): 1) Modern araştırmayı hatta öğretimi din için tehlikeli sayan fanatik-skolastik zihniyet 2) Modern araştırmanın derin köklerine kadar inmeye sabredemeyen ve her şeyden önce günün ihtiyacına cevap vermek isteyen idareci (*bureaucrétique*) zihniyet. Ülken'e göre gelişmeye asıl engel olan ise ikincisi olmuştur (1979:33).

Tanzimat Fermanını, “askeri ve teknik olarak başlayan Batılılaşmanın siyasi-hukuki bir şekil alması” olarak değerlendiren Ülken (1979:34), Tanzimat'ın, Batılı hürriyet, eşitlik, demokrasi, idealleri temelinde homojen bir millet oluşturmaya yaramadığını, ayrılmak isteyen azınlıkların işine yarayan bir araç düzeyinde kaldığını belirtmektedir. Fermana verilen izinlerle, ülkeye giren yabancı sermaye doğrudan azınlıklar tarafından yönetilmeye başlanmış, böylece azınlıklar ekonomik olarak güçlenmiştir. Türk loncaları ve ticaret esnafı yabancı sermayeden yardım gören azınlık ticaretiyle rekabet edememiş ve çöküş yaşamıştır. Türk halkı giderek yalnızca memur ve çiftçi olacak bir duruma girmeye başlamışlardır (Ülken, 1979:35).

Ülken'in Tanzimat'la ilgili olarak eleştirdiği bir konu, bu dönemden itibaren aydınlar arasında yerleşen bir alışkanlık olduğuna işaret ettiği; Batı kaynaklı soyut kavramlara toplumu uydurma ve bu kavramlardan hareketle toplumu anlamaya çalışma yaklaşımını da eleştirmektedir (Ülken,2008 [1938]:23). Örneğin Namık Kemal iktisadi liberalizmi savunurken, Ülken'e göre, çözülmekte olan kapitalist öncesi sistem içinde vakitsiz ve yersiz bir hürriyet savunması yaparak bilmeden onu bozguna uğratan faktörü desteklemiş olmaktadır. Gazali'den esinlenerek görüşlerini oluşturan Ali Suavi'ye de benzer şekilde, memleket koşullarına uygun olmadığı için eleştiri yöneltten Ülken (1979:40), “İslam-Osmanlı medeniyetine dört elle sarılıp geleneği bırakmamak ve kişiliğini kaybetmemek için çırpınırken, aslında dövüşme gücü kalmamış bir iktisadi sistemi savunduğu eleşirisini yöneltmektedir. Ziya Gökalp'in *yuva* ve *konak* ailesi ayrımını da eleştiren Ülken Osmanlı'da temel üretim biriminin birey değil, aile olduğuna işaret ederek, Tanzimat'tan sonra ortaya çıkan ailenin Batı'daki gibi fertlerin oluşturduğu bağımsız, yeni bir birim *conjugal* aile (yuva) değil; birim olma özelliğini kaybetmiş, parçalanmış ve temelini kaybetmiş konak ailesi olduğunu vurgulamaktadır (1979:338).

İnsanın tarihsel bir varlık, tarihi bir ürün olduğunu kabul eden (2008[1939]:41) Ülken'e göre, insani bütüncül bir kültür için, toplum ve bireyler kendi köklerinden beslenmeli; kestirme kolay yollardan, Avrupa'daki düşünce ve edebiyat akımlarından hazır bir şekilde alınan ürünlerin, gerçekten modern bir kültür oluşturmanın önündeki en temel engel olduğu görülmelidir. Ülken, kendi içine kapalı bir kültürü onaylamamakla birlikte, kültürün bütüncül olmasından yanadır. Bütünlüklü bir kültür ise öncelikle tarihi göz önünde bulundurmamakla olabilecektir. İnsana tarihle bakmanın kolay olmadığını belirten Ülken, yanlış biçimiyle bunun maziperestliğe yol açabileceğine; insana yalnızca bugünün penceresinden bakmanın ise onu insanı fakirleştireceğine ve büsbütün anlaşılmasız kılacağına işaret etmektedir (2008[1939]:42). Ülken'in düşüncesi tek kelimeyle "modernlik, 'tarih şuuru'dur" şeklinde özetlenebilir.

Hilmi Ziya Ülken'in öğrencilerinden olan Niyazi Berkes (1908-1988), Kıbrıs'ta doğmuş ve yetişmiştir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe bölümünden mezun olup, aynı fakültede Tarih Bölümünden de sertifika almıştır. İstanbul ve Chicago Üniversitesinde sosyoloji üzerine çalışan Berkes, 1945 yılına kadar Ankara üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesinde görev yapmış, 1952'den itibaren çalışmalarını yurtdışında sürdürmüştür (Atasoy,2013:75).

Berkes (1982:11), yazı ve araştırmalarındaki genel eğilimlerinin, çocukluk ve ilk gençlik yıllarındaki duygusal ve düşünsel etkilenmelerle oluştuğunu ifade etmektedir. Özellikle, Atatürkçülük konusunu, ele almasında bu durum etkili olmuştur. Çağdaşlaşma konusundaki görüşlerini ele almadan önce onun kişisel yaşamı ile iç içe düşündüğü Atatürkçülüğü ile ilgili önemli vurgularına değinilecektir.

Çocukluğunun geçtiği Kıbrıs'ı anlatırken kişisel tarihi ile toplumsal tarihi bir arada ele alan Berkes (1982:12), Anadolu işgali sırasında Rum gazetelerinin tutumunun, kendisi için ulusal, siyasal bilincin uyanışını başlattığını ifade etmektedir. Sakarya savaşının zaferle sonuçlanması, işgalden kurtulma ümidini artırmış, 1918 yılında kardeşi Enver ile birlikte okumak için İstanbul'a gidebilmelerini de mümkün kılmıştır. Kıbrıs'tan ayrılma

tecrübesini özellikle annesinin gözünde ifade eden Berkes, bir anlamda Osmanlı'nın toprak kayıplarıyla yaşanan zorlukların ve sıla özleminin yansımalarından birini sunmaktadır.¹⁴

İstanbul'a geldiklerinde, hem şehrin hem de eğitim aldığı Darülfünun'un üzerinde bir hayal kırıklığı yarattığını ifade eden Berkes, Darülfünun'daki hocalarının kafa yapısını ve aldıkları eğitimin niteliğini şu sözlerle eleştirmektedir: “Batı dünyasının dışındaki başka bir dünyanın sorunlarına da yanıt veren düşünceler geliştirmek akıllarının kenarından bile geçmiyordu. Hocalarımıza düşen, kitaplarından öğrendiklerini, sorunlarımıza uyumluluğu olup olmadığına bakmadan, eski medreselerdeki hafızlar gibi yinelemektir. Ziya Gökalp günlerinden bile gerilere dönmüştü” (Berkes, 1982:19). Atatürk'ün Darülfünun 'da aldıkları eğitim üzerindeki en önemli etkisinin, Türk tarihinin “Batılı oryantalistlerden ve onların Fuad Köprülü gibi ardıllarının görüşlerinden” kurtarılması olduğunu belirten Berkes (1982: 23), Batı bilginlerinin Türk tarihine bakışının İslamlık tarihçilerinin bakışlarındaki önyargılara göre biçimlendiğine; bu nedenle İslam, Osmanlı ve Batı tarihçiliğinde ‘Türk’ün ülkesiz, tarihsiz, uygarlıksız ve genelde yıkıcı bir yaratık” olarak tanımlandığına işaret etmektedir. Atatürk'ün Türk halkının, kendi tarihine yeni bir görüşle bakması gerekliliğini görmüş olması Berkes'e göre bu nedenle önemlidir (1982:23,24).

Berkes, 1930 yılında Darülfünun'dan mezun olmasının ardından, öğretmen olarak atanmak yerine, Ankara'daki Halkevi'nde görev almayı tercih etmiştir. Atatürk'ün ulusçuluk anlayışının, Meşrutiyet dönemi Türkçülüğünden farkını göstermesi bakımından Halkevlerinin önemine işaret eden Berkes, çalışmalarında, Atatürk'ün tarihsel bir perspektifle anlaşılabilmesine vurgu yapmaktadır. Berkes'in Atatürk ve devrimleri konusundaki görüşleri onun çalışmalarının ve Batılılaşma düşüncesinin anlaşılması bakımından önemlidir. Berkes'e göre Kemalizm ilkeleri tarihsel çözümler birikiminden yükselmiş bir öz ve anlam taşımaktadır; “Atatürk, ulusal çağdaşlaşma tarihimizin doğal sonuçlanışıdır” (1982:74,75).

Berkes, Atatürk'ün dinsel bir tapınma konusuna çevrilmesinin onun rasyonel biçimde anlama ve değerlendirme yolunu tıkadığına işaret etmektedir. Atatürk'ün doğduğu dönemde İmparatorluk, Berkes'in ‘Tanzimat kalkınmacılığı’ olarak adlandırdığı,

¹⁴ Berkes, bu dönemde annesinin hissettiklerine ilişkin şunları yazmaktadır: “Mevlevi tekkesinden ‘Derviş hanım’ adını aldığı yeri, bizi götürdüğü kadınlar tekkesinde okunan ‘ol cennetin ırmakları’ ilahilerini, onu yaşatan bu şeyleri, bol para ile satın almaya gelen Rum'a bırakmak istemiyordu” (1982:16).

borçlanma ve Batı desteği üzerine kurulu bir ekonomiye sahipti ve anayasa sorunları yaşamaktaydı (1982: 83). Berkes'e göre, Kemalizm 1905-1915 arasındaki dönemi oluşturan yönlere; "Hilafet-saltanat rejimine; İslam ittifadı ve daha sonra Turan mefkureciliğine dayanan ulusal temelden yoksun Osmanlı emperyalizmine; halksal bilinçten yoksun ubudiyetçi Osmanlı bürokrasisine; yabancı devlet uyduluğuna araç edilmek istenen bir kul ordusu politikacılığına" karşıtlık olarak başlamıştır (1982:85). Atatürk'ün devrimciliğinin, Türkiye'ye özgü sorunların, Türkiye'ye özgü çözümleri olarak anlaşılması gerektiğine işaret eden Berkes (1982:131,132) devrimlerin ve Misak-ı Milli politikasının; ulusun varlığı davası (bağımsızlık), laiklik ve Osmanlı emperyalizminin fikirsel uzantısı olan 'Büyük Türkiye' anlayışının sonlandırılması olmak üzere üç temel boyutta çözümler ürettiğini ifade etmektedir (1982:131,132).

Berkes'in Batılılaşma anlayışı da bu üç temelden hareketle anlaşılabilir. Berkes, 'çağdaşlaşma' terimi ile karşıladığı; ulusalcı, laik ve anti-emperyalist bir anlayışa sahiptir. Berkes'e göre, çağdaşlaşma, laiklikle ilgili bir sorundur ancak buradaki laiklik *laicisme* değil *secularism* sözcüğünün karşılığıdır. Berkes, *laicisme* sözcüğünün "halksallaştırma, din adamlarından, rahiplerden başka kişilere, kurullara, yetkililere dünya işlerinde, hatta din işlerinde üstün bir yer verme" anlamında kullanıldığını; *secularism* sözcüğünün ise kilise ile halkın karşı karşıya gelmesi durumundan ziyade; "geleneksel, katılaşmış kurum ve kurallar karşısında, zamanın gereklerine uyan kurum ve kuralları getirme sorunu" olduğunu belirtmektedir (Berkes,2004:18). Çağdaşlaşma yalnızca Osmanlı'da olduğu gibi iç içe geçmiş din ve devletin birbirinden ayrılması değil, çok daha geniş anlamda "kutsallaşmış gelenek boyunduruğundan kurtulma sorunudur" (Berkes,2004:19). Kutsallaşmış gelenek, din görünümünü almış toplumsal kurallar, uygulamalar değerler sistemi olarak ifade edilebilir. Çağdaşlaşma ise, ekonomik, teknolojik, siyasal, eğitsel, cinsel, bilgisel, yaşam alanlarında, kutsal sayılan alanın, daralması, etkisizleşmesi ile ilgilidir (Berkes,2004:26).

Berkes, çağdaşlaşmayı salt bir kavram olarak ele almamakta, Türk tarihi ve toplumunun özgün niteliklerini ele alarak çağdaşlaşma gereksinimini ortaya koymaktadır. Bunun için önce Osmanlı İmparatorluğunun toplum yapısının ve tarihinin anlaşılması gerektiğini ifade eden Berkes'e göre, Osmanlı'da Padişahın yetkileri ne tamamen dinden kaynaklanmakta, ne de feodal bir toplumsal sınıfın desteğine dayanmaktadır. Bu nedenle Osmanlı, ne feodal, ne de teokratik bir devlettir; Doğu Despotizmi ile yönetilmektedir.

Doğu Despotizminin özelliklerini Berkes şu şekilde açıklamaktadır. Despot sözcüğü eski Grekçe'den gelmekte ve köle sahibi, efendi anlamında kullanılmaktadır. Despotizmin özü, devletin kaynağının, “zapt ve fetih ile halk üzerinde kurulan güce dayanması ve miras gibi babadan oğula geçmesi, bir diğer deyişle devletin bir baba mülkü sayılmasıdır” (Berkes,2004: 25). Despot Padişahlık modelinde, devlet-toplum ilişkisini belirlemesi bakımından, en önemli yan, siyasal egemen gücün, toplumdan çıkarılmış hatta yabancılaştırılmış bir kul kitlesinin desteğine dayandırılmasıdır (Berkes, 2004:25). Osmanlı'da, Batı'daki yönetim sistemlerinden farklı olarak, padişahlık devletinin yönetici hizmet sınıfı (militar ve sivil bürokrasi), reaya sınıfına dayanan bir toplumsal temele sahip değildir; onlardan kopuktur. Bunun sonucu olarak devlet toplumdaki gelmemekte, toplumun ekonomik çıkar sınıflarının çıkar gereklerine dayanmamaktadır. Padişahlık yönetiminde siyasal egemenlik toplumun üstüne Tanrı tarafından (gerçekte fetih ve güç yoluyla) dışarıdan oturtulur (2004:31,32). O halde çağdaşlaşma, devlet-toplum ilişkileri bakımından; en yüksek kurum olan devletin keyfi yönetiminden, belirli bir toplumsal, sınıfsal karşılığı bulunan yöneticiler tarafından hukuk ilkelerine göre yönetimine; kul olarak kabul edilen, pasif halktan, toplumda yönlendirici olan halka doğru bir yönelimi de içermektedir.

Berkes'e göre Türk çağdaşlaşmasının gelişimini anlamak için yalnız Osmanlı toplum yapısının değil, 18. yüzyılın başından sonra Avrupa'da gerçekleşen değişimlerin de göz önünde tutulması gerekmektedir. Batı ülkeleri 1720'den sonra yeni sanayi uygarlığının ilk aşamasına girerken, Osmanlı devleti bu gelişmelere ayak uyduramayarak, arkadan sürüklenmeye, nihayet Tanzimat döneminde o selin içine kendini kapıp koyuvermeye mecbur kalmıştır (Berkes, 2004: 43). Berkes'e göre (2004:43), Osmanlı'nın büyüklük duygusunun beslendiği, din ve gaza karışımı olan eski Osmanlı değerler sisteminden ilk kopuş Lale Devri ile başlamıştır. III. Selim döneminde, ilk kez, devlet himayesinde ve çevresinde eskiden bulunmayan, 'aydın' tipi, ortaya çıkmıştır (Berkes, 2004:101). Tanzimat Fermanı ise mutlak hükümdarın gücünü kısıma yönünde yapılmış bir değişikliktir. Bir çağdaşlaşma adımı olması gereken Kanun-i Esasi, hilafetle devlet başkanlığı birleşiminin yasal hale gelmesini sağlayarak, Abdülhamit döneminin baskı koşullarına en önemli destek unsuru olmuştur. Abdülhamit döneminde geçmişe, din kılığı altında gizlenmiş geleneklere olan bağlılık körüklenmiş; “Şarklılık” ve Ortaçağ İslam uygarlığı hiç olmadığı kadar ideal bir model olarak sunulmuştur (Berkes,2004:351). Abdülhamit rejimi, toplumu zihinsel ve kültürel olarak dış dünyadaki gelişmelere kapatma

çabaları gösterirken; Batı sermayesinin girişiyle dış dünya, toplumu hâlihazırda bulunduğu yerde etkiler hale gelmiştir. Şehirlere göç eden nüfus, endüstri olmadığı için işçi sınıfını oluşturamamış; ayak satıcısı, bekçi, kapıcı, hamal, hizmetçi ve dilenci yığınlarını oluşturmuştur (Berkes, 2004:365). Şark gibi, Batı'nın da en çok Abdülhamit döneminde idealleştirildiğine dikkati çeken Berkes (2004:378), aydınların ve yeni kuşak gençlerin kendi toplumlarından yabancılaşarak, Avrupa'ya gitme özlemlerinin ilk kez bu dönemde oluştuğunu ifade etmektedir (Berkes, 2004:379). İttihat ve terakki kavramlarının gündemde olmasına karşılık, II. Abdülhamit dönemindeki Batılılaşma anlayışı bir tür sömürge oluşa yol açmıştı. Milletlerin birleşmesi ya da uzlaşmasını sağlayacak bir siyasal rejim ya da ekonominin devlet tarafından güçlendirilmesiyle sağlanacak kalkınma gibi çözüm arayışlarının uygulanmasına elverişli bir ortam bulunmamaktaydı. 1908 devrimi hiçbir dönemde görülmemiş bir tartışma dönemi açmış; Batıcılık, Osmanlıcılık İslamcılık ve Türkçülük çerçevesinde, devlet, ulusçuluk, dinde reform, aile, din ve eğitim, ulusal ekonomi gibi sorunlara çözüm aranmıştır. Bununla birlikte tartışma dönemi uzun sürmemiş ve sorunlar derinliğine ele alınmamıştır.

Berkes, Cumhuriyet dönemi çağdaşlaşmasının, Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinden farklı olduğunu vurgulamaktadır. Cumhuriyet döneminde, geleneksel İslam-Osmanlı temelinin yerine; ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesi benimsenmiş ve bunun için gerekli kurumlar oluşturulmuştur. Cumhuriyet devrimlerinde Batılılaşma bir erek değil, yalnızca bir başlangıç noktasıdır (2004:522).

Berkes'e göre, Cumhuriyet döneminde yapılan değişikliklere devrim niteliğini veren en önemli unsur, onun, tarihsel sorunlara, tarihsel zorunluluktan kaynaklanan çözümler getirmiş olmasıdır. Osmanlı saltanatının ve hilafetin kaldırılması ve yeni bir devletin kurulması ile değişimlere başlanarak önceki dönemlerde üretilen formüllerdeki sınırlar ortadan kaldırılmıştır (Berkes, 2004:523,524). Çağdaşlaşma yönündeki en önemli devrimsel değişimlerin hukuk alanında görüldüğünü ifade eden Berkes (2004:527), hukuki düzenlemelerin "olması gerekeni gerçekleştirmenin bir aracı" olarak düşünüldüğünü ve gerçekten de yurttaşlar arası eşit ilişkilerin yürütüldüğü bir toplum düzenini sağlamada önemli rolü bulunduğunu vurgulamaktadır (Berkes,2004:531).

Berkes'in, Atatürk ilkelerinden devrimciliğe yaptığı vurgu, Atatürk devrimleri ile gerçekleştirilen çağdaşlaşmanın, bir son değil bir başlangıç olduğuna işaret etmektedir.

Atatürk'ün tüm sorunları çözme iddiasında olmadığını belirten Berkes (2004:552), onun sadece gelecek nesillere “ileriye dönük bir özgürlük mirası” bıraktığını ifade etmektedir.

“Çağdaş insan, geçmiş çağların insanı gibi gelenek gücünün rahatlığı, kendine özgü ussallığı içinde yaşayamıyor. Onun yerine özgürlüklerin atılımlarının sürekli savaşları içinde yaşamak zorundadır” diyen Berkes (2004:552), çağdaşlaşma eğilimi güçlendikçe, geleneğe kutsallık atfetme eğiliminin de güç kazandığına işaret etmekte, gelenek kisvesi altında geri dönüşlere karşı tarihe objektif ve bilinçli bir bağ kurulmasının en temel güvence olduğunu vurgulamaktadır. Geleneğe bağlı sayılan pek çok unsuru tarihsel ve toplumsal koşullar içinde ele almak ve değerlendirmek, onların üzerindeki kutsallık halesinin atılmasında en temel adım olacaktır.

Kemal Tahir'in (1910-1973) Batılılaşmaya ilişkin görüşleri, onun kendi tarih ve coğrafya koşullarının süzgecinden geçirerek yorumladığı Marksizm'e dayanmaktadır. Tahir için bunun anlamı, en başta ve öncelikli olarak tarihe verdiği önemde kendisini göstermektedir. Kemal Tahir “gerçekçi bir romanlar yazan bir sanatçı olarak Batılılaşmanın neden istenen sonuçları vermediğini araştırmak” görevini üstlenmiştir (1992:147). Tarih onun için anabilimdir (1992:14). Tarih sahibi toplumların büsbütün dağılmadıkça tarihsel özelliklerini muhafaza ettiklerini, milli tarihlerin etkisinin insanların ruhlarında, şuurlarında, davranışlarında etkisini aralıksız sürdürdüğünü belirten Tahir'e göre; “Bir toplumun içinde debelendiği zorlukların nedenleri, tarihin derinliklerinde bulunduğu gibi, kurtuluşunun yolları da tarihinin derinliklerinden gelmektedir” (1992:13,14). Türk toplumunun Batılılaşma çabalarının başarısız olma nedenini tarihin bilimsel biçimde incelenmemesi ve tarihsel gerçeklerin göz ardı edilmesi olarak ifade eden Tahir, tarihsizlik nedeniyle, ne kendi toplumsal sorunlarımızın gerçek kaynağını tanımamızın, ne de önümüze ideal olarak koyduğumuz Batıyı gerçek anlamıyla anlamamızın mümkün olmadığını belirtmektedir.

Kemal Tahir, Doğu ve Batı toplumları arasında temel ve değiştirilemez farklılıklar olduğunu vurgulamaktadır. Doğululuk ve Batılılık Tahir'e göre (1992:156), çalışma sonucu elde edilir bir kategori değil, bir tarihsel oluş, birikim işidir: “Kimse Batılı değilse batılı olamaz. Nitekim hiçbir batılı da ne kadar çabalasa Doğulu olamaz”.

Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti, Doğulu bir toplum yapısına sahiptir ve Batılı toplumlardan temel düzeyde farklılıklar içermektedir. Tahir'in işaret ettiği bu farklılıklar kısaca şöyle ifade edilebilir: Batı, mülkiyet sistemine dayanan, sınıflı bir toplumsal yapıya sahiptir. Osmanlı'da ise sınıf yoktur ve bunun da ötesinde tüm sistem sınıf oluşmamasına dayanmaktadır. Zenginlik kaynaklarını Devlette toplayan, bireylerin elinde toplanmasına izin vermeyen bir sistem söz konusudur. Devlet yapısı, Batıdakinden farklıdır. Batıda, pek çok tarihsel olay ve çatışma sonucunda Feodalizm'den Hukuk devleti olmaya uzanan bir süreç söz konusudur. Doğu Despotizmi ile yönetilen Osmanlı ise feodal özellik göstermemiş ve sonrasında da bir Hukuk devleti olmamıştır. Kemal Tahir'e göre "bir toplumda Hukuk düzeni kurulmamak demek, o toplumda sınıf devleti kuramamak, dolayısıyla sınıflaşmak yoluyla yeni insan tipi yetiştirmeyi önlemek demektir" (Tahir,1992:16). Tahir'in vurguladığı bir diğer fark, Batının sömürgeci olma niteliğidir. Tahir (1992:16), gerçek Batılaştırmanın sömürme çabası olduğunu ifade etmektedir.

Kemal Tahir, *Notlar*'ında çeşitli defalar Batılılaşma'yı eleştirel biçimde tanımlamaktadır¹⁵. Tahir'e göre 'Batılaştırma' (1992: 70, 146), zaten Batılı olan bir toplumun yeni buluşlara, tekniğe, kültüre her nedense ayak uyduramayıp gecikmesi değil, bünyesi itibariyle Batıdan tamamıyla başka bir toplumun kendi özelliklerinden geleneklerinden vazgeçip, zorla büyük bir çabalama sonucu bir başka 'keyfiyet'e (nitelik) dönme, Batılı toplumlara benzemeye çabalamasıdır. Batılaştırma, özel teşebbüsün birikmiş sermayesini sanayide verimli kılmak, önünü kesen eski üst yapı müesseselerini silip süpürerek, gelişmeye yol açmak için başvurulmuş bir davranış da değildir; özellikleri Batı toplumlarının özelliklerine uymayan, bu yüzde sürekli tehlikeye düşen bir toplumun, en kestirmeden 'yıkılmayı belki önlerim' diye isteyerek katlanmayı göze aldığı, tepeden inme, tepedekilerin de, halkların da duyduğu tedirginlik yüzünden 'mümkün mertebe geç, mümkün mertebe az' hesabıyla giriştikleri bir denize düşmüşün yılana sarılması halidir (Tahir,1992: 24). Osmanlılarda başlayıp, Cumhuriyet'te süren 'Batılaştırma' atılımı, Tahir'e göre, bünyedeki milli uyanış ve davranışın yokluğu sebebiyle temelsiz başlayıp, temelsiz sürmüştür.

Osmanlı tarihini araştıran Tahir, Osmanlıda iki 'Batılaştırma' olduğu sonucuna varmıştır. Birincisi, Osmanlı'nın kuruluşu döneminde, Bursa'nın alınışıyla 1326'dan

¹⁵ Tahir, Cengiz Yazoğlu'nun derlemiş olduğu *Notlar*'ına göre 'Batılaştırma' sözcüğünü kullanmaktadır. Bkz. Kemal Tahir (1992) *Notlar/Batılaştırma* İstanbul: Bağlam Yayınları.

başlamakta, 1683 yılında Viyana bozgununa kadar devam etmektedir. İkinci Batılılaşma 1800'lerde başlayan, bildiğimiz Batılılaşmadır (Tahir,1992:92). Tahir'e göre, bu iki Batılılaşma arasında büyük farklar vardır. Birincisinde, Osmanlı bünyesi temellerinde güçlüdür; çağına göre düşünce ve teknik bakımından ileridir. Topraklarını Batıya doğru genişletirken, Batılı halklar tarafından bir kurtarıcı gibi karşılanır. İkincisinde ise bünyesi zayıflamış, maddi ve teknik olanakları çağın gerisinde kalmış bir Osmanlı söz konusudur ve Avrupa topraklarından çıkarılmak istenmektedir.

Tahir, Osmanlı'nın Asya Tipi Üretim Tarzına sahip bir toplum olduğu görüşünü savunmaktadır. Kuruluş dönemindeki birinci Batılılaşmada, Osmanlı'nın bünyesindeki bu özellik onu güçlü kılmış, ikincisinde ise aynı özellik, çöküşünü hızlandırmıştır. Tahir'e göre, Batılılaşmanın önündeki en önemli engel de Osmanlı'nın ATÜT toplumu olma özelliğidir. Osmanlı kendi toplum yapısı üzerine düşünüp, oradan kendi bünyesine uygun çözüm yolları aramaya yönelecek yerde, çöküşten kurtulmanın tek yolu olarak 'Batılılaşma'yı benimsemiş ve tarihi niteliğinin tersi bir istikamette hareket etmeye başlamıştır. Tahir'e göre, Batılılaşma Türk toplumu için bir çıkmaz oluşturmaktadır. Bundan kurtulmak için, Doğu-Batı bağlantı ve ilişkilerinin hiçbir tabu tanımadan incelenmesi ve sorunlar konusunda yerli bir kurtuluş teorisinin en azından hipotezine ulaşılması; bu süreç içinde milli devletin gerçek bağımsızlığına kavuşturulması gerekmektedir (Tahir,1992:239). Tahir'e göre (1992:240), milli varlığı korur hale gelebilmek için gerekli olan yerli fikir, tarihsel geleneklerimize ve aynı zamanda dünyanın oluş şartlarına uygun olmalı; hem "dıştaki sömürücü güçler", hem de "memleket gerçekleri" tarihsel ve bilimsel yöntemlerle incelenmelidir.

Şerif Mardin (1983:245), 'Batıcılık' kelimesini, "Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp, Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirselleşimini, erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım" olarak tanımlamaktadır. Batılılaşma ile ilgili çözümlenmelerinde tarihsel bağlama öncelikli olarak önem veren Mardin, Batılılaşma çabalarının şimdiye kadar neden Batı Avrupa ölçülerinde, demokratik, hukuk düzenine dayanan ve insan hak ve özgürlüklerini birinci sırada tutan bir toplumsal yapı ortaya çıkarmadığı sorusunun yanıtını aramaktadır.

Mardin'in Batılılaşma konusundaki temel eleştirisi, yapılan toplumsal düzenlemelerde bireyin ön planda tutulması gerekirken; Batılı fikirlerin devletin otoritesini

sağlamlaştırıcı ve toplumu şekillendirmede destek sağlayan yönünün önemsenmesidir. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki devlet geleneği nedeniyle Batılılaşma çabaları, devletin güçlendirilmesi olarak yorumlanmış; Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün 'kişi onuru' kavramını gündeme getirmesi ve hukuki düzenlemelerle 'kişi onuru'nu meşrulaştıran somut değişiklikler yapılmasına karşılık Kemalist kadrolar da, devletin güçlendirilmesini bireyin özgürlüklerine tercih etmişlerdir. Cumhuriyetin kuruluş dönemi koşullarında, devlete verilen öncelik gerekli bir çözüm gibi görünse de, uzun vadede toplumsal sorunların doğmasına yol açmıştır.

Mardin, Batılılaşmanın Türkiye'de en yalıtkan ve yüzeysel biçimde yerleştiği konusundaki eleştirilere katılmaktadır (1983:250). Ancak bunun nedeni Mardin'e göre taklitçilik eğiliminde değil, Müslüman-Osmanlı-Türk kültürünün yapı unsurlarındadır (1983:250). Mardin, tüm çalışmalarında Doğu ve Batı toplumları arasındaki ayrımları göz önünde bulundurmakta, Osmanlı devlet yapısını ve kültürünü coğrafi ve tarihsel bağlamı içinde anlamaya çalışmaktadır. Mardin'in sosyolojik çözümlenmeleri, Batılı sosyal bilimlerde geliştirilmiş kavramların, Türk tarihi ve toplum yapısının özellikleri çerçevesinde değerlendirilmesine dayanmaktadır.

Mardin (2012[1971]: 25), Batıda olduğu biçimiyle modernleşmenin en önemli yapısal özelliklerinden birisinin, "toplumun alt sınıflarının kolektif bir milli hayata katılması" olduğuna işaret etmektedir. Osmanlı yönetimin, modernleşmenin bu niteliğine gereken önemi vermemesi nedeniyle, Batılılaşma çabaları toplumda halihazırda var olan, üst ve alt sınıflar; yönetenler ve yönetilenler; vergi toplayanlar ve vergi ödeyenler; seçkinler ve halk olarak ifade edilebilecek ikili yapının daha da belirginleşmesine yol açmıştır. Modernleşmeyi, Batı Avrupa'da feodalizmin çöküşü ile başlayan, burjuvazinin gelişmesi, Sanayileşme ve siyasal hakların nüfusun daha büyük kesimlerine yayılması gibi unsurları kapsayan; toplumların aynı anda hem farklılaştıkları ve hem de merkezileştikleri bir süreç olarak tanımlayan Mardin, modern toplumlarda vatandaşlık ve milli kültür gibi yapıların, yeni ortaya çıkmış olan sosyal ve iktisadi yapı parçalarıyla, merkezin birbirine bağlanmasını sağladığını ifade etmektedir. Bu bağlantı olmadan toplumsal seferberlik oluşturulamayacağını belirten Mardin'e göre (2012[1971]:25,26), Osmanlı İmparatorluğu modernleşmenin özellikle bu bölümünde, "bütünü ortaya çıkarıcı bağlayıcı yapılar kurma noktasında" sıkıntı çekmiştir. 19. yüzyılın sonlarında gerçekleşen Haberleşme Devriminin toplum ve merkez arasındaki bağlantıyı kurmadaki önemine dikkati çeken Mardin, ulaşım

ve haberleşme düzeninin gelişmemiş olması nedeniyle, Osmanlı toplumunun parçalı ve kendi içine kapalı bölgelerden oluşan ekonomik düzeni devam ettirdiğini ve böylece modern devletin özelliklerinden birisi olan, alt ve üst sınıfları yeni bir iktisadi düzen içinde bütünleştiren toplumsal yapının kurulamadığını ifade etmektedir (2012 [1971]:26,27).

Mardin'e göre (2012[1971]:27), Batı modernleşmesi, Fransız Devrimi, Pazar İnkılabı ve Sanayi İnkılabı yalnızca ortaya çıkardığı sonuçlar bakımından ele alınırken; eşraf birliklerinin hakimiyetinin (Âyan İnkılabı) Fransız Devrimini yapan güç olduğu; modern devletin ülke genişliğinde pazarlar yaratma çabasının, Pazar inkılabını doğurduğu üzerinde durulmamakta, Sanayi İnkılabının işçi sınıfını ortaya çıkardığı dikkate alınmamaktadır (2012 [1971]:28). Osmanlı İmparatorluğunda, çok sınırlı bir düzeyde Ayanlık dışında, bu gelişmelerden hiçbiri görülmemiştir.

Pazar inkılabının gerçekleşmeme nedenlerini, Osmanlı toplumunun kültürel özelliklerinden kaynaklandığını ifade eden Mardin'e göre (2012 [1971]:28), Osmanlı toplum yapısında sermaye, Pazar dışı fonksiyonları - siyasi destek sağlamak, bağışta bulunup, imar yaptırarak toplumda bir yer edinmek, mahallede eşitler arası hediyeleşme ve bunun üst sınıflarda rüşvet verme - nedeniyle önem taşımaktaydı. İktisadi bakımdan modernleşme ise, sermayenin Pazar dışı fonksiyonlarının azalması anlamına gelmekte olup, bu kültüre aykırı nitelik taşımaktadır ve bu nedenle iktisadi anlamda bir modernleşme Osmanlı döneminde gerçekleşmemiştir (2012 [1971]:28).

Mardin'e göre, Osmanlı seçkinler sınıfı modernleşme ile birlikte kendi içlerinde daha evrensel bir kültürü benimsemişler; ancak kendilerine tanıdıkları bu imtiyazı halk tabakasına yaymak gibi bir düşünceleri oluşmamıştır. Osmanlı kültüründe, yönetici sınıf kendisini halktan ayrı tutmalıdır şeklinde ifade edilebilecek yerel anlayış Batılılaşma sırasında da devam etmiştir. Evrensel kültür kalıplarının Osmanlıya girmesiyle, yöneten-yönetilen ayrımının keskinleştiğine dikkati çeken Mardin, bu durumu, 'büyük gelenek' ve 'küçük gelenek' arasındaki kopma olarak ifade etmektedir. Bu durum aynı zamanda, Batılılaşmanın halkın gözünde yozlukla eş tutulmasının nedenlerinden birisidir.

Mardin'in, çözümlemelerinde öne çıkan bir diğer kavram 'sivil toplum'dur. Burada Mardin'in günümüzdeki sivil toplum anlayışından biraz daha farklı bir noktaya işaret etmekte olduğu ileri sürülmektedir. Mardin'e göre (2012 [1971]:42), Osmanlı

İmparatorluğu, “bir tarafta statüye, kuvvete ve yönetmeye en önde değer veren yönetici gruptan ve diğer tarafta yönetilenlerden oluşan” ikili bir toplum yapısına sahiptir ve böyle bir toplum yapısında “Pazar kuvvetleri hiçbir zaman Batı Avrupa’daki gibi özerkliğe, kuvvet temeline ve meşruiyete kavuşmamış” ve bu nedenle Batıda medeni toplum (*civil society*) adını alan yapı Osmanlı İmparatorluğunda doğmamıştır. Buradan anlaşılacağı üzere sivil toplum, toplumun kendi içinden çıkmıştır; yönetici sınıf kadar meşruiyete ve özerkliğe sahiptir ve bu nedenle halk ve yönetici sınıf arasında ara bölge oluşturarak güç dağılımını yumuşatabilme özelliği bulunabilen bir yapıdır. Mardin, Osmanlı toplumunda sivil toplum olma özelliğine en yakın toplumsal gruplar olarak dini cemaatlere işaret etmektedir.

Mardin’e göre, modernleşme ile gelen, “gayrişahsi ilişkiler ağından oluşan bir toplumsal yapı anlayışı”, Osmanlı toplumunda, Batılı toplumlara göre daha fazla şok yaratmıştır. Bunun nedeni, bireyin toplumsal değerleri kazandığı sürecin Batı toplumlarından farklı bir seyir izlemesidir. Osmanlı toplumunda birey, hem devletin, hem de toplumun geleneklerine göre sosyalleşmekte; toplumsal norm ve değerleri, bir vicdan süzgecinden geçirerek değil, otoriter toplum içinde ve dışa dönük biçimde öğrenmektedir. Geleneksel yapılardaki çözülmeye ortaya çıkan kültürel çatışmaların temelinde Mardin’e göre cemaat normlarına uymayanların üzerinde uygulanan toplumsal denetim bulunmaktadır. Bu görüşüyle Mardin Batılılaşma konusunda yaşanan çatışmaların dindarlık kesimler arasında olmadığını; yönetici- teba arasında gerçekleştiğini ifade etmektedir (2012[1971]:44,45). Mardin’e göre, yönetici üst tabakanın, Batılılaşma sırasında, Osmanlı gaza ve yeniden üleşim geleneklerine ters düşen davranışları, tebanın gözünde, geleneksel ekonomik yeniden dağıtım biçimlerinin ihlal edilmesi olarak yorumlanmaktaydı. Çünkü, İmparatorluğun ekonomik töresine göre gelir kişiye değil, mevkiye aitti ve idarecilik, geniş bir maiyeti beslemek ve devletten alınan geliri özel masraftan çok bu yolda harcamak anlamına geliyordu (2012[1971]:54). Bu değerlerin oluşturduğu sistem, küçük ve büyük gelenek arasında nadiren beliren köprülerden birini teşkil etmekteydi. Tanzimat döneminde ise üst tabakadan aşırı Batılılaşmış kimseler, hem geleneksel üst sınıflara hem de alt tabakalara yabancılaşmışlardır.

Batılılaşmaya engel olan ve dini olarak adlandırılan etkenlerin bazen tamamen dini olmayabileceğini, dinin arkasına gizlenen yapısal etkenlerin bulunduğunu vurgulayan Mardin’e göre (2012 [1971]: 75), tutuculuğun kaynağında, Osmanlı sosyal yapısındaki

savaşçı grupların değerleri (gaza geleneği); toplumun merkezi olarak mahalle; yeniden üleştirici ahlak ve siyasi üst sınıfların toplumsal servet üzerindeki tekeli gibi yapısal unsurlar bulunmaktadır.

Mardin, ekonomik sistemde şehir hayatının önem kazanmasıyla, iki tip yaşantının billurlaştığını ifade etmektedir: Sultanın ve sarayın etrafında toplananların hayatı ve çevrenin hayatı. Çevre kelimesini aşiret kalıntılarını, köylüleri ve hatta İstanbul'daki alt sınıfları bile kapsayabilecek genişlikte kullanan Mardin, biri vergi toplayıcılarından diğeri de vergi ödeyicilerinden meydana gelen bu iki grubun kültürünün birbirlerinden ayrı olarak belirginleştiğini ve seçkin kültürle kitle kültürü arasındaki farkı oluşturduğunu ifade etmektedir.

“Sarayın kültürü, askeri ve bürokratik görevlilerden oluşan dar bir çevreyle kısıtlanmıştı. Önemli din adamları da biraz ayrı olmalarına rağmen bu gruba dâhildiler. Yöneticilerin kültürüne dâhil olan bu iki grup da, Arapça ve Farsçadan serbestçe yararlanan Osmanlı dilini kullanıyorlardı. Çevrenin dili ise Türkçe idi. Böylece Osmanlı kültürel yapısı çok zayıf bağlarla birbirine bağlı ve semboller alanında birbirinden kesinlikle ayrılmış iki gruptan oluşuyordu. Bağlantı kurumlarından biri tekkelereydi. İkincisi de üst tabaka çocuklarının kültürel hayata halk edebiyatının yaygınlaşmış hikâyelerini okuyarak girmeleriydi.” (Mardin, 2012[1971]:55,56).

Şerif Mardin, Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma hareketinin, Osmanlı Batılılaşmasından farklı yönleri bulunduğunu ancak süreklilik gösteren özelliklerin de mevcut olduğunu ifade etmektedir. Osmanlı'da çağdaşlaşma hareketinin öncülüğünü 19. yüzyılda kulluk statülerini reddeden bürokratların üstlendiğini belirten Mardin (2008 [1967]:109) bu bürokratlar sayesinde kişi haklarının korunmasına yönelik kavram ve düzenlemelerin Osmanlı İmparatorluğuna getirildiğini belirtmektedir. Ancak sonrasında, çağdaş bürokrasinin aslında kendi haklarını belirlemek ve korumak peşinde olduğu anlaşılmıştır. Mardin'e göre, bu tabaka, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal eden kurucu kadroları oluşturmuş; çağdaş Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik temellerini atmıştır (2008 [1967]:109). Örneğin, Cumhuriyet dönemindeki Halkçılık ve ekonomide dayanışmacılık (*solidarism*) düşünceleri, Jön Türkler döneminde ortaya çıkan anlayışa dayanmaktadır (Mardin, 2008[1967]:116,117).

Mardin'e göre (2008 [1973]:64,65), Kemalist kurucu kadro, toplumun yeniden kurulması için kitlelerin harekete geçirilmesini sağlayan devrimci ve harekete geçirici yanı ihmal etmiştir. Kemalist devrim, eşrafın karşısına devrimsel bir örgütlenişle çıkarak; alt

sınıflara gerçek hizmetler götürerek ya da çevresel kitleler üzerinde odaklaşan bir ideoloji oluşturarak gerçekleştirilmemiş, halkın değil; devletin güçlendirilmesi birincil amaç olarak benimsenmiş ve eşrafla işbirliği yapan bir politika yürütülmüştür (Mardin, 2008 [1973]:62,63).

Mardin, Cumhuriyet kadrolarının Anadolu'nun dama tahtasına benzeyen yapısını dikkate almadığını; Cumhuriyet ideolojisini benimseyen kuşakların yerel, dinsel ve etnik grupları, Türkiye'nin karanlık çağlarına ait olarak görüp reddettiklerini; merkezin büyük eşitleyici rolüyle çevrenin karşısına çıkarak sert ve kasvetli görünümünü bir kere daha sergilediğini ifade etmektedir (2008 [1973]:65,66). Türk toplumunun hala yönetenle-yönetilen arasındaki tarihsel ikiliği yaşadığını ifade eden Mardin, bu nedenle Cumhuriyet Türkiye'sinin siyasal hayatında, merkez-çevre arasında; devlet seçkinlerinin kendi aralarında ve girişimci olmak isteyenlerle, iktidarı onlarla paylaşmaya yanaşmayanlar arasındaki ayırmadan kaynaklanan çatışmaların tekrar tekrar ortaya çıkmasına şaşmamak gerektiğini belirtmektedir (Mardin, 2008 [1967] :118).

Türkiye Batılılaşmasının olumlu ve Osmanlı döneminden farklılık gösteren özellikleri ise Mardin'e göre şöyle ifade edilebilir. Osmanlı kültüründe, insan iradesinin sınırları hakkında beslenen yanlış inançlara; iktisadi faaliyet anlayışının çok kısıtlı bir bağlamda anlaşılmasına¹⁶ ve 'hürriyet' kavramının, onu savunan fikir adamları tarafından dahi yanlış yorumlanmasına dikkati çeken Mardin, bunların Batılılaşma açısından önemli zorluklar yarattığını belirtmekte; Atatürk devrimlerinin her şeyden önce bu üç sorunu- kişi onuru, iktisadi bağımsızlık ve hürriyeti hukuki düzenlemelerle garantiye alınması-çözümleyen hal çareleri olduğunu ifade etmektedir. Osmanlı devletinin tüm Batılılaşma çabalarına karşılık, akla ve rasyonaliteye gereken önemi vermediğini; din devleti mi, akıl devleti mi olacağı kararını erteleyip durduğunu dile getiren Mardin (2008 [1964]:161-167), Atatürk'ün, Batı düşüncesinin esasında yatan rasyonalizm ve kendi çevresine hakim olabilen insan görüşlerini kabul ederek bu ikiliğe son verdiğini belirtmektedir.

¹⁶ Osmanlı kültürü gaza ideolojisi dolayısıyla çok sınırlı bir iktisadi faaliyet anlayışına sahipti. Gaza ideolojisi Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli kurumlarını bir arada tutan bir harç ve devletin sınırlarını mümkün olduğu kadar genişletme çabasıydı. İktisadi faaliyet konusunda egemen düşünce "verimi artırmaya değil, kılıcın hakkıyla yeni gelir kaynakları elde etmeye yönelmişti" (Mardin, 2008 [1964]:168). Toprak kaybı ve askeri yenilgilerle gelir kaynaklarının azalmasına karşılık; devlet giderlerinin artması karşısında Osmanlı İmparatorluğunda önerilen çözümler bu zihniyeti ortaya koymaktadır: "bir zamanlar iyi işleyen ve asker temini ile yakından ilişkili olan toprak sistemini eski haline getirmek, para basmak, vergi yükünü artırmak" (Mardin, 2008[1964]:168).

Osmanlı İmparatorluğu döneminde çözümlenemeyen bir diğer ikilem, iktisadi faaliyette devlete mi; bireye mi öncelik verilmesi gerektiği sorunudur. Cumhuriyet döneminde Devletçilik ilkesi, bu sorunun çözümlenmesini sağlamıştır. (Mardin, 2008[1964]:172,173). Osmanlı'da romantik bir biçimde algılanan hürriyet fikrinin, Batılı anlamda -kişi hak ve özgürlüklerini teminat altına alınması- yerleşmesi için Atatürk'ün başvurduğu çözüm, Batının bireyi amaç edinen hukuk normlarının Türkiye'de yerleşmesini mümkün kılacak olan değişikliği meydana getirmek olmuştur. Mardin, Batı hukuk normları içinde düşünmeye alışan, başka türlü düşünemeyen bir neslin böylelikle ortaya çıktığını ve 1961 Anayasasını hazırladığını belirtmektedir (2008 [1964]:179,180). Özetlenecek olursa Mardin, Cumhuriyet döneminde Atatürk ilke ve devrimleriyle; kişilerin otoritesi üstüne kurulu bir onur anlayışından, kurallar ve yasalar üstüne kurulu bir onur anlayışına; evren düzenini anlamada dinden, pozitif bilim anlayışına; avam-havas ayrılıkları üstüne kurulmuş bir topluluktan, halkçı bir topluluğa ve bir ümmet topluluğu olmaktan, ulusal devlet olmaya geçişin gerçekleştirildiğini ifade etmektedir.

Baykan Sezer (1939-2002), Batılılaşma sorununu yalnızca Türk tarihi bağlamında ele almamış, dünya tarihi ile de ilişkilerini kurarak, çok boyutlu ve bütüncül bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu değerlendirmesinin sonucunda Sezer'in 'Batıcılılaşma' olarak adlandırdığı sürece yaklaşımı, eleştireldir. Sezer'in sosyoloji çalışmalarının temelinde, Doğu-Batı toplumlarının farklılığı ve dünya tarihinin birliği düşüncesi yer almaktadır. Batılılaşma konusundaki görüşlerini de buradan hareketle ele almak mümkündür.

Sezer, toplumların kimliklerinin ve çıkarlarının tarih içinde ve toplumlar arası karşılıklı ilişkilerde belirlendiği vurgusunu yapmaktadır. Sezer'e göre Doğu ve Batı arasındaki farklılıklar tarih içindeki dinamik ilişkilerin bir sonucudur. Doğu ve Batı'nın birbirinden kopuk olarak incelenemeyeceğine işaret eden Sezer (2011[1971]:3), Doğu ve Batı'nın tarih içinde karşılaşmış, sürtüşmüş, çatışmış ve böylece insanlık tarihinin gelişmesine yol açmış olduğunu ve bunun da dünya tarihinin birliğini oluşturduğunu dile getirmektedir.

Baykan Sezer çalışmalarında çok geniş bir tarihsel çerçeve içinde toplumu açıklamaya çalışmaktadır. Tarihin ilk çağlarından itibaren, toplumların karşılıklı serüveni, onun düşünce sınırlarının içinde yer almaktadır. Bu bağlamda, Sezer için Doğu ve Batı sorunu yeni ortaya çıkmış, modern döneme ait bir sorun değildir. Sezer'e göre bu ayırım,

barbar toplumların, uygarlık düzenine geçmeleri ile başlamakta; uygarlığa geçiş döneminde karşılaşılan meselelere ayrı ayrı çözüm yolları getirilmiş olmasından kaynaklanmaktadır (Sezer, 2011[1971]:13). Çözüm yollarının farklı oluşu ise, içlerinde buldukları coğrafya şartlarının değişik oluşundan (örn. Bozkır, Ormanlık arazi ya da su kıyısındaki ovalarda yaşamalarına göre) ve buna bağlı olarak mülkiyet ilişkilerinin farklı biçimlerde düzenlenmesinden ötürü, farklı tarihi ve siyasi olaylarla karşılaşmalarından kaynaklanmaktadır (2011[1971]:13).

Sezer, Batı'nın bütün uygarlıkların kaynağı ve toplumsal ilerleme ve değişmelerin yaşandığı tek toplum sayılmasına karşı çıkmaktadır (2011[1971]:123). Batı'nın geçirdiği tarihsel aşamaların evrensel olarak kabul edilmesi nedeniyle, Batı ile karşılaşma yaşamamış toplumların tarih dışı sayılmasının yanlışlığına işaret etmektedir. Sezer'e göre, toplumların birbirlerinden bağımsız olarak aynı tarihsel evreleri geçirdikleri varsayımı oldukça tartışmalıdır. Sosyolojinin 'evrensel' ve 'yansız' bir 'bilim' olduğu düşüncesini de eleştiren Sezer (1993:13), 19.yüzyılda Batı Avrupa'da ortaya çıkan sosyolojiye yön veren iki temel sorunun, "bir yanda dünya üzerinde ve doğa önünde büyük bir egemenlik, üstünlük kazanmış olan Batılı ülkelerin, öte yanda kendi toplumları içinde, daha önce tanık olmadıkları boyutlarda sorunlarla karşı karşıya bulunmaları" olduğunu ifade etmektedir. 19. yüzyılda Batı'da tarihte ilk kez, geniş halk kitleleri, toplum üzerinde artık kendi örgütleri içinde ve kendi adlarına etkili olmak istemektedir (Sezer, 1993:13). Ayrıca Batı ilk kez Akdeniz çevresinin ötesinde bir dünya egemenliğini ele geçirmiş, bu egemenliğin bilincine varmıştır (Sezer,1993:28). Batı düşüncesi bu dönemde yeni özellikler kazanmıştır. Sosyoloji böyle bir dönemin ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sezer (1993:29), bu dönemde Batı'nın elde etmiş olduğu egemenlikten hoşnut olduğunu ve bunu sorgulayacak tartışmaların Batı düşüncesinden uzak tutulmasına yöneldiğini belirtmektedir. Sezer, Batı'nın sorunlarına, Batı'nın çıkarları doğrultusunda çözümler arayan, Batı sosyolojisinin Türkiye'de sorgulanmadan kabul edilmesini eleştirmektedir. Sezer'e göre sosyoloji, hem toplumun kendisi üzerine bir bilinçlenmesini; hem de bu bilinçlenme aracılığıyla toplum sorunlarının saptanıp, çözümlenmesini amaçlamalıdır (Sezer, 1993:126). Toplumların çıkarlarının birbirlerinden farklı olduğuna işaret eden Sezer, Batılı toplumlar için geçerli çözümlerin, Türk toplumu için geçerli olup olmayacağını tartışılması ve kanıtlanması gerektiğini; bunun ise pek de kolay olmadığını ifade etmektedir. Sezer, toplumun bir çekişme ve çatışma alanı olmasından hareketle, bilim adına gerçek olmayan bir barış özlemi yerine, Türk sosyolojisinin, bu çekişme ve

çatışmada Türk toplumunun çıkarlarına uygun en iyi yerin bulunup saptanabilmesi amacıyla olması gerektiğini dile getirmektedir (1993:130).

Batıcılışmanın Türk tarihinde önemli bir dönüm noktası ve Türk düşüncesinin önemli bir parçası olduğunu belirten Sezer (2012:10,11), Batıcılışmayı “kendi toplumsal kimliğimize sırt çevirmemiz ve bir yönüyle Batı’ya benzemeye çalışmamız” olarak tanımlamaktadır. Sezer’e göre (2012:11), Batılılaşma girişiminin belirli bir dönemden bu yana başlamış olması, öncesinde Batı’ya yönelik bir öykünme bulunmaması ve bu süreçte tüm yönleriyle Batı değil, Batı’nın belirli bir dönemden bu yana kazanmış olduğu biçimin amaçlanması Batıcılışmamızın temel özelliklerini göstermektedir. Sezer, Osmanlı’nın, Batılılaşma çabalarında, Batının endüstri devrimi yapmasını ve dünya egemenliğini arzuladığını, ancak Batılı endüstri toplumlarını oluşturan koşullar ve ilişkilerin göz ardı edildiğini belirtmektedir. Sezer, Batılı devletler için, Batılılaşmanın, Doğunun kaynaklarının ve Doğu ile ilişkilerin denetimi için yapılan girişimlerin bir sonucu olarak geliştiğine işaret etmekte, 19. yüzyılda Doğu sorununun, Doğu’ya karşı bir çatışma ile değil, Doğu’yu kurulu Batı sistemine katmakla çözüleceğinin anlaşılmasıyla geliştiğini, Osmanlı’nın Doğu ile ilgili politikalarını terk etmesiyle de, Batı’nın dünya egemenliğinin önünün açıldığını ifade etmektedir (Sezer,2012:14).

Türkiye’de Batıcılışma akımını başlatanlar ve yönlendirenlerin hiçbir zaman Batı örneğinde bir toplum yaratmayı amaçlamadıklarını belirten Sezer’e göre (2012:40), “toplum olarak Batı koşullarını paylaşmadığımız ve günümüz öncesi Batı toplumlarıyla benzer sorunlarla da karşılaşmadığımız için Batı çözümünün toplumumuzda başarı olasılığı da bulunmamaktadır”.

Bu bölümde, Türkiye’de Batılılaşma konusunda tarihsel-sosyolojik anlamda çözümlenmeler yapan sosyolog-edebiyatçı ve düşünürlerin görüşlerine yer verilmiştir. Buna göre, Batılılaşma ile ilgili olarak temel sorun, Doğu ve Batı toplumları arasındaki tarihsel süreçlerden kaynaklanan farklılığın gözetilmemesinden kaynaklanmaktadır. Türkiye’nin Batılılaşma sürecinde belli başlı sorunlar bürokratik devlet geleneği, devlet-toplum-birey arasındaki ilişki, toplumsal yapıdaki ikiliğin sürmesi, üst/yönetici ve alt/halk sınıf/kesim arasındaki kopukluk, birey anlayışının gelişmemiş olması, Batı taklitçiliğinin sürmesi, aydın ve halk arasındaki ilişkinin sorunlar içermesi, toplumsal nüfuz sahibi olan aydın kesimin, egemen sınıflarla bağının halkla olan bağından daha gelişkin düzeyde olması olarak saptanmıştır.

4. TÜRK SİNEMASINDA BATILILAŞMA (1895-2000)

4.1. Türk Sinemasının Tarihine Kısa bir Bakış

Çalışmanın bu bölümünde, toplumsal değişme esas alınarak, Türk sinemasının tarihi kısaca gözden geçirilmektedir. İlk olarak sinemanın Osmanlı döneminde gelişim ve kullanım sürecine anahatlarıyla yer verilerek, sinema filmlerinin daha en başından devlet ve toplum tarafından günümüzekine benzer biçimde düşünüldüğü; devletin sinemayı propaganda aracı ve sansür nesnesi olarak görmesine karşılık, halk için eğlence unsurunun öne çıktığı ortaya konulmaktadır.

Sinematografin, Osmanlı İmparatorluğuna ilk kez geldiği 1896 yılından, Cumhuriyetin ilanına kadar olan dönem, Batılılaşma açısından kritik bir dönemdir. Dünya genelinde de, iletişim devrimi ve imparatorlukların çözülmesi başta olmak üzere tarihsel olarak pek çok gelişme yaşanmaktadır.

Sinematograf, Osmanlı İmparatorluğuna II. Abdülhamit döneminde gelmiştir. Bu başlangıç ve tarihsel koşullar sinemanın Türkiye'deki tarihsel gelişmesinin yönünü ve biçimini tayin etmiştir.

II. Abdülhamit döneminde "İmparatorluğun elden çıkmaması için ne yapılabilir" sorusuna bağlı iki yönlü bir politika izlenmektedir. Bir yandan Batılılaşma çalışmaları sürdürülürken, diğer yandan İslamcılık bir politika olarak ilk kez uygulanmıştır. Ekonomik bunalım, azınlıkların ayaklanmaları ve Balkan bölgesindeki ayaklanmalar ve savaş nedeniyle oldukça sıkı bir baskı rejimi söz konusudur.

Sinematografin, İmparatorluğa gelişinden önce, hakkında araştırmalar yapılmış, zararlı olmadığı konusunda padişaha teminat verilerek, ülkeye girmesi sağlanmıştır. İlk film gösterimi Yıldız Sarayında yapılmış, daha sonra II. Abdülhamit'in izniyle, önce İstanbul'da, Beyoğlu gibi azınlıkların yaşadıkları semtlerde gösteriler düzenlenmiş, bir süre sonra, Ramazan eğlenceleri aracılığıyla, Müslüman halk arasında da sinematografin kabul edilmesi ve yerleşik gösterilere dönüşme süreci tamamlanmıştır (Hıdıroğlu,2010:87).

II. Abdülhamit döneminde sinema, yalnızca eğlence aracı olarak değil, haber alma ve propaganda amaçlı olarak da kullanılmıştır (Özuyar,2013:55). “Memalik-i Şahanede Sinematograf Temaşa Ettirilmesinin Şerait-i İmtiyaziyesi” adını taşıyan sansüre ilişkin ilk nizamname, 29 Mart 1903 yılında hazırlanmıştır (Özuyar,2013:56). 1902 yılında Sultan Abdülaziz’in ölmüş olduğu halde, at üzerindeki bir resminin perdede görünmesinin halkta yarattığı kaygı üzerine hazırlanan nizamnamede, filmlerin bundan böyle, önce “saltanat memurları” tarafından izlenmesi kararlaştırılmıştır (Özuyar,2013:30). Nizamnamenin ikinci maddesi ise, II. Abdülhamit’in sinemanın propaganda gücü konusunda ne denli bilinçli olduğunu ortaya koyması bakımından önemlidir:

“Sinematograf imtiyazına sahip olanlar, ‘Osmanlı’daki büyük binalar ve büyük abideler ile ekonomik gelişmeleri ve askeri birlikleri gösteren filmleri memleketin köylerine varıncaya kadar bütün noktalarında ücret karşılığında halka göstererek, halkın padişahın bütün tebaası hakkındaki lütuflarını, şevket ve gücünü anlamalarını sağlayarak; bağlılıklarını artırmaya çalışacaklardır. Bu şartı yerine getirmeyenlerin sinematograf gösterme imtiyazları ellerinden alınacaktır” (Özuyar,2013:32 vurgu sonradan eklendi).

Aynı dönemde, sinemanın bir “karşı propaganda” aracı olarak kullanılabilceği de keşfedilmiş bulunmaktaydı. Özuyar’ın belirttiğine göre (2013:40) Bulgar Prensiği kendi yarattığı Makedonya sorunu karşısında Avrupa’nın desteğini almak için sinema filmleri yoluyla propaganda yoluna başvurmuştur. 1903 yılında *Osmanlı Mezalimi* adlı bir propaganda filmi çekilmiş ve aynı yıl Avrupa’nın çeşitli merkezlerinde gösterilmiştir¹⁷.

Sinemanın bu dönemde Osmanlı uyruğundaki gayrimüslimler ya da yabancılar tarafından yapılması, yanısıra çok erken bir dönemde (1903) Balkan ülkelerinde Osmanlı aleyhine propaganda aracı olarak kullanılması, II. Abdülhamit’in sinemaya yönelik politikasını belirleyen önemli etkenler olmuştur (Özuyar,2013:56).

II. Meşrutiyet’in ilanı (23 Temmuz 1908), II. Abdülhamit’in baskı dönemini sona erdirmiş, göreceli olarak özgür bir toplumsal yaşama yönelik adımlar atılmıştır. Matbuat özgürlüğünden işçi örgütlenmelerine kadar toplumsal yaşamın her alanında ciddi bir değişim başlamış ve bu değişim devlet tarafından neredeyse yapılamaz hale getirilen

¹⁷ Barselona’daki gösterimin engellenmesi için yazışmalar yapılmış, buna karşılık Osmanlı lehine bir karşı propaganda filmi Osmanlı tarafından çekilmemiştir. Bu tür bir girişim Balkan savaşlarının ardından 1913 yılında yapılmış ancak gerçekleşmemiştir. Önerinin sahibi İstanbul’da Balkan göçmenlerine yardım amacıyla kurulan Rumeli Muhacirîn-i İslam cemiyetidir. Cemiyet, Sigmund Weinberg’le anlaşmış ve istilaya uğramış mahallelerde çekim yapmak için Dahiliye nazırı Talat bey’den 13 Aralık 1913 tarihli bir mektupla izin istenmiştir. Ancak bu mektuba karşılık gelmemiştir (Özuyar,2013:42,43).

sinema faaliyetlerinin canlanmasını sağlamıştır (Özuyar,2013:51,52). Dönemin sinema tarihi açısından önemli bir gelişmesi, 1903 tarihli sansür nizamnamesinin yürürlükten kaldırılmasıdır. Bu dönemde sinema gösterme ruhsatını almanın ve sinema salonu açmanın şartları hafifletilmiş, yabancı şirketlerin sinema alanında ülkede yatırım yapmalarının önü açılmıştır¹⁸ (Özuyar, 2013:61). Önceden kiralanan yerlerde ya da evlerde düzenlenen özel gösterilerde izlenebilen filmler, bu tarihten sonra yerleşik sinema salonlarına kavuşmuştur (Hıdıroğlu, 2010:87). Bir diğer gelişme kasabalarda düzenli sinema gösterilerinin yapılmaya başlamasıdır. Türk ve Müslüman kökenlilerin sinema faaliyetlerine başlamaları da yine II. Meşrutiyet dönemine rastlamaktadır. 1914 yılının ilk aylarında Murat Bey ve Cevat Boyer isimli iki ortak *Milli Sinema* ve ardından Ali Fuat Uzkınay ve Kemal ve Şakir Seden kardeşler, dayıları lokantacı Ali Efendinin desteğiyle *Ali Efendi Sineması*'nı açmışlardır (Özuyar, 2013: 63).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında, İttihat ve Terakki yönetimi, sıkı sansür ve denetim mekanizmalarını tekrar hayata geçirmiştir. Bütün basın yayın organları denetim altında tutulmaktadır. Osmanlı devleti savaşın finansal ve insan gücü bakımından desteklenmesi için kamuoyu oluşturma zorunluluğu içindedir. Bu nedenle okullarda sinematograf aracılığıyla propaganda faaliyetleri yürütülmüştür (Özuyar, 2013: 98). Resmi kayıtlara göre ilk kez Çanakkale savaşı sırasında, Gelibolu muharebeleri filme alınmış ve sinematografi olan okullarda gösterilmiştir (Özuyar, 2013: 98, 99). Gelibolu muharebesi sırasında çekimleri yapan Ahmet Necati Bey, Maarif nezaretinin isteği üzerine *Anadolu* isimli bir belgesel de çekmiş ancak günümüze ulaşamamıştır (Özuyar, 2013:115). Belgesel, Anadolu'nun önemini öğrencilere kavratmak ve bu coğrafyanın ellerinde kalması için savaşın meşru bir araç olduğuna onları ikna etmek amacındaydı (Özuyar,2013:117). Maarif nezaretinin bu dönemde sinemadan öğretimi modernleştirmek amacıyla faydalandığı da bilinmektedir (Özuyar,2013:121). Hilal-i Ahmer Cemiyeti, savaş sırasında film gösterimleri düzenleyerek kendisine ek gelir sağlamak yoluna gitmiştir. Onların bu faaliyetleri dolaylı olarak sinemanın popülerleşmesine etki etmiş; cemiyetin taşra şubelerinde düzenlenen gösteriler sinemanın Anadolu'da yaygınlık kazanmasına ön ayak olmuşlardır (Özuyar,2013:147).

¹⁸ II. Meşrutiyet'in ilanından önce ülkede tek bir sinema salonu bulunuyordu. O da Fransız sinema endüstrisinin dev ismi olan Pathe'nin II. Meşrutiyet'in ilanından altı ay önce Tepebaşında açtığı Pathe kardeşler sinemasıydı (Özuyar,2013:62).

Bu sırada İtilaf devletleri Balkan ülkelerinde sinema aracılığı ile propaganda yaparak henüz tarafsızlığını koruyan ülkeleri kendi saflarına çekmeyi amaçlamıştır. Örneğin, Gelibolu harekatı devam ederken Rus Casus Komitesi aracılığıyla Romanya sinemalarında Gelibolu'nun düştüğünü gösteren (gerçekte bu filmlerdeki görüntüler 1913'te Avusturya ve Almanya arasındaki askeri manevralara aitti) propaganda filmleri gösterilmeye başlanmıştır (Özuyar, 2013:45). İngilizler ve Fransızlar da benzer şekilde kendi zafer görüntülerini Yunanistan'da sinema gösterimleri ile sergileyerek kamuoyunu kendi taraflarına çekmeye çalışmıştır (Özuyar,2013:47). Osmanlı diplomatlarının hariciye nezaretine gönderdikleri raporlar ile Balkanlardaki propaganda filmi gösterimlerinden haberdar olan Babıali, bunun üzerine o sırada Harbiye Nazırı ve Başkumandan vekili olan Enver Paşa'nın emriyle, Osmanlı ordusunda da Almanya'dakine benzer bir sinema kolunun kurulmasını kararlaştırılmıştır. Böylece 1916 yılının başlarında Harbiye Nezareti bünyesinde Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD) kurulmuştur (Özuyar, 2013:49). Gerek Osmanlı'da Maarif nezaretinin, gerekse İtilaf devletlerinin sinema alanında yaptığı faaliyetler, sinema filmlerinin, belge oluşturma, duyguları harekete geçirme, öğretim desteği olma gibi çok yönlü özelliklerinden o dönemde de faydalandığını göstermektedir.

İstanbul'un işgali (1918-1922) dönemine gelindiğinde, İstanbul'da sinema filmi yapma gücü olaniki kurumun, Simon Weinberg'in "Sinema İmalathanesi" ve "Malul Gaziler Cemiyeti" olduğu görülmektedir (Özuyar,2013:159). Malul Gaziler Cemiyetinin sinema çalışmalarının başında Fuat Uzkınay bulunmaktadır. Cemiyet kendi asgari giderlerini karşılamakta dahi güçlük çekmektedir ancak Uzkınay Cemiyete baskı yapar ve bunun sonucunda *Mürebbiye* filminin çekimlerine başlanır (Özuyar,2013:159). *Mürebbiye* Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1898 yılında yayımlanan; alafrangalığa heveskâr Osmanlı elitinin trajikomik hallerini, erkek düşkünü bir Fransız yosmanın ekseninde hicveden bir romandır (Özuyar,2013:159). Film İstanbul'da gösterime girmiştir. Ancak İtilaf kuvvetlerinin başkumandanlığını alan Fransız General Franchet, işgal ettikleri ülkelerin sinemalarında şehvet düşkünü, düşük ahlaklı bir Fransızı görmekten rahatsız olur ve filmin Anadolu'ya gönderilmesini yasaklar (Özuyar,2013:161). Daha sonra yine Malul Gaziler Cemiyeti tarafından Yusuf Ziya Ortaç'ın eserinden uyarlanan *Binnaaz* (1919, Ahmet Fehim ve Nazlı Necib), Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan uyarlanan *Mürebbiye* (Ahmet Fehim, 1919) ve *Tombul Aşıkın Dört Sevgilisi* (Komik-i Şehir Fahri, 1919) filmleri çekilmiştir (Özkırım,1973:76,77). Bunlardan Osmanlı Donanma Cemiyeti tarafından finanse edilen *Tombul Aşıkın Dört Sevgilisi* filmi yarım kalmıştır. Ardından Şadi Fikret Karagözoğlu

tarafından komedi filmleri olan *Bican Efendi Vekilharç* (1920), *Bican Efendi Mektep Hocası* (1921) ve *Bican Efendi'nin Rüyası* (1921) çekilir (Özuyar,2013:163,164).

Sinemanın Cumhuriyetin kurulmasından önce eğlence dışında, haber, eğitim ve en önemlisi propaganda amacıyla kullanımının söz konusu olduğu görülmektedir. Devlet sinema faaliyetlerini desteklememiş, sıkı denetim ve vergi uygulamalarına gidilmiştir. Cumhuriyet döneminde de devletin sinema konusundaki anlayışı bu çerçevede bir seyir izlemektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında sinema filmlerine öğretim ve ülkenin dışarda tanıtımı bağlamında önem verilmiştir. Örneğin, yeni harflerin kabulünün ardından, sinema, yeni Türk harflerinin öğretilmesine ve yaygınlaştırılmasına katkıda bulunmak amacıyla kullanılmıştır (Öztürk,2005:31). Türkiye'nin tanıtımının önemi kabul edilmiş ve yurtdışından Amerika ve Fransa'dan gelen film yapma tekliflerine, tüm kontrol Türkiye'de olmak üzere olumlu yaklaşmıştır (Öztürk, 2005:59). 1926 yılında Sovyetler birliği ile Türkiye arasında düzenlenen bir anlaşma ile propaganda niteliği taşımamak ve filmler üzerindeki kontrol yetkisi filmi alan ülkeye ait olmak üzere filmlerin karşılıklı değişiminin yapılması kararlaştırılmıştır (Öztürk,2005:45,46). Cumhuriyetin ilk yıllarında kitlelerin içinde bulunduğu kötü ekonomik ve sosyal koşullar, dışarıya olan borçlar gibi alt edilmesi gereken sorunlar bulunmaktadır; 1930'lardaki ekonomik bunalım ve yaklaşan savaş tehlikesinin yarattığı olağanüstü yükün de eklenmesiyle birlikte sinemaya yönelik girişimler yeterince hayata geçirilememiştir (Öztürk,2005:60). 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, Atatürk'ün Adana seyahati, eski ve yeni Ankara, Cumhuriyet'in 11. yıldönümü, akarsulardan enerji elde edilmesi, şehirlerden nasıl yararlanılacağı gibi içeriklerle yüklü filmler çekilmiş ve bu filmler İkinci Dünya Savaşı bitimine değin değişik ortamlarda halka izletilmiştir¹⁹ (Öztürk, 2005:54). Devletin faaliyetlerine bağlı olarak, HA-KA filmin 1934 yılında kurduğu Türk Film Stüdyosu tarafından, Sovyetler Birliğinin işbirliğiyle Türkiye'nin modernleşme süreci ve bu süreçte geldiği noktayı anlatan *Türk İnkılabında*

¹⁹ 1932'de Halkevlerinin kurulmasından sonra, sinemanın gösterim boyutu siyasal iktidar tarafından desteklendi. Halkevleri elemanları, siyasal, ideolojik içerikli belgeseller ve haber filmleri yanında, ağaç, orman, ziraat, hayvancılık, dünya ve Türkiye'den kesitler, insanlar, hayvanlar, kentler gibi daha eğitici-öğretici filmleri ve haber filmlerini halkevlerinde ve kahvehane, hanlar ya da köy meydanları gibi diğer mekanlarda gösterdiler (Öztürk,2011:333).

Terakki Hamleleri adlı belgesel bir film yapılmış ve 1937 yıllarında gösterime girmiştir²⁰ (Özuyar, 2011:212,213).

Öztürk'e göre, Türk sinemasında 1923-1939 dönemi bazı çelişkilerin olduğu yıllardır (Öztürk,2011:321,322): Sinemaya bakışta, sinema sektörünün içindekilerle, siyasal iktidar arasında; aydınların kendi aralarında farklılıklar bulunmaktadır. Türkiye'nin nesnel (okuma-yazma oranının düşüklüğü, kırkbin civarında köy, dağınık yerleşme, bölgeler arası kültürel, sosyal, ekonomik dengesizlikler) ve öznel koşulları (devrimlerin halka yayılmak ve içselleştirilmek istenmesi gibi) siyasal iktidarın sinemayla yakından ilgilenmesini gerektirmekte ancak iktidarın ilgisi üretim değil gösterim boyutuyla sınırlı kalmaktadır. Cumhuriyetin kurulmasıyla devrimsel bir süreç yaşanırken, gazete ve dergiler Hollywood haberlerine yer vermekte ve yerli üretim son derece sınırlı bir seviyede seyretmektedir. Bir diğer sorunun da filmlerdeki özgünlük ve bakışa ilişkin olduğu Öztürk tarafından "içselleştirilmiş oryantalizm" kavramıyla ifade edilmektedir (Öztürk, 2011:324).

1928-1938 yılları arası dönemde Türkiye'de yapım şirketi olarak sadece İpek Film bulunmaktadır; film çeken tek yönetmen, Muhsin Ertuğrul'dur (1892-1979)²¹ ve İpek Film ile Ertuğrul arasında güçlü bir işbirliği vardır (Özuyar,2011:203). Bu işbirliği Türk sinemasının bir dönem 'tiyatrocuların etkisinden kurtulamamasının nedenidir²² (Özuyar,2011:205). 1934 yılında Halil Kamil tarafından kurulan HA-KA Film stüdyosunun 1939'da sinema filmi yapımına başlamasıyla Türkiye'deki film yapımı tekeli kırılmış olur. Yönetmen Faruk Kenç (1910-2000) tarafından yönetilen *Taş Parçası* (1939) filminin başarılı olmasıyla, savaşa rağmen, Türk sinemasında yeni bir dönem başlar²³

²⁰ Film Osmanlı İmparatorluğunun son günlerinden başlayarak Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet döneminde çekilmiş sesli ve sessiz bir çok aktüalite filminden alınan görüntülerin kurgulanmasından oluşmaktadır (Özuyar,2011:213). HA-KA film bu kurgu tekniğinden daha sonra da faydalanmıştır. Örneğin özellikle Rus filmlerinin üzerine Türkçe dublaj yapıp, dansöz, peşrev vb. ilavelerle gösterime sokarak gişede başarı elde eden filmler ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde hazırlanmış filmlerin gişede başarılı olmaları dönemin sinema yazarları tarafından yadırganmıştır (Özuyar,2011:213).

²¹ Muhsin Ertuğrul'un dışında Nazım Hikmet Ran'ın (1902-1963) bu dönemde *Güneşe Doğru* isimli bir film yönettiği bilinmektedir (Özuyar,2011:218).

²² Ertuğrul'un ve sinema anlayışının eleştirel biçimde anılmasına Özkırımlı karşı çıkmaktadır. Türk sinemasının herkese açık olduğunu, ancak bu sanatı bilen ve yeterince seven olmadığı için bu işin Muhsin Ertuğrul'un tekeline kaldığını ifade etmektedir. Örnek olarak Hazım Körmükçü'nin *yeni Karagöz* (1933) Nazım Hikmet'in *Düğün Gecesi* (1933) ve *Güneşe Doğru* (1937) filmleri ile Yunan-Türk ortak yapımı olarak çevrilen *Fena Yol* (O Kakos Dromos) filmini vermektedir. Bu film Muhsin Ertuğrul ile Yunanlı yönetmen Theorides tarafından ortaklaşa yönetilmiştir (Özkırımlı,1973:78).

²³ Yeni yapım şirketleri kurulur: Ses Film (Necip Erses), İstanbul Film (Faruk Kenç). 1939-1940 sezonunda beş adet yerli film gösterime girmiştir; İpek filme ait olan ve yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı *Tosun Paşa*, *Allahın Cenneti* ve *Şehvet Kurbanı* isimli filmlerdir. Diğer ikisi ise HA-KA filmin *Taş Parçası* ve *Yılmaz Ali* filmleridir (Özuyar,2011:206).

(Özuyar,2011:206). *Taş Parçası*, Ertuğrul ve ekibinin o döneme kadar ürettiği Osmanlı ve Cumhuriyet elitine yönelik filmlerinden farklı olarak muhafazakar , orta sınıf bir ailenin tipik, geleneksel hayat tarzını anlatan bir film olarak seyircinin ilgisini toplamıştır (Berктаş,2010:8). Filme ilişkin eleştiri yazılarından alınmış şu satırlar da bu görüşü yansıtmaktadır: “*Taş Parçası*nda mahalli hava kuvvetli ve suniliğe düşmeden veriliyor. Macuncuların, helvacıların beklediği, sopalı bekçilerin teşrifatçılığını yaptığı kapıdan geçerek çıktığımız merdiven ve çengilerin göbek attığı sofadaki kadın kalabalığı sizi de içine alacak kadar tabidir (...)” (Aktaran Özuyar,2011: 217).

1939-1945 yılları arasında üretilen yerli film sayısının azlığına karşılık, ithal film 5 binden fazladır; filmlerin yüzde 80’i Amerikan, diğerleri Fransız, Alman, Avusturya, İngiliz ve Mısır filmleridir (Berктаş, 2010:13). Dönemin en önemli olaylarından birisi de, Mısır filmleri furyasıdır. 1940’lara doğru İstanbul sinemalarında gösterilen filmler seyircinin beğenisini kazanmış, dönemin yapımcı ve yönetmenlerini benzer türde melodramatik ve müzikal filmler yapmaya yöneltmiştir. Muhsin Ertuğrul, Mısır filmlerinden esinlenerek dönemin ses sanatçılarından Münir Nurettin Selçuk’a başrol verdiği *Allahın Cenneti* filmiyle şarkıcı filmleri geleneğini başlatmış olur. Bektaş’a göre (2010:4), 1940’lı yılların sinemacıları, halkla iletişim kurmayı başararak, yerli sinemanın gelişimi için gereken seyirci altyapısını sağlamışlardır, bu nedenle 1939-1950 yılları arası geçiş değil, bir bilinç ve profesyonelleşme dönemi olarak tanımlanmalıdır (Berктаş,2010:21).

İkinci Dünya savaşının sona ermesinin ardından, 1946’da Türkiye’de çok partili hayata geçilmesi ve 1948 yılında yapılan vergi düzenlemesi ile filmlerden alınan belediye Rüsümünün azaltılması, Türk sinemasını canlandıran etkenler olmuşlardır. 1950 yılında yapılan seçimle, Adnan Menderes’in başında olduğu Demokrat Partinin iktidara gelmesi Türkiye için bir dönüm noktası teşkil etmiş; liberal ekonomi ve kalkınma anlayışı, şehre göç, ve tüketim temelli bir ekonominin teşvikiyle toplumsal bağlamda önemli dönüşümlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır²⁴. Türk sinemasının yapılanmasında ve üretilen filmlerin içeriğinde bu yeni anlayışı görmek mümkündür. Yaşanan toplumsal ve

²⁴ Değnilmesi gereken bir diğer nokta 1948-1953 yılları arasını kapsayan bir dönemde savaş sonrası dünya dengelerini kendi lehine yönlendirmeye girişen Amerika’nın Marshall yardımları ve bu çerçevede çeşitli ülkelerde üretilen Marshall Planı filmleridir. Türk hükümeti doğrudan ABD hükümetine başvurarak yardım kapsamına alınmasını talep etmiş, ekonomi ve kalkınma planında köklü değişiklikler yapması şartıyla 4 Temmuz 1948 yılında Türkiye ile ABD arasında Ekonomik İşbirliği Anlaşması imzalanmıştır (Aytaç,2008:18).

ekonomik canlanma ile daha 1950 yılında 22 film yapılmış, 12 yeni yapımevi kurulmuştur. 1950-1960 arası dönemde 126 şirket kurulmuş ama bunların çoğu uzun ömürlü olmamıştır (Tunç, 2012:75). Bu dönemde 485 adet film yapılmış, Türk sineması büyük bir atılım içine girmiştir. 1950’li yıllarda bu gelişmelere karşılık sinema henüz endüstrileşmemiş, önceki dönemin zayıf temelleri üzerine kurulmuş bir sinemadır (Güçhan,1992:78). Döneme dair dikkati çeken bir özellik olarak Güçhan (1992:80), tarihsel filmlerin ve savaş filmlerinin sayısındaki artışı dile getirmektedir. Bir diğer özellik “piyasa romanı” olarak adlandırılan popüler eserlerden yapılan uyarlamalardır (Kayalı,2006:25). Daldal’a göre (2005:64), 1950-1960 arasındaki on yıllık dönem, Türk Toplumsal gerçekçiliği için de büyük önem taşımaktadır. Bu dönemde yaşanan büyük gelişmeler içerisinde üç unsur daha sonraki yıllarda Toplumsal gerçekçi bir hareketin ortaya çıkışını sağlayacak altyapının kurulmasını sağlamıştır: Yeşilçam olarak bildiğimiz yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artışlar olması; film duyumuna sahip yeni bir yönetmen kuşağının doğması, kara film ya da köy filmi gibi yeni arayışların belirmesi; sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması (Daldal, 2005:64).

1950-1960 arası dönemde sinema yazarları ve film yönetmenleri arasındaki işbirliğine değinen Özkırmıllı dönemin sinema yazarlarını şöyle sıralamaktadır (Özkırım,1973:81): Tunç Yalman, Attila İlhan, Burhan Arpad, Turhan Doyran, Semih Tuğrul, Metin Erksan, Oktay Akbal, Çetin A. Özkırım, Salah Birsal, Nijat Özön, Halit Refiğ, Tuncan Okan, Giovanni Scognomillo ve Tarık Kakıncı. İlk ciddi sinema dergileri de bu dönemde piyasaya çıkmıştır. Özön *Sinema* isimli ve Özkırım *Sinema 59* isimli ilk gerçek sinema sanatı dergilerini yayınlamışlardır. Gene bu dönem içinde *Türk Film Dostları* derneği kurulmuş, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti desteğiyle, ilk Türk filmi yarışması yine bu dönemde yapılmıştır” (Özkırım,1973:81).

Genel olarak eleştirmenler tarafından olumsuz biçimde değerlendirilen bir dönem olan 1950-1960 yılları arasında, Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi yönetmenler ilk filmlerini çekmiş, Türk sineması gerçekten tutarlı eserler vermiş, yeni ve güçlü sinema sanatçılarının yetişmesine imkan hazırlamıştır (Özkırım,1973:81). Kayalı (2006:25), bugün bile Türk filmlerinde, hala o yılların sinemadaki izlerini yakalamanın mümkün olduğunu ifade etmektedir.

1960'lı yıllar 1950'li yıllardan itibaren oluşan temeller üzerinde Türk sinemasının üretim verimliliğinin en üst noktaya çıktığı yıllar olmuştur. 1960-1970 yılları arasında çekilen film sayısı 1903'tür. 27 Mayıs Darbesinin ardından oluşturulan, 1961 Anayasası, özgürlükçü bir toplumsal ortam için anayasal bir temel sağlamıştır. Buna karşılık, 1939 yılından beri uygulanan sansür nizamnamesinin iptali için yapılan girişimler sonuç vermemiştir. Yine de, 1960'ların ilk yarısında yönetmenlerin sansür endişesi olmadan film çektikleri söylenebilir. Bu da yönetmenlerin toplumsal gerçeklere değinen filmler yapmalarını sağlamıştır. Metin Erksan'ın çekimlerine 1959 yılında başladığı *Gecelerin Ötesi* filmi daha sonra ilk toplumsal gerçekçi film olarak adlandırılacaktır²⁵. Toplumsal gerçekçilik akımı içindeki diğer önemli filmler ise şöyle sıralanabilir: Erksan, *Yılanların Öcü* (1962), *Susuz Yaz* (1963), *Suçlular Aramızda* (1964); Halit Refiğ, *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965); Ertem Göreç *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) ve Duygu Sağıroğlu *Bitmeyen Yol* (1965) (Dalda,2005:133). 1965 yılında Adalet Partisi'nin tek başına iktidara gelişinin ardından sansür tekrar gündeme gelmiştir. Türk sineması için uygulanan sansür bilindiği gibi filmlerin hem senaryo aşamasında, hem de sonrasında denetlenmesini içermektedir. Bu nedenle daha işin başında yönetmenler filmlerin sansür kurulundan geçmesini sağlayacak önlemler almaktadır²⁶. 1965 yılından itibaren yapılan toplumsal gerçekçi yönelimli filmlerin bu gözle değerlendirilmesi gerekmektedir. 1960'lı yılların sinemasında bir yandan da, 1950'li yıllarda oluşan geleneksel Yeşilçam sinemasının belkemiği olan popüler komedi ve melodramların üretimi sürmektedir. Türk sinemasında komedi unsuru daha önceleri örtük bir görünüm arzederken, 1960'lı yılların başlarından itibaren iyice belirginleşmektedir (Kayalı,1998:86,87). 1965 yılında Sinematek Derneği kurulmuştur. Bu gelişme, sinemacılar arasında görüş ayrılıklarını açığa çıkarmış ve sinema eleştirmenlerini de kapsayan tartışmalar yapılmıştır. Bu dönemde sinema ilk kez Türk edebiyatında olduğu gibi toplumsal sorunlara eğilmiştir. Özellikle Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Kemal Tahir ve Vedat Türkali'nin eserleri, uyarlama ya da özgün senaryolar olarak dönemin sinema anlayışını şekillendirmiştir. İlk kez sinemada sınıfsal sorunlara değinilmiş, işçi-işveren

²⁵ "...Ben 1959 yılında *Gecelerin Ötesi* filmi çekiyordum. O sıralar politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı 'her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz'. Kendi kendime dedim ki (...)her mahallede bir milyoner yetiştirilirken aynı mahallede başka şeyler de yetişir (...) O zamana kadar böyle bir film yoktu (...)" (Sönmez ve Öztürk, 1985:25).

²⁶ Örneğin Lütfi Akad 1967 yılında çekmiş olduğu *Hudutları Kanunu* filminde devlet ve kaçakçıların ilişkisini olduğundan farklı gösterdiğini ifade etmiştir (Onaran,2013[1990]:98). Kayalı'nın konuyla ilgili sorusu üzerine yaptığı açıklamada Akad'ın bölgede yaptığı görüşmelerde ikisi arasında bir işbirliği olduğunu anladığı ancak bunun sansürden geçip izleyiciye ulaşma imkânı olmaması nedeniyle senaryoda değişikliğe gittiğini ifade etmektedir (Kayalı, 2006 [1988]:137).

ilişkileri, töresel gerçeklerle kadının toplumsal konumu, toprak mülkiyeti, ağalık sorunu, köy ve köylüye gerçekçi yaklaşımlar bu dönemde görülmüştür (Uluç,2009:66).

1960'lı yıllarda dünya sinema sanayinde üretimi açısından önemli bir noktaya gelen ve buna rağmen iç talebi karşılamakta güçlük çeken Türk sinemasında bölge işletmelerinden kaynaklanan yoğun baskı bir takım çarpık üretim biçimlerini beraberinde getirmiştir (Tunç,2012:96). Bu yıllarda Türk sinemasına özgü bir üretim-finansman düzeni olan Bölgesel sistem benimsenmiştir. Film piyasasındaki hareketlilik, bu bölgesel baskı sisteminin yanı sıra, yıldız oyunculara dayanan üretimle de ilişkilidir. Türk sineması 1963 yılından itibaren renkli film üretmeye başlamış fakat renkli filme yoğun talep olmasına rağmen, artan maliyetler nedeniyle sadece birkaç renkli film çekilebilmiştir (Tunç,2012:103). Renkli film 1967 yılından itibaren artmış ve 1975 yılından itibaren tamamen renkli filme geçilmiştir (Tunç,2012:103). Kayalı, 1960'lı yılların ortalarından itibaren artık Türk sinemasında süregelen şekilsiz modernleşmeci eğilimin, yerini insanların değiştirilmesi amacıyla da olsa yerleşik değerlerin üstüne gitmeme anlayışına yönelttiğini ifade etmektedir (Kayalı,2006:29).

1970'li yıllar, Türk sinemasında değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllar olmuştur (Kayalı,2006:28). Bir yanda Ulusal Sinema ve Milli sinema düşünceleri belirlemiştir. Lütfi Akad, göç üçlemesi olarak anılan, *Gelin, Düğün ve Diyet* filmleriyle göç sorununu sosyolojik boyutlarıyla ele alırken, Ertem Eğilmez'in komedi filmleri ile (*Sev Kardeşim, Oh Olsun, Hababam Sınıfı*) Arzu Film dönemi başlamıştır. Yılmaz Güney 1970 yılında *Umut* filmiyle önemli bir atılım yapar. Devrimci sinema çizgisini *Baba* (1971), *Acı* (1971) ve *Arkadaş* (1974) filmleriyle sürdürür (Erkılıç, 1997: 34). Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kıral, Yavuz Özkan, Güney'in etkisini sürdüren sinemacılar olarak kabul edilmektedir. Bu yönetmenler, yetmişlerin sonlarında 'yeni Türk sineması' olarak düşünülen bir atılımı gerçekleştirmişlerdir. Bunda 1973 yılında Bülent Ecevit yönetimindeki CHP'nin seçimlerde en fazla oyu almasının oldukça olumlu yönde payı olduğuna yönelik görüşler mevcuttur²⁷. Belirtilmesi gereken bir diğer nokta, 1970'li

²⁷ Henüz 1974 yılında, CHP-MSP koalisyonu kurulmadan önce, Türk Sinemasının 50. yılı dolayısıyla yapılan bir soruşturmada Nezih Coş, Ecevit CHP'sinin üstünlüğüyle kapanan 14 Ekim 1973 seçimlerinin Türkiye'de yavaş yavaş bilinçli bir halk kesiminin oluştuğunu ortaya koyduğunu, bunun Türkiye'deki yoz sinema anlayışını ve star sisteminin iflasını getirebileceğini belirtmektedir (1973:15). Ramazan ayında gösterime giren dinsel konulu sömürücü filmlerin az iş yapmasını da bir kanıt olarak gören Coş, Türk sinemasının gelecekteki gücünün aydınların sinemaya girmeleriyle oluşacağını, 1973 seçimlerinin demokratik özgürlüklerin geri getirilmesi yolunda bir umut ışığı doğurduğunu ifade etmektedir (1973:16).

yılların “Yeni Türk Sineması” olarak adlandırılan hareketine ilişkin olarak, dönemin sinema yazarı ve yönetmeni Erden Kıral, Türk sinemasının genellikle okuma yazma bilmeyen kitleye ulaşabildiğini, bunun önemli olduğunu, ‘yeni sinema’ hareketini uzun uzun sistemleştirmeye çalıştıklarını, yapım ve dağıtım koşullarıyla ilgili birçok sorunları olduğunu belirtmekte, “ülkemizdeki açık ve somut gerçeği göstereceğiz. Yeni sinema hareketi göbeğini kendisi kesecektir” demektedir (Kıral,1973:23). Yetmişli yıllarda televizyonun yayına başlaması Yeşilçam’ın süre giden işleyişine darbe vuran bir etken olmuştur. Engin Ayça’ya göre (1996: 145), 1970’li yıllarda TRT’nin ve Yeşilçam’ın karşılıklı olarak birbirlerini dışladıkları bir süreç başlamıştır²⁸ ve bu durum önceki sistem içinde üretilmeyen sol ve sağ siyasal söylemli, özgün anlatımlı filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (1996:145,147). Bu çalkantılı dönemde Yeşilçam yapımcıları televizyonda yayınlanma olasılığı olmayan seks ve arabesk filmlerini piyasaya sürerek izleyici çekme çabası içinde olmuşlardır. Karate, aksiyon, fantastik, avantür filmler ve komedi filmleri de 1970’li yıllarda izleyicinin sinema salonlarına gelmesini sağlamaktadır. Sinema çoğunlukla kent kültürünün bir parçası olagelmıştır. 1970’li yıllar Türkiye’sinin kent kültürü ile sinema salonlarının durumu arasında koşut bir ilişki bulunmaktadır. Milli Cephe Hükümetlerinin iktidarda oldukları bu dönemde bir diğer akım, Milli Türk Talebe Birliği’nin ve Akın Grup’un düşünsel temellerini oluşturduğu; Yücel Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar, Memleketim ve Kızım Ayşe* gibi filmleriyle örneklerini veren ‘Milli Sinema’dır. 1978 yılında yaşanan büyük ekonomik kriz sinemaya etki eden bir diğer önemli olaydır. 1979 yılında çıkarılan “Türk sinema kurumu yasa tasarısı”yla sansür sistemi değiştirilerek, sadece çekilmiş filmler üzerinden denetleme ve ceza uygulaması başlatılmıştır.

Türk sineması şekilsiz modernleşmeci bir evreden, 1960’ların toplumsal gerçekçi olarak nitelenen döneminden ve farklı düşünsel kümelerdeki kimi birlikteliklerden geçerek 1980’li yılların başına gelmiştir (Kayalı,2006:29). 1981 yılında 1970’li yılların sonlarında başlayan ‘yeni sinema’, genç sinema algısı ve tartışmaları 1980’li yılların başında da sürmektedir. Ömer Kavur, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Özcan Arca, Yavuz Özkan, Korhan

²⁸ “Televizyon ve Yeşilçam karşılıklı olarak birbirlerini dışladılar. Yeşilçam hem televizyonu sinemadan saymadığı hem de seyirciyi elinden aldığı, ekonomik olarak sıkıntıya soktuğu için televizyona karşı tavrı aldı. TRT televizyonu kadroları ise bir yandan kendilerini sinemanın dışında bir olay olarak değerlendirdikleri, bir yandan da, asıl Yeşilçam’ın temsil ettiği popüler, popülist ve ticari sinemaya karşı oldukları için Yeşilçam’lı yönetmenleri ve senaryocuları kendilerine yaklaştırmadılar. TRT’nin işbirliği yaptığı yönetmenler öncelikle Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmak isteyen yönetmenler oldular. Bu arada TRT, Yeşilçam’a karşı kendi içinden yönetmenler de yetiştirmeye çalıştı. Ayrıca TRT yayınladığı Yeşilçam filmleri konusunda da oldukça seçkin davranmaya özen gösterdi.” (Ayça,1996:145).

Yurtsever, Sinan Çetin, Süha Arın ve Güner Sarioğlu dönemin genç sinemacıları arasında sıralanmaktadır (Sayar,1981:69). Bu yönetmenlerden Zeki Ökten, sinemaya geldiği ifade edilen yeni soluğun, tüm sinema çalışanları ile birlikte ve geçmişte yapılanların geçmişteki çabaların birikiminin sonucu olduğunu vurgulamaktadır (Ökten,1981: 71). Şerif Gören ise, “Yeşilçam olanaklarını en iyi şekilde kullanarak, daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşan filmler yapmayı başardığını” söyleyerek, Türk sinemasının geçmişine olan borcunu ifade etmektedir (Gören,1981: 73). Gören, filmlerini işçi, memur, esnaf ve dar gelirli için çektiğini, kendisinin de onlardan birisi olduğunu, seyircisiz filmin kötü film olduğunu düşündüğünü; kendisinin kimi zaman izleyicisinin biraz önünde gitse de asla onlardan kopmadığını belirtmekte; Zeki Ökten ile birlikte Türk sinemasının en son kuşağını kendilerinin oluşturduklarını, çünkü sinemanın bütün kademelerinden geçerek yönetmen olduklarını “dışarıdan” gelmediklerini vurgulamaktadır (1981: 73). Erden Kıral ve Özcan Arca, Türk sinemasının bu ‘yeni’ dönemde adını dışardaki festivallerde duyurduğuna işaret ederlerken, Ömer Kavur, Ali Özgentürk ve Sinan Çetin gibi yönetmenler de bir yenilik olduğunu ancak yine de bir şey söylemek için erken olduğunu belirtmektedirler (1981:72-74). Sinema eleştirmeni Sungu Çapan (1981:75), 1980’lerin Türk sinemasının genç yönetmenlerin çabaları ve ürünleriyle dünyaya açılışının artık tescil edildiği yıllar olduğunu ifade etmekte; bu yeni filmlerin ticari başarısının da piyasada egemen zihniyeti değiştirmeye yönelik kıpırdanmalara yol açtığını belirtmektedir. Sinema eleştirmenleri, genel olarak Türk filmlerinin yurtdışı festivallerde ödüller almasını da bir değişim göstergesi olarak yorumlamışlardır. Burçak Evren (1981:76), yönetmenlerin ödül için film yapmaması gerektiğine vurgu yaparak, yeni yönetmenlerin kendi izleyicileri için film çekmeye devam ederlerse kalıcı olabileceklerini ifade etmektedir. Oğuz Onaran ise, dış pazarlar için film yapılmasını, sinemanın yapısını değiştirecek önemli bir olay olarak değerlendirmekte, “dış pazarlar göz önünde tutularak film yapılmaya başlandığında daha ‘evrensel’ daha özenle yapılmış filmlerin ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir (Onaran, 1981:77).

Yukarıda görüldüğü gibi, 1980’li yılların henüz başında Türk sinemasına ilişkin umutlu denilebilecek bir tablo çizilirken, 1980’lerin sonunda Türk sinemasının öldüğü tartışmaları yapılmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle yaşanan toplumsal değişim, Türk sinemasını pek çok bakımdan etkilemiştir. Sinema salonlarının sayısında azalma başlar; 1982’de 1084 olan salon sayısı, 1989 yılında 383’e düşer (Tunç,2012:156). Daha da önemli bir değişiklik yerli ve yabancı film izleyicisi arasındaki oranda gerçekleşmiştir.

1980 yılında yerli film izleyici sayısı 38.553.202 ve yabancı film izleyici sayısı 24.027.301 iken 1989 yılında, bu rakamlar yerli filmler için 7.165.710 ve yabancı filmler için 13.882.149 olmuştur (Tunç,2012:156). Yabancı filmlerin yerli filmlere tercih edildiği görülmektedir. Sinema salonları, yerli film izleyicisini televizyona kaptırmıştır. 1980’li yıllarda, Türk filmlerinde toplumsal sorunların makro düzeyde ele alınışı, yerini mikro düzeye odaklanan filmlere bırakmıştır. Özellikle devrimci dalganın geri çekilişiyle birlikte bireysel ve psikolojik sorunların öne çıkmasının politik/ideolojik yenilginin yarattığı düş kırıklığından kaynaklandığı söylenebilir (Oktay,1996:24 aktaran Erkılıç,1997: 36). Dönemin öne çıkan bir diğer eğilimi kadın sorunlarına odaklanan filmlerdir. “Kadın sorunları başka sorunlara indirgenemeyecek sorunlar olarak görülmüş, örneğin maddi, ekonomik sorunların çözümünün otomatik olarak eskiden olduğu gibi kadın sorununu çözeceği düşünülmemiştir” (Kayalı,2006 [1991]:34). Atıf Yılmaz’ın *Dul Bir Kadın* (1985) ve *Adı Vasfiye* (1986) filmleri bu yeni eğilimi işaretleyen filmlerdendir (Kayalı,2006 [1991]:34). Sansür yeniden ağırlaştırılmış, sinema salonlarının kontrolü 1987 yılında Yabancı Sermaye Kanununda yapılan değişiklikle Amerikan dağıtım şirketlerinin eline geçmiştir. 1980 sonrası dönemin bir diğer önemli özelliği, sinemaya ilk kez devlet desteğinin verilmesidir (Kayalı,2006 [1991]:32). Bu dönemde çekilen filmlerde belirgin bir diğer yaklaşım, sinemanın düşünce üretimi bakımından edebiyatın peşine takılması; güncel edebiyat uyarlamalarına yönelimdir (Kayalı, 2006 [1991]:33).

Yaşar Çubukçu’dan (1993:26,27) aktararak, 12 Eylül filmlerinde baskın olan bir ‘çöküş romantizmi’nden²⁹ söz eden Erkılıç (1997:37), Romantizmin genel karakteristik özelliği olan sonsuzluk ve bunun karşılığı dinseverlik akla ve mantığa karşı duygusallık, lirik öznellik, yok oluş karşısında hüznün, doğaseverlik ve kurallar karşısında soyut bir özgürlük tutkusunun, 12 Eylül sonrası sinemanın başlıca yönelimlerini de tanımladığını ifade etmektedir (Çubukçu, 1993:26-27 aktaran Erkılıç,1997:37). Bu saptama doğru olmakla birlikte, eklenmesi gereken bir diğer nokta sıralanan özelliklerin, yaşanan toplumsal sorunlar karşısında Türk aydınının Tanzimattan itibaren gösterdiği tipik tepkilere işaret ettiğiidir. 12 Eylül’ün uzantısı depolitizasyon hareketiyle Türk sineması özellikle 1980’lerin ikinci yarısında kişisel ve bireyci filmlere gebe olmuş; düşündüğünü

²⁹ “Romantizmin genel karakteristik özelliği olan sonsuzluk ve bunun karşılığı dinseverlik akla ve mantığa karşı duygusallık, lirik öznellik, yok oluş karşısında hüznün, doğaseverlik ve kurallar karşısında soyut bir özgürlük tutkusu, 12 Eylül sonrası sinemanın başlıca yönelimlerini de tanımlanıyor” (Çubukçu, 1993:26-27 aktaran Erkılıç,1997:37).

gerçekleştiremeyen aydın kesimin 12 Eylül sonrası karşılaştığı sorunları içeren filmler üretilmiştir (Nazik,2007:82).

1980'lerin sonunda Türk sinemasında yaşanan kriz ve nedenleri üzerine tartışmalar yapılmıştır. Bu konuda görüşlerine başvurulmuş olan Halit Refiğ, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz'ın konu hakkındaki düşüncelerine yer verilerek, 1980'li yılların sonunda Türk sinemasının içinde bulunduğu durumun değerlendirilmesine yönelik ipuçları elde edilebilir.

Halit Refiğ, Türk sineması üzerinde en önemli değişim etkeni olarak televizyonun Türkiye çapında yaygınlaşmasını saymaktadır. Refiğ'e göre (Kaplanoğlu,1989:140), devletin imkanlarındaki televizyon, özel teşebbüsün elindeki sinemayı batırmıştır. Devlet sinemaya yönelik hiçbir önlem almamış, televizyonu bir siyasi güç olarak kullanmak istemiş, eş dost kayırma bakımından da yanlış uygulamalar yapılmıştır. Sinemacılar bu duruma seslerini çıkarmamış, o sıradaki idarecilerle iyi ilişkiler kurup kendilerin iş çıkarma gayretine girişmişlerdir. Türk sinemasının içinde bulunduğu durumun nedeni sinemacıların bu tutumundan kaynaklanmaktadır. Refiğ, Türk sinemasının dışa açılma çabasını, devletin o dönemde Avrupa Topluluğuna katılma politikası yürütmesiyle ilgili olarak değerlendirmektedir. Bunların AT üyelerine şirin görünme çabası olduğunu, içerden devlet desteği de gördüğünü ancak kalıcı bir sonuç elde edilemediğini ifade etmektedir (Kaplanoğlu,1989:141). Türk sinemasının içinde bulunduğu krizi bir ölçüde yönetmenlerin dışarıya yönelik film yapmalarına bağlayan Refiğ, Türk sinemasında varlığını sürdürebilenlerin Türker İnanoğlu, Ertem Eğilmez ve Memduh Ün gibi Türkiye gerçeklerinden kopmamaya çalışanlar olduğunu ifade etmektedir (Kaplanoğlu, 1989:141).

Metin Erksan ise, Türk sinemasının içinde bulunduğu durumun bir kriz ya da bunalım olmadığını, bunun bir sonuç olduğunu, kriz geçici bir durumken, sonucun sürekli olduğunu ifade etmektedir (Kaplanoğlu,1989:142). Erksan'a göre bu sonuç yapay bir sonuçtur ve Türk milletinin sayesinde varolmuş, yaşamış ve gelişmiş olan Türk sineması yine Türk halkının desteğine dayanarak akıl yolu ile çareler arayarak bu durumu değiştirme gücüne sahiptir. Başlangıcından bugüne değin, devlet, belediye, bankacılık sektörü, üniversite vb. kurum ve kuruluşlarla ve aydınların Türk sinemasına zarar verdiğini ifade eden Erksan, bunlarla işbirliğinden kaçınılması gerektiğini belirtmektedir (Kaplanoğlu,1989:142). Erksan'a göre (1989,142), içinde bulunulan durumun başlıca

nedeni televizyon ve videonun yaygın bir seyirlik aracı olmasıdır. Seyirci azalması sonucu sinema salonları yerlerini daha çok kâr getiren işlere bırakmışlardır. Erksan bunun yanı sıra pek çok ikincil etmenin de bulunduğunu ifade etmekte, bunların arasında sinemanın izleyicisi ile diyalog kuramaması, yaratma özgürlüğünün sansür vb. baskılarla kısıtlanması, şehirlerdeki ulaşım sorunları, film arşivinin bulunmaması yer almaktadır (1989:142,143). Erksan, Türk sinemasının en canlı döneminde kazanılan paraların sinemaya yatırılmamasının içinde bulunulan krizi yarattığı görüşüne katılmadığını, eğer böyle olmuş olsa bile yalnızca altyapı sorunlarını çözenin Türk sinemasına yönelik talep oluşması için yeterli olmayacağını belirtmekte, Türk sinemasının sorunlarının çözülmesi için; tarihinin, oluşumunun, ekonomik, politik, kültürel, sanatsal, teknolojik bir olgu olarak özelliklerinin bilimsel olarak incelenmesi gereksinimine işaret etmektedir (Kaplanoğlu,1989:143). Erksan, topyekün eskiyi bırakıp, inkâr ederek yeni bir sinema kurulamayacağını, geleceği saptamak için tarihe bakmak gerektiğini vurgulamaktadır (Kaplanoğlu,1989: 143,144).

Atıf Yılmaz, Türk sinemasının içinde bulunduğu durumun en başından yanlış kurulmasıyla ilgili olduğunu belirtmektedir. Yılmaz'a göre (Kaplanoğlu,1989:146) , Türk sineması sermayesiz, halktan sinemacıya, sinemacıdan pazarlamacıya, pazarlamacıdan yapımcıya gelen bir avans sistemi ile kurulmuş bir sinemadır. En çok payın yapımcıya gitmesi gerekirken, yapımcıya gelene kadar halktan gelen para çalınmaktadır. Bu nedenle filmlerin kalitesi etkilenmekte ve harcamalar gerektiği gibi yapılamamaktadır. Bunun dışında, seksen öncesi ekonomik çöküntü ve toplumsal olayların ve televizyonun orta sınıfı sinema salonlarından uzaklaştırdığını, arabesk ve seks filmlerinin hedef kitlesi olan lümpen kesimin sinemayı besleyecek bir sınıf olmadığını, video olayının bir süre için kurtarıcı olsa da alt yapısı olmadığı için onun da yeterli olmadığını, yabancı filmlerin ve yabancı film ithalcilerinin sinema salonlarını ele geçirmesinin krizi içinden çıkılmaz bir hale getirdiğini ifade etmektedir (Kaplanoğlu, 1989:146). Yılmaz, Batılı festivallerde göstermelik kazanılmış ödüllerin hiçbir zaman ticari bir kazanıma dönüşmediğini ne iç pazarda ne de dış pazarda kendisine yer bulamadığını belirtmektedir. Bunun bir mekanizma olduğunu, Türkiye'nin Avrupa kültürünün dışında bir ülke olmasının, dünya politika ve ekonomik pazarında önemli bir yerin olmayışının, bunun profesyonel, sermaye yatırılması gereken bir iş olduğunun altını çizmektedir³⁰. Televizyonun sinemaya destek olmadığını, kendi

³⁰ “(...) Bir zamanlar Cannes Festivali'ne katılmak istedik. Atilla Dorsay'la gitmiştik. Bize iki üç tane isim önerdiler. Bu adamlara bilmem kaç bin frank vereceksiniz, onlar kokteyllerinizi hazırlayacak, ilişkilerinizi kuracak, adamlarla sizi tanıştıracak. Yani iş profesyonel bir işe dönüşmüş. Amatör bir film, amatör bir yönetmen buradan alıp filmini gittiğinde o filmi festivalde yüz kişi, iki yüz kişi seyrediyor. Ya alkışlıyorlar,

yapımlarına müthiş paralar harcarken, dışardan yapılan filmlerin bütçesini son derece kısıtlı tuttuğunu, bir yandan da işin ehli olmayan yapımcı ve yönetmenlere rüşvet nedeniyle film yaptırıldığını belirten Yılmaz (1989:147), denetim ve sansür sorununun da devam ettiğini ifade etmektedir. Türk sinemasına karşı bilinçsiz bir korku olduğunu, Türkiye cumhuriyeti kurulurken yapay Batılılaşma politikası yoluyla bale, opera, orkestra, tiyatro gibi Batı üstyapı sanatlarının ithal edildiğini ve bunlara devlet yatırımı yapıldığını ancak sinemanın halk sanatı olduğu için itibar görmediğini, öneminin farkedilmediğini ifade eden Yılmaz (Kaplıanoğlu, 1989:147) hem seyircinin, hem de sinemacıların kamuoyu oluşturması, durumu protesto etmesi gerektiğini belirtmektedir. Yılmaz'a göre, Türkiye gibi devletler sinema sektörüne bir takım avantajlar getirirler bile, bunları kendi politik çıkarları adına, kendi parti çıkarları adına kullanacaklar; Türk sineması özgürlüğünü yine elde edemeyecektir (Kaplıanoğlu, 1989:148). Altyapı eksikliğinin bir dışa film pazarlamada bir eksiklik olduğunu ancak asıl sorunun kültürel olduğunu, üretilen filmlerin ortalama işler olduğunu belirten³¹ Yılmaz, son dönemde, (*Ah Belinda*, *Adı Vasfiye* gibi kendi filmleri de dahil olmak üzere) yapılan filmlerin Türk sinemasına bir katkı getirmediğini, iyi sinema yapma adına bireysel filmler yapıldığını, bunun ise Türkiye'de psikolojinin gelişmemiş olmasından dolayı çok da doğru bir yaklaşım olmadığını şu sözleriyle ifade etmektedir: "Biz hala kolektif bir toplumuz, davranışlarımız belli olaylar karşısında kolektif davranışlar. Bu birey olup olmamakla ilgili. Ne kendimizle, ne dünyayla hesaplaşıyoruz; psikolojisi olan derinlikleri olan insanlar değiliz. Bir sürü toplumu gibiyiz." (Kaplıanoğlu, 1989:148).

1990'lı yıllara böylece bir bunalım, yok oluş tartışmaları eşliğinde giren Türk sineması, yeniden canlanışını gerçekten de, Türk sineması izleyicisinin ilgisine borçlu olacaktır. 1990'lı yıllarda sinemanın yapım koşullarında dünya ve Türkiye şartarının değışmesiyle pek çok farklılık oluşmuştur. Sansür konusunda düzenlemeler yapılması, Kültür Bakanlığına bağlanan sinema alanının devlet kredileri ile desteklenmesi ve Eurimages desteği başta olmak üzere, reklam şirketlerinin sinema sektörlerine yatırım yapması, sponsorlu ve ortak yapımların çoğalması Türk sinemasının yapım koşullarını

ya çekip gidiyorlar. Orada da kalıyor o iş. O kadar kolay bir iş değil yani. Çünkü herkes oradan bir pay alamağa çalışıyor ve adamlar bizden çok daha güçlüler. İşin içindeler bir de, devlet kuruluşları var, kendi kuruluşları var, televizyonları var. Bütün bunlar sinemaya sahip çıkıyor" (Kaplıanoğlu, 1989:147).

³¹ "Ne Doğu kültürünü biliyoruz, ne Batı kültürünü. Ne de bu ikisiyle doğru bir hesaplaşmaya girmişiz. Bizim dünyadaki yerimiz nedir, bunu bilmiyoruz. Birey olarak kendi kültürümüz de yok. Bir Batılı yönetmen gibi, hem kendiyle hem dünyayla hesaplaşmaya elverişli, geçmiş kültür birikimini rahatlıkla kullanabilen bir birikimimiz de yok. Şimdi öyle olunca zaten o yapılan iş de ortada bir iş. Yani başyapıt yapıyoruz da bizi anlamıyorlar diyemeyiz. (...)" (Kaplıanoğlu, 1989:148).

farklılaştıran unsurlardır. Sinema konusunda yapılan düzenlemelerin Avrupa Birliğine uyum kapsamında gerçekleştirilmesi, Türk sineması üzerinde halen derinlemesine düşünülmediğini gösteren bir nokta olup, Eurimages üyeliğiyle Amerika'nın sinema konusundaki tekeli kırma yolunda bir adım atılırken, diğer yandan off-shore yasası çıkarılarak, Türkiye'deki sinema salonlarının Amerika merkezli büyük dağıtım şirketlerin eline geçmesine göz yumulması bu durumu kanıtlamaktadır. 1990'lı yıllarda Türkiye'nin Amerikan filmleri için önemli bir Pazar haline geldiğini belirten Ormanlı (2005:116), bu durumun bir yanıyla Türk filmlerinin gösterime girme olanağını kısıtlarken, diğer yandan ticari Amerikan sinemasının örnekleriyle yarışma zorunluluğu getirdiğine işaret etmektedir. Bu da Amerikan şirketlerinin yaptıkları büyük reklam ve promosyonlarla, ayrıca filmlerin Amerika ile aynı anda gösterime girmesinin izleyicide yaptığı etkiyle son derece haksız bir rekabet durumunu ortaya çıkarmaktadır (Ormanlı, 2005:116). 1990'lı yıllarda sansür gevşetilmiş olmakla birlikte, Türk filmlerinin ahlaksızlık, gençlere kötü örnek olma, uyuşturucu kullanımını özendirme, Türk aile yapısına aykırılık vb. nedenlerle TBMM gündemine taşındığı göz önüne alındığında (Hıdıroğlu, 2010:128) devletin sinemaya bakışında önceki dönemlere göre bir değişiklik olduğu söylenememektedir. Yönetmenlerin kendilerine uyguladıkları otosansür devam etmekte, hatta kanıksanmış bir zihniyet olduğu, “toplumsal gerçeklerin, 90'ların Türk sinemasında temel dert olmaktan çok ticari nedenlerden dolayı, dönemin mantığına uygun olarak filmlerin içeriğini oluşturmasından” anlaşılmaktadır (Nazik,2007:82).

1980'lerin sonundan itibaren ortaya çıkan krizin çözümü için devletin sinemaya destek vermesinin ileri sürülmesi, sınırlı zihniyetin devam ettiğinin bir diğer işaretidir. Bu dönemde özel televizyonların bazı filmlere sponsor olarak destek vermesi, bu kez de televizyondan aşına olunan oyuncuların yıldızlaştırılarak izleyiciyi salonlara çekmek için kullanılması, eleştirilen Yeşilçam film pazarlama mantığıyla benzerlik göstermektedir.

1989 yılında Yücel Çakmaklı, *Minyeli Abdullah* isimli roman (1967, Hekimoğlu İsmail) uyarlamasını çekmiştir. Filmin 400 binin üzerinde seyirci toplamıyla yapımcı Mehmet Tanrısever, Mesut Uçakan, İsmail Güneş ve Metin Çamurcu gibi yönetmenlerin filmlerine de destek olmuştur ve Beyaz Sinema olarak adlandırılan bir akım Milli Sinema akımının devamı olarak gündeme gelmiştir.

1990'lı yıllarla ilgili olarak Kurtuluş Kayalı (1998), bir magazinelleşme olgusundan söz etmektedir. Bunun bir yönü, Türk sinemasının kritik bir döneminde film festivalleri yoluyla hatırlanması iken, diğer yönü Amerikan filmlerinin hiçbir kota söz konusu olmaksızın gösterime girmesi nedeniyle popüler sinema dergiciliği piyasasının canlanmasıdır.

1990'lı yıllarda Türk sineması çok geniş bir yelpazede farklı konulara değinmiştir. Edebiyat uyarlamaları, komediler, kent insanının sorunlarına değinen filmler, köy filmleri, dini filmler, tarihsel filmler, gerçek yaşam öyküleri, kadın öyküleri, marjinal yaşamlar, politik sinema öyküleri, çocukları merkez alan filmler gibi çeşitli konularla karşımıza çıkmaktadır (Pösteği,2012:108). Bir sivil toplum kuruluşu olan Türkiye Sinema ve Audiovisuel Kültür Vakfı (TÜRSAK) 1991 yılında kurulmuş; Kültür Bakanlığı'nın ve Eurimages'in destekleriyle, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim gibi yönetmenlerin film yapma olanakları ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllarda, Halit Refiğ, *Hanım, Karılar Koşusu*; Yavuz Turgul, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni, Gölge Oyunu ve Eşkya*; Şerif Gören, *Abuk Sabuk Bir Film, Amerikalı*; Atıf Yılmaz, *Nihavent Mucize* filmleriyle üretimlerini sürdürmüşlerdir.

2000'li yıllar 1980'li yıllarda başlayan, yeni sağcı, neoliberal politikaların tamamen yerleştiği dönemler olmuşlardır. 2001 yılında Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda yapılan değişiklikler ve 2004 yılında çıkarılan "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun" bu dönemde devlet-sinema ilişkilerinde belirleyici olmuşlardır. Sinemaya devlet desteği bu dönemde düzenli hale gelmiştir. Hıdıroğlu (2010:225), 2000'li yıllarda sermayenin uluslararası dolaşımının ve Avrupa ülkeleriyle yürütülen ortak yapımların Türk sinemasının işleyişinde dönüşüme neden olduğunu ifade etmektedir.

2000'li yıllarda Türk filmlerinde başlıca hesaplaşma konusu 12 Eylül olmuştur. Bunun yanı sıra Cumhuriyetin erken dönemi ve Tek Parti Dönemi ile ilgili olarak da eleştirel yaklaşımlar içeren filmler çekilmiştir. Bu durum, tarihe ve topluma yönelik derinlemesine incelemelerden değil, içinde bulunulan dönemin egemen görüşleriyle uyumlu olmaktan kaynaklanmaktadır. Bunun yanı sıra, 2000'li yıllar Türk sinemasında, özgürlük kavramının, neoliberal söylemle örtüşen biçimde kimlik boyutunda düşünülmesinin örneklerini de görmek mümkündür.

2000'li yılların ilk yarısında en gişe hasılatı elde eden filmler *Güle Güle* (2000, Zeki Ökten), *Vizontele* (2001, Yılmaz Erdoğan), *G.O.R.A.* (2003, Ömer Faruk Sorak, Cem Yılmaz), *Vizontele Tuuba* (2004, Yılmaz Erdoğan), *Babam ve Oğlum* (2005, Çağan Irmak), *Kurtlar Vadisi: Irak* (2006, Serdar Akar) olmuştur. 2007 yılından itibaren ise Mahsun Kırmızıgül'ün *Beyaz Melek* (2007), *Güneşi Gördüm* (2009) ve *New York'ta Beş Minare* (2010) filmleri ile Şahan Gökbağkar'ın başrolünü oynadığı *Recep İvedik* (2008, 2009, 2010 Togan Gökbağkar) filmleri serisi en çok izlenen filmler olmuşlardır. 2010 yılında *Eyvah Eyvah 2* (Hakan Algül) çok izlenen seri filmlere eklenmiştir. 2011 yılının en çok izlenen filmi aynı zamanda 1989 yılından itibaren en çok hasılat yapan film olmuştur³²: *Fetih, 1453* (2011, Faruk Aksoy).

4.2. Türk Sinemasında Batılılaşma Düşüncesi

1896 yılından itibaren Osmanlı'da ve sonrasında Türkiye'de bir sinema olgusundan söz edilse de 1940'lı yıllara gelinceye kadar sinema konusunun fikir tartışmaları içinde gündeme gelmediği söylenebilir. 1940'lı yıllarda sinema ile ilgili tartışmalara 'denetleyici kuşak'³³ damgasını vurmuştur (Cantek, 2008: 25). Sinema alanında yapımcı, yönetmen, oyuncu vb. kimselerin sinema konusuna eğilmesinin ilk örneği ise 1940'ların sonlarında yönetmen Faruk Kenç tarafından verilmiştir. Sinema özellikle İkinci Dünya savaşının ardından tüm dünyada ve 1950 yılından itibaren Demokrat Partinin izlediği Amerika destekli kalkınma hamlelerinin ardından giderek Türkiye'de de gündelik yaşamın bir parçası haline gelmiş, yalnızca büyükşehirlerde değil, Anadolu'nun pek çok yerinde de yol ve elektrik imkanlarının gelmesiyle, en önemli eğlence aracı olmuştur. 1950-1960 yılları arasında Türk sinemasının artık belirli bir işleyişi ve yönelimi olduğu söylenebilmektedir. Ancak Demokrat Parti'nin iktidarda olmasının etkili olduğu bir fikir ortamı içinde, Türk sineması ile ilgili tartışmalar yapılmamış, popüler sinema dergilerinde Hollywood haberleri ve yıldızları üzerinde durulmuştur. 1950'li yıllarda daha sonraki düşünsel ortamı hazırlayan iki önemli olay gerçekleşir. Bunlardan ilki, 1952 yılında İstanbul'da, L. Akad, A. Arakon, O. Arıburnu, B. Arpad, F. Arıt, H. Bozok ve H. Topuz tarafından Türk Film Dostları Derneği'nin kurulmasıdır. Dernek, aydınlar ile sinema arasındaki yakınlığa,

³²Deniz Yavuz (2012) *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış* s.142,143 İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı Yayını

³³Cantek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yetişmiş; Türkiye cumhuriyetinin kuruluşunda kültürel-akademik- entelektüel hayatta kurucu rol üstlenmiş (Belge,2002: 53 aktaran Cantek,2008:25) ve bu nedenle meşruiyet kazanan entelektüelleri bu tanımla sınıflandırmaktadır.

ilişkiye dair atılan ilk önemli adımı oluşturmaktadır (Özön, 2010: 255,256). Basında Türk sinemasının sorunlarına ilişkin ilk yazılar, yine ilk kez 1952 yılında yayınlanmaya başlamıştır (Evren, 1983:1910). İkinci olay, Nijat Özön ve Halit Refiğ tarafından ilk ciddi sinema dergisi *Sinema*'nın 1956 yılında, Ankara'da yayın hayatına başlamasıdır (Özön,2010:258). Dergi sekiz sayı yayınlatabilmiş, Refiğ'in Ankara'dan, İstanbul'a yerleşmesiyle yayını sona ermiştir. Nijat Özön, *Sinema Sanatı* (1956) adını taşıyan bir telif kitap yayınlamıştır. Bu kitabın önsözünde Özön'ün yazdıkları, onun Türk sinemasına bakışını ve daha sonraki tartışmalardaki konumunu ifade etmesi bakımından önemlidir (Özön,2010:264,265). Sinemanın günlük yaşantıda tuttuğu yere karşılık, onun sadece bir eğlence aracı olarak görülmesine karşı çıkan Özön, onun çağın en önemli sanatlarından ve anlatım araçlarından birisi olduğunu söylemektedir. Batı'daki durumun aksine, sinema konusundaki yayınların azlığından şikayetçidir. Sinema konusundaki kayıtsızlığın, Türk sinemasının kurulamadığı yönündeki yakınmalarla çeliştiğini ifade eden Özön, sinema edebiyatındaki kısırlığın, sinemanın kurulamamış olmasının da sebebi olduğunu ifade etmektedir. Sinemanın milletlerarası bir sanat olduğunu, sinema dilinin milletlerarası bir dil olduğunu ve bu dilin kurallarının her ülke için aynı olduğunu belirten Özön, Türk sinemasının kurulması için bunları öğrenmek ve kendi konularınıza uygulamak gerekir demektedir.

1950'li yılların ortalarından sonlarına kadar sinemacılar ile sinema yazarları arasında belirli bir işbirliği ortaya konulmuştur. Refiğ bu işbirliğinin en yüksek noktasına 1959 yılında varıldığını, ancak yine aynı yıl düzenlenen bir film festivalinde ortaya çıkan çatışma nedeniyle aydınlar ve sinemacılar arasında bir kopuş yaşandığını ifade etmektedir (Refiğ,2009[1971]:20,21).

27 Mayıs darbesi sonrasında toplumsal ve siyasi ortam canlılık kazanmış ve aydın kesimde özlenen toplumsal yapının ortaya çıkarılabileceğine dair bir umut belirmiştir. Sansür kaldırılmamış ancak kurallar gevşemiş, böylece Türkiye'deki toplumsal sorunlara bir ölçüde eğilen filmler yapma olanağı ortaya çıkmış, bu filmler sonradan *toplumsal gerçekçi* filmler olarak nitelendirilmişlerdir. 1960'lı yıllarda ilk kez, bütün dünyada ve Türkiye'de sola doğru bir kayma meydana gelmiş; Kıbrıs sorununun yarattığı gerilim ve yaşanan ekonomik sorunlar neticesinde Amerikan karşıtı bir düşünce ortamının yaratılmasına olanak sağlanmıştır (Yaylagül,2004:233). Daldal, ilk kez bu dönemde siyasal duyarlılığa sahip bir yönetmen tipinin sinema endüstrisi içinde belirmeye başladığını

belirtmektedir (2005:58). Toplumsal gerçekçi filmlerin eleştirilenler tarafından da olumlu karşılanmasıyla, sinemacılar ve eleştirilenler arasında, yeniden bir işbirliği çabası ortaya çıkmıştır. Bu girişimlerden birisi Halit Refiğ'in evinde düzenlenen Kaliteye Prim toplantılarıdır. Bu toplantılarda Galatasaray film kulübü üyeleri ile Lütfü Akad, Metin Erksan, Vedat Türkali, Ertem Göreç, Semih Tuğrul, Rekin Teksoy ve Tuncan Okan'ın aralarında bulunduğu grup Türk sinemasının sorunlarını işbirliği içinde ele alırlar (Refiğ,2009[1971]:27). İyi filmin ne olduğu, nasıl ve kimin tarafından seçileceği konusunda görüşlerin çatıştığı bu toplantılar ancak üç-dört hafta sürebilmiştir. 27 Mayıs'ın üzerinden çok süre geçmeden darbenin istenilen toplumsal değişmeyi sağlamadığına yönelik ortak bir hayal kırıklığı duygusu, sinemacılar ve eleştirilenlerin birbirlerinden farklı yönere ayrılmasında etkili olmuştur. 27 Mayıs darbesinin halka ulaşamaması ve toplumsal gerçekçi filmlerin ticari bakımdan başarısızlığı sorunları, sinemacılar ve eleştirilenler arasında farklı biçimde ele alınmaktadır. 1964 yılında 9-16 Kasım tarihleri arasında İstanbul'da toplanan Birinci Türk Sinema Şurası sinemacılar ile eleştirilenler arasındaki ayrılıkta dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Refiğ'e göre (2009[1971]:30), sinema eleştirilenlerinin Türk sinemasına yönelik olumsuz tutumları ortamı gerginleştirmiş ve sonunda sinemacılar şurayı terk etmişlerdir. Özellikle Rekin Teksoy'un *YÖN* gazetesinde yazdığı yazının havayı iyice gerginleştirdiğini Refiğ, ifade etmektedir (2009[1971]:30).³⁴ 1965 yılında Türk Sinematek Derneği'nin kurulmasıyla Türk sineması konusundaki görüş ayrılıklarının daha da belirginleştiği görülür. Refiğ, Erksan, Sağıroğlu gibi yönetmenler bir yandan Adalet Partisinin iktidara gelmesinin getirdiği hayal kırıklığı, diğer yandan yeniden sansür ve baskının artması nedeniyle toplumsal gerçekçi filmlerden uzaklaşırlar. Başta Onat Kutlar olmak üzere Sinematek çevresinde toplanan eleştirilenler ise Türk sinemasındaki ticari sinema anlayışına bir alternatif oluşturma çabası içinde özellikle Avrupa sineması ve sosyalist ülke sinemalarından örneklerin Türkiye'de gösterilmesi üzerinde durmuşlardır. Bu dönemde

³⁴ Özellikle Rekin Teksoy'un *YÖN* gazetesinde yazdığı yazının havayı iyice gerginleştirdiğini Refiğ ifade etmektedir. Teksoy bu dönemde *YÖN* gazetesine Türk sinemasıyla ilgili dört makale yazmıştır. Bunlardan şura tarihine en yakın olan 6 Kasım 1964 tarihli olanı, "Türk Sinemasının Ekonomik Düzeni Sakat Bir Düzendir" başlığını taşımaktadır. Teksoy'un asıl eleştirisi Türk sinemasında film yapım biçimine –küçük sermayenin işletim anlayışına- ve yıldız sistemine yöneliktir. Filmin fikir ve sermayenin işbirliğinden ortaya çıktığını, elde edilecek sonucun olumlu olmasının fikir unsurunun sermaye unsuruna karşı koyabilme oranına bağlı olduğunu belirten Teksoy (1964:15), Türk sinemasında ise fikrin sermayeye karşı koyma gücünün hemen hemen hiç olmadığını söylemektedir. Yapımcıların yaratıcı ve yeni fikirlerden hoşlanmadıklarını, taklide ve aktarmaya dayanan fikrin ise piyasanın baş tacı olduğunu belirtmektedir. Çevrilen filmlerin çoğunun konularını daha önce gösterilen yabancı filmlerden aldığını, aktarılacak yabancı filmin seçiminde gözetilen tek şeyin, konunun bir "kaçış" filmine uygun düşmesi olduğunu hatta yapımcıların ve yönetmenlerin arasında senaryoları ele geçirmek için Amerika'ya gidenler dahi olduğunu ifade etmektedir (1964:15).

Batılılaşma ilk kez halkın genelini kapsayan bir biçim almış ve sinema da popüler bir sanat dalı olması nedeniyle Batılılaşma konusundaki belirgin düşüncelerin ortaya konulup, tartışıldığı bir alan oluşturmuştur (Güney, 2006:210,211). 1960-1980 yılları arasında, özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren yoğunlaşan Ulusal Sinema, Sinematek, Genç Sinema ve Milli Sinema eksenindeki tartışmalar bu bakımdan önem taşımaktadır. 1960-1980 yılları arası dönem, "Batılı eğitim alarak yetişmiş bilim insanlarının konuya farklı kuramsal çerçevelerden bakmaya başlamaları; Türkiye'nin somut koşullarını anlamaya çalışmaya öncelik vermeleri; Batı'yı tanımanın bu çerçeveden hareketle gündeme gelmesi ve bu tartışmaların yalnızca sosyal bilimler alanının konusu olmaktan çıkıp, sanat alanında da geniş yankılar bulması" bakımından önceki dönemlerden farklıdır (Güney,2006:211).

1961 anayasasının ardından ortaya çıkan toplumsal tablo bir hayalkırıklığı yaratmış, Adalet Partisinin iktidara seçilmesiyle sosyalist düşüncenin toplumun geniş kesimini oluşturan az gelirli vatandaşlar tarafından tamamen dışlandığı ortaya çıkmıştır. Bu durum o dönemde sol düşüncede toplumu anlama ve toplumla ilişki kurma sorununu öncelikli hale getirmiştir. Sinematek ve Ulusal sinema çevresi arasındaki ayrışma noktaları 1960'lı yıllardan itibaren başlayıp günümüzde de devam eden bu farklılığı ortaya koyması bakımından önemlidir. Burada 27 Mayıs darbesinin yarattığı hayal kırıklığını dönüm noktası olarak kabul edilerek, her bir akımın düşünceleri Batılılaşma konusundaki çıkış noktaları vurgulanarak ele alınacaktır.

Ulusal Sinema:

Ulusal Sinema düşüncesinin temelinde, Kemal Tahir'in; yanı sıra Sencer Divitçioğlu ve Selahattin Hilav'ın üzerinde durdukları, Asya Tipi Üretim Tarzı kavramı yer almaktadır³⁵. Ulusal Sinema düşüncesinin kavranmasında, Şerif Mardin'in 1960'lı ve 1970'li yıllardaki eserlerinin ve Niyazi Berkes'in YÖN'de yayınlanan makalelerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Kemal Tahir ve Niyazi Berkes'in o dönem gündemde olan görüşleri özellikle Halit Refiğ üzerinde etkili olmuştur. Ulusal Sinema anlayışının önde gelen diğer ismi Metin Erksan da Kemal Tahir'in düşüncelerini savunmakla birlikte, filmlerinde Kemal Tahir'in etkisi olduğu söylenemez. Ayrıca, Erksan, yönetmen olmaya

³⁵ Divitçioğlu, anılarında Asya Tipi Üretim Tarzı'nı bir gecede yazdığını, yaptığı çalışmanın çok hoşuna gittiğini dile getirmektedir: " Ne diyorsun, bayıldım! Ne buldum biliyor musun, Osmanlı'da serf yoktur. iki tarz birbiriyle çatışır ve ayrılır. Onun için biz ayrıyız...Ayrı bir toplumuz... Bir anlamda ayrı bir insanız. Kim derdi ki? Ve bunu da en çok kim benimsedi biliyor musunuz? (...) Sinemacılarımız..." (Ekinci ve Güldağ,2013:96)

karar verdiğinde, Sanat Tarihi eğitimi almasından kaynaklanan bir birikimi oluşturmuş durumdadır. Öğrenimi sırasında, Halide Edip Adıvar ve Hilmi Ziya Ülken'den dersler almış olması Türk toplumuna ve tarihine yaklaşımının temellerini oluşturmuştur (Kayalı, 2004:49, 58). Erksan ve Refiğ'in sinemayla ilgilenme ve yönetmenliğe başlama tarihleri düşünüldüğünde de, ikisini aynı çizgide ele almanın yanlış olacağı ortaya çıkmaktadır. Refiğ, 1950'li yılların sonunda İstanbul'a gelerek yönetmenliğe başlamıştır. Bu nedenle, 27 Mayıs darbesi ve sonrasındaki seçimlerde Adalet Partisinin tek başına iktidara gelmesinin Refiğ'in kişisel tarihinde, çok daha derin etkisi olmuştur. Erksan gerek tarih, devlet ve milliyetçilik bağlamındaki görüşlerini; gerekse estetik seçimlerini Refiğ'den çok daha önce şekillendirmiş bir insandır. Metin Erksan'a göre ulusal olmak, başka ulusların düşüncesinden ayrı düşünmek, özgür düşünmek anlamına gelmektedir (Evren, 2014[1973]:43). "Ben eskiden beri (...) bütün meselelere bir Türkiyeli gibi, bir Türk açısından bakmak isterim. O zaman özgün, o zaman başka türlü oluyor insan... biz bütün tarihi olaylara, bütün her şeye bu şekilde bakmak zorundayız.(...) eğer bu ayrıcalığı gösterebilirsek, bu bakış açısını getirebilirsek o zaman ulusal oluyoruz" (Evren, 2014[1973]:46) diyen Erksan, 1965 sonrasında Ulusal Sinema savunucuları arasında yer almakla birlikte, dönemden ve Kemal Tahir etkisinden bağımsız bir anlayışa sahiptir.

Halit Refiğ, *toplumsal gerçekçilik* akımının 27 Mayıs olayından bağımsız düşünülemediğini belirtir. 27 Mayıs'ın Türk tarihinde başarısızlıkla sonuçlanan Batılılaşma çabalarından birisi olduğunu; Tanzimat'tan bu yana tarihimizdeki bütün Batılılaşma hareketlerinin halktan gelen itmelere değil, yabancı menfaatler ve dış etkilerle yapılmış olduğunu ifade eder. Refiğ'e göre (2009 [1971]: 36,37), 27 Mayıs hareketi hiçbir ekonomik hedefi olmayan bir siyasi hukuk hareketi olmaktan öte geçememiştir; bir halk hareketi değil, bir aydınlar hareketi, yeni bir Batılılaşma çabası olarak kalmıştır. Toplumsal gerçekçilik akımı da benzer şekilde Refiğ'e göre bir Batılılaşma ve aydınlar hareketi olmuştur.

Refiğ, kimi söyleşi ve filmlerinde Batılılaşmayı tamamiyle reddetmektedir. Örneğin *Fatma Bacı*, filmde Batılı olmanın sunulduğu biçimi bu reddedişin yansımasıdır. Bu tavrını özellikle Kemal Tahir'in düşüncelerine ve Niyazi Berkes'in YÖN gazetesinde yayımlanan yazılardan oluşturulan *Baticılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler* isimli kitabına dayanarak savunan Refiğ, Berkes'ten alıntılanarak (Refiğ, 2009 [1971]: 39), "Baticılık geri kalmış toplumların aydınlarının kendi toplumlarının kalkınmaması gerçeğinin

karşısında, ilerlemiş toplumları görmekten gelen aşağılık duygusunu hafifletmek için yapıştıkları bir hayal, bir toplumsal sakatlığın aydınlar arasında nükseden bir görüntüsüdür. Batıcılık hiçbir yerde gerçekleşmemiş, sadece gericiliğe yarayan, bir bireyci aydın ütopyasıdır” demektedir. Bilindiği gibi, Çağdaşlaşma ve Batılılaşmayı birbirinden ayıran Berkes’e göre, Batılılaşmanın aksine çağdaşlaşma, geleneğin boyunduruğundan kurtulmayı ve bağımsız düşünebilmeyi gerektirmektedir. Berkes’in bu düşüncesinde Refiğ’in ileri sürdüğü gibi Batının toptan reddedilmesi söz konusu değildir.

Ulusal Sinema tartışmalarında düşüncelerini ifade eden iki diğer isim, Baykan Sezer ve Ayşe Şasa’dır. O dönemde Galatasaray Sinema Kulübü üyelerinden olan Sezer, “Türk Sineması Üzerine” başlığını taşıyan yazısında sinemayı sosyolojik bir bakışla ele almaktadır (Sezer, 1966: 14). Sinemanın toplumsal olayları çok yakından izlediğini; toplumsal olayların dışında düşünülmemeyeceğini belirtmektedir. Sezer’e göre (1966:14), sinema gündelik kavgayla içiçe olduğundan olayları üst yapıda pasif bir biçimde yansıtmakla yetinmemekte, alt yapıda aktif bir görev alarak bir kavga aracı haline gelmektedir. Bu nedenle Türk sineması üzerine yapılacak bir incelemede toplumumuzda olagelen gelişmeleri olayları unutmamak gerekmektedir. Sezer, 1960’dan bu yana toplumdaki en önemli olayın 27 Mayıs olduğunu ifade etmektedir. 1960 öncesinde eleştirmenlerin Türk sinemasına yönelik tutumu ile muhalefetin DP hükümetine karşı tutumları arasında bir benzerlik olduğunu, eleştirmenlerin ve muhalefetin “adamların değişmesiyle” sorunların çözüleceğini düşündüklerini ifade eden Sezer, 27 Mayıs sonrasında devlet yönetiminin değiştiğini, sinemaya ise, yetenekli olduğu düşünülen rejisörlerin girdiğini ancak yine de her iki sorunun da çözülmediğinin ortaya çıktığını ifade etmektedir (1966:15). Sezer’e göre asıl soru, sinemanın toplumsal bir araç olduğu ve bu aracı elinde tutanların kimler olduğu, bu kimselerin sinemamıza ne gibi bir görev tanıdığını ortaya çıkarmak ve “yeni bir toplumsal güç sinemayı elde edip ona ilerici bir amaç kazandırabilir mi” bunu tartışmaktır, ancak bu yapılmamıştır (1966:15). Sezer bu konuda hem eleştirmenlerin hem de sinemacıların sorumlu olduklarını ifade etmektedir. Sezer’e göre gerçekle sağlam bağ, ancak seyirci ile toplumsal bir alış-veriş kurulabildiği an olabileceken, bu olmamış ve sonuçta da eleştirmecilerimizin gerçeği, düşünce ürünü, özel gerçekler olmaktan öteye geçememiştir. Sezer’in bir diğer eleştirisi, sinema eleştirmenlerinin sansür karşısındaki sessizliklerine yöneliktir. Sezer, Türk sinemasında gereği duyulan eleştirmenin, “seyircinin sözcüsü kavgacısı olabilen, seyircinin çıkarlarını savunan ve halkın sırtından geçinenlerin çıkarlarını oyunlarını ortaya seren, kısacası

kavgasını soyut bir estetik adına değil, toplumun temel sorularına bağlı yürütebilen bir eleştirmeci” olduğunu belirtmektedir (1966:15).

1960’lı yılların sonundaki tartışmaya katılan Ulusal Sinema Savunucularından bir diğeri senarist-yazar Ayşe Şasa’dır. Şasa, YÖN gazetesine yazdığı iki yazıda Ulusal Sinemanın savunmasını yapmıştır. Türk toplumunun bir geçiş döneminde olduğunu ve bu dönemde ‘uyutulmuş halk’ sorununun her zamankinden daha gerçekçi ve disiplinli bir biçimde ele alınması gerekliliğini ifade eden Şasa (1967a: 14), öncelikle Ulusal Sinema kuramının, toplumsal yapının ve halk yaşantısının temelindeki bir takım tarihsel ve çağdaş özelliklerin incelenmesine dayandırılmak istendiğini, bunun övgü ya da yergi niteliğinden çok araştırma değeri taşıdığını ifade etmektedir. Halk evreninin ya idealleştirildiğini, ya da yozlaşmış ve gelişmeden yoksun bir karışım sayıldığını, Ulusal sinema kuramcılarının bu evreni tarihsel ve toplumbilimsel araştırmaların verilerine dayanarak inceleme çabasına, Türk sinemasının bu konuda sağladığı malzemeyi inceleyerek katılma gayretleri olduğunu ve bunun yöneltilen suçlamaların aksine gericilik sayılamayacağını dile getirmektedir. Türk halkının henüz siyasal uyanışının eşiğinde olduğunu, henüz ileri anlamda bir gerçekçiliği biçimlendirememiş olduğunu belirten Şasa’ya göre (1967a:14), Türk halkının asıl sorunları, “eski sosyal yapının ve geleneksel kültür kalıntısı olan Doğulu değerlerle, alt yapı evriminin belli özelliklerinden ötürü, köklü ve yaratıcı bir biçimde özümleyemediği Batılı değerler arasındaki çarpınışlarından kaynaklanmaktadır (1967a:14). Şasa, aydınlar ve halk arasında Batı kültürünün ve Batıyla hesaplaşmanın farklı biçimlerde olduğunu, halkın Batı burjuvazisini ve öğretilerini işporta malı tüketim eşyaları ya da alafranga yönetici sınıfı aracılığıyla tanıdığını, bu bakımdan önerilen soyut ve tikel yaklaşımların yararlı olmayacağını ifade etmektedir (1967a:14). İnsan gerçeğini evrensel yapan zorunlulukların kuralı bizde aşırı mekanik anlayışlarla yorumlanıyor diyen Şasa, her toplumun ve her halkın güzellik değerlerinin her şeyden önce kendi süreçleri içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir (1967a:14). Şasa’ya göre, Türk sinemasında görülen bir takım tezatlıklar ve yeterince gelişmiş olmayan bileşimler, halkın geleneksel ve yeni değerler arasındaki bocalamalarının yansımasıdır. Geçiş dönemindeki ilerici halk sanatının görevi Şasa’ya göre (1967a:14), edilginleştirilmiş halk yaratıcılığının kendi kendini aşmasına destek olmaktır. Bu da Batıdan alınmış hazır sanat kalıplarından çok, bilimsel araştırmaya dayanmayı gerektirmektedir (1967a:14). Bir düzeni aşmanın her şeyden önce yaratıcı eleştiriyle mümkün olduğuna vurgu yapan Şasa, Türk sinemasını “küçük” gelenek olarak

adlandırır ve küçük gelenekle hesaplaşmanın yararlılığına ve gerekliliğine işaret eder³⁶. Şasa, yerli film izleyicisinin, ortalama yerli piyasa filmini, ortalama yabancı filme tercih etmesindeki kültür alışkanlığının bir edilgenlikten kaynaklanmadığını, bir yaratıcılık çekirdeği bulundurduğunu ve çağdaş bir benlik duygusunun bu seçimde payı olduğunu belirtmektedir. Türk sinemasının, salt kendi ekonomik yapısında, kendi yapımcı, sanatçı, teknisyen kadrolarının buyruğunda belirlenen standartları özgürce dikte eden halkla tamamen tek yönlü ilişkisi olan soyut bir tekel gibi ele alındığını ve halkla ve toplumla ilişkisinin ciddi biçimde incelenmediğini belirten Şasa'ya göre (1967b:14,15), Türk sinemasında gözlemlenen 'arı' olmayan karışımın temelindeki sosyal mitolojiyi ve zıtlıkları incelemenin ve bunları eleştireci bir tutumla yapıcı sentezlere dönüştürmek gerekmektedir. Şasa'ya göre (1967b:15), Türk sinemasının evrimi toplumbilim ve tarih verilerinin ışığında incelenmedikçe, dünün temaşa sanatları ile yarının ilerici halk sineması arasındaki bağlantılar ortaya çıkamayacaktır. Yerli filmin toplumbilimine örnek olarak Nijat Özön'ün *Türk Sinema Tarihi* kitabında yer alan Muharrem Gürses melodramı ile ilgili yorumlarını gösteren Şasa (1967b:15), "Çerçeveslerimiz, kurgu ilkelerimiz, dram anlayışımız yerli sanatlarımızın ya da yabancı kaynaklardan edinilecek hazır kalıplardan öteye gitmedikçe, biçim sorunu kuru ve akademik bir stilizasyon sorunu olarak ele alındıkça, tutarsızlıktan kurtulamayacağı bilimsel tavır gerektiren yorum anlayışını salt kişisel ve öznel bir yaratıcılık ilkesine bağlı bıraktıkça, sinemayı en boş şakalara, en bencil kaprislere, en özentili yorumlara boğmaktan kaçınamayacağız" demektedir (1967b:15).

Türk Sinematek Derneği:

Bu kısımda, Türk Sinematek Derneği'nin 1965 yılında kurulmasından, 12 Eylül 1980 darbesine kadar uzanan süreçte, derneğin içinden çıkan *Genç Sinema* ve dernek tarafından desteklenen 1970'lerin sonunda ortaya çıkan *yeni Türk sineması* tartışmalarına yer verilmektedir.

Ulusal Sinema görüşü, güncel polemikler dışarda bırakıldığında Türk sinemasının tarihsel ve sosyolojik bir değerlendirmesinin yapılmasına yönelik bir çaba olarak

³⁶ Şasa'nın yazısında büyük gelenek (Türk el sanatları)/ küçük gelenek (Türk sineması) ayrımı yapması aklı Şerif Mardin'in kavramlarını getirmektedir. Gerçekten de Kemal Tahir, o dönemlerde Şerif Mardin okumaları yapmaktadır. Şasa, Tahir'in evinde Mardin'in notlarına rastladığını ifade etmektedir. 1968-69 yıllarında ise Tahir'le birlikte konferansına katılırlar ve Şasa daha sonra Mardin'in derslerine katılmıştır (Şasa, 2010: 112,113). Bu bağlamda Ulusal sinema anlayışının temelinde Kemal Tahir'in yanı sıra Şerif Mardin'i de bir ölçüde eklemek mümkün olabilir.

görülebilmektedir. Sinematek Derneği çevresinde ortaya konulan yaklaşım ise, bu tarihsel ve sosyolojik yaklaşımdan yoksundur. Bu eksikliği, Derneğin içinde yetişen ve daha sonra Derneğe yönelik bir karşı duruş ortaya koyan Genç Sinemacılar da, geriye dönüp baktıklarında hissettiklerini ifade etmektedirler. Bu eksikliğin, 1980 sonrası Türk sinemasının yönelimleri bağlamında da etkileri olmuştur. 1980 darbesinin ardından, Türk Sinematek Derneği kapanmış ve İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı çerçevesinde faaliyetlerini sürdürmeye devam etmiştir. Genç Sinema akımına dahil olanlar ise büyük bir hayal kırıklığı yaşayarak, başta reklamcılık olmak üzere farklı alanlara yönelmişlerdir.

Onat Kutlar (Öztürk, 1985a:16), Sinematek'in kuruluşundaki başlıca amacının ve fonksiyonunun, sinemasal birikimi, bu ülkede görme imkanı olmayan insanlara göstermek, üzerinde tartışmalarını sağlamak ve tabii aynı zamanda bazı filmleri de kaybolmaktan kurtarmak olduğunu belirtmektedir. Kutlar, 1963 yılında Fransa'dan Türkiye'ye döndüğünde Yeşilçam'ın içinde bulunduğu yapıyı feodal dönemden kalma Lonca teşkilatının ve Galata tüccarlarının bir karışımı olarak gördüğünü ifade etmektedir. Kutlar'a göre, Yeşilçam, film sanatını bir zanaat olarak usta-çırak ilişkisi içerisinde ele almaktadır ve film ithalatçıları da nasıl kâr ederim düşüncesiyle Türkiye'ye dışarıdan bir şeyler getirip satma amacını gütmektedirler (Öztürk, 1985a:16). 1950 öncesi Türk sinemasının çok sınırlı bir zümreye hitap ettiğini, 1950 sonrasında yaygınlaşan sinemanın ise bu lonca-tüccar karışımı yapıyı –halkın ideolojisindeki feodal kalıntılar nedeniyle- kolaylıkla kabul ettiğini belirten Kutlar, Sinematek olarak, bu meseleye hayali bakmadıklarını ve bütün bunlar nasıl değiştirilebilir diye kafa yorduklarını ifade etmektedir (Öztürk, 1985a:17). Sinematek'in, Toplumsal gerçekçi filmlerin ticari başarısızlığı nedeniyle film yönetmenlerinin hayal kırıklığı yaşadığı bir dönemde kurulduğunu belirten Kutlar (1985a:18), Ulusal Sinema akımının o dönemin toplumsal gelişmelerine taban tabana zıt bir bakış açısı olduğunu, “dönemin toplumsal gelişimi içinde aydınlar, öğrenciler, işçilerin gittikçe daha bilinçli, daha aydınlık, daha belirli mesajlar taşıyan filmler istediklerini”, “bir filmi ayakta tutacak kadar olmasa da hatırı sayılır miktarda bir talebin mevcut olduğunu” ifade etmektedir (Öztürk, 1985a:19). Sinematek'in Türk sinemasının sorunlarına radikal biçimde yaklaştığını, yani yönetmenlerin şarkılı, türkülü melodram filmlerine yönelmelerini desteklemediklerini dile getiren Kutlar, Sinematek'in “ileriye yönelik bir sinema özleminin yansıması” olduğuna işaret etmektedir (Öztürk, 1985a:19).

Ulusal Sinema akımına yönelik eleştirilerinde, ATÜT araştırmalarını, sinema ile ilgili kendi görüşlerine destek olarak kullanılmasını Kutlar, şu sözlerle eleştirmektedir:

“Örneğin Sencer Divitçioğlu, İdris Küçükömer gibi bilim adamlarının Osmanlı İmparatorluğunun toplumsal yapısı üzerine Asya Tipi Üretim Tarzı üzerine araştırmaları vardı. Sözünü ettiğim sinemacılarımız bu araştırmalarla kendi kuramları arasında bağlantılar kurmaya kalktılar. Çok vülger bir yaklaşım tarzıydı bu. Bilim adamları ne yaptıklarını biliyorlardı elbette... Bu anlattığım başka bir olaydır. Eskiden beri söylenen ama hiçbir bilimsel anlamı ve değeri bulunmayan ‘biz bize benzeriz’, ‘Türk toplumu başkadır’, ‘halkımız şunu sever’, ‘Batıyla bizim hiç ilgimiz yoktur, başka bir toplumumuz gibi’ vülger bakış açıları başka bir olaydır. Bunlar birbirine karıştırıldı”(Öztürk, 1985a:19).

Kutlar, o dönemde, sinemanın, hem ülke gerçeklerine yönelik, hem sanatsal kaygıları ağır basan, bir yandan ulusal gerçekleri yansıtırken diğer yandan dünyadaki gelişmeleri gözden uzak tutmayarak, evrensel bir anlam ifade eden örneklerinin de o dönemde bulunduğunu belirtmekte (Öztürk, 1985a:19); Sinematek olarak, kendi sinema anlayışlarının bu yaklaşıma uygun olduğunu, iddia edildiği gibi kozmopolit bir sanatı savunmadıklarını dile getirmektedir³⁷.

Refiğ’in, *Ulusal Sinema Kavgası* (1971) isimli kitabının, Nurettin Topçu’nun, *Hareket* yayınlarından çıktığına işaret eden Kutlar, “Halit Refiğ ve arkadaşları sonunda kendi saflarını daha net biçimde ortaya koydular” demektedir (Öztürk, 1985a:21). Refiğ’i olduğu gibi, Attila İlhan’ı da eleştiren ve onun da edebiyat alanında benzer bir rolü üstlendiğine işaret eden Kutlar, Refiğ ve İlhan’a karşıt örnekler olarak Sait Faik Abasıyanık ve Nazım Hikmet’i ileri sürmektedir.

“(...) hiç de onların anladığı anlamda birer sanatçı olamayan büyük yazar ve şairlerimiz diyelim ki, Nazım Hikmet ve Sait Faik dünyaya son derece açık olup yeryüzünün son gelişmelerini izlemekle birlikte, kendi insanımızı da hiçbir zaman gözden uzak tutmamışlardır. Bu sanatçılarımız kitaplarının, yazılarının, dergilerinin adında ulusal yazan, vb. sıfatları özellikle kullanan bu adamların hepsinden de çok ulusaldırlar. Ama çok önemli aynı zamanda evrensel olmayı da başaramışlardır” (Öztürk, 1985a:21).

Kutlar, bir filmin tarihten ve sosyolojiden sıyrılarak ele alınabileceğini düşünmekte; filmleri biçimsel bağlamda değerlendirmektedir. Bunu, her yönüyle eleştirel yaklaştığı

³⁷ “Sanki biz Türkiye’de ‘niçin Alain Resnais gibi film yapılmıyor ya da Türkiye’de Doğu Avrupa modeli bir sinema aynen benimsenmiyor’ demişiz gibi buna karşı savlar ileri sürmeye çalıştılar. Sanki biz, ‘Türk toplumunun içinde yaşadığı gerçekler, tarihsel, kültürel birikim ve bunlardan doğan bir takım kalıtlar yok’ diyormuşuz gibi bize laf yetiştirmeye çalıştılar. Sanki biz kozmopolit bir sanatı savunuyormuşuz gibi cevap verdiler. Oysa bütün bunlardan hiçbirini yapmadık” (Öztürk, 1985a:20).

Yeşilçam sistemi içinde ortaya çıkmış olan Yılmaz Güney'in filmlerini desteklemesi ve örnek göstermesi nedeniyle ileri sürmek mümkündür. Bu yaklaşımda, ortaya çıkan sonucun içinde olduğu yapıdan bağımsız olabildiği düşüncesi kendini göstermektedir. İkinci olarak, Kutlar'ın söylemlerinde ve tutumlarında, somut durumdan yola çıkarak değil, bir örnek bulmak ve onu tanıtarak, göstererek sinemayı bir yerlere getirmek düşüncesi mevcuttur. Üçüncü olarak da Kutlar, ATÜT konusunda, toplumbilimcilerin yaklaşımlarının sinemaya uyarlanma biçimine karşı çıkarken, kendisi de bu düşüncelerin sinema açısından neden değerlendirilmemesi gerektiğine dair bir düşünce ortaya koymamış, sinema ve toplumbilimlerinin birbirlerinden ayrı alanlar olduğuna yönelik bir yaklaşım sergilemiştir.

Genç Sinema:

Yeşilçam dışı bir sinema anlayışının teorileştirilmesinde, Sinematek ön ayak olmuş, Onat Kutlar, *Türk Sineması için Alan Araştırmaları* adlı seri yazılarında, önce ağırlıklı olarak dünya sinemasından örnekler vererek, Yeşilçam (ticari sinema) sinemasının dışında bir anlayışa işaret etmiş; böyle bir sinemanın, kısa film sayesinde gerçekleştirilebileceğini belirtmiştir (Ufuk, 1996:15)³⁸. Kutlar'ın kısa film vurgusunda, 1968 hareketlerinde kısa filmin dünya çapında yeni bir biçimde politik ve ideolojik bir anlam kazanmasının etkisi bulunmaktadır. Kısa film ticarilikten uzak ve Yeşilçam yönetmenlerinin rağbet etmedikleri bir alan olması nedeniyle Kutlar tarafından “sinemanın yeniden doğmasına ön ayak olacak” yapımlar olarak görülmüştür (Ufuk :1996:16). Sinematek'in, Yeşilçam dışı sinema oluşturma çabaları arasında, ilki 18-21 Haziran 1967 tarihinde Robert Kolej Sinema Kulübü tarafından düzenlenen Hisar Kısa Film Yarışmaları bulunmaktadır. Kulübün sinema organı olan *Görüntü* dergisinde yarışmanın amacına ilişkin olarak yazılanlar şu şekildedir:

“ (...) Böyle bir anlayışın içindeki Türk sinemasının kurtarılması çok güçtür. Sinema seyircisinin sayısı günden güne artarken yapılacak olumlu çabalar şimdiki yerli sinema düzeninde gerçekleşemez. Bilinçli ve hamleci bir sinema anlayışını geliştirmek ise bir yerde bu düzenin dışında film çalışması yapmayı zorunlulaştırır. Yeni Türk sinemasının temelini böyle çalışmaların gerçekleştirilmesiyle atılacağı düşüncesindeyiz” (Aktaran Ufuk:1996:16).

³⁸ Sinema tarihçisi, Nijat Özön, Adnan Ufuk mahlasıyla da yazılar yazmıştır.

Sinematek'e göre, daha devrimci ve ideolojik bir nitelik taşıyan Genç sinema hareketi, kısa film yarışmalarıyla ortaya çıkmıştır.

1960-1980 yılları arasında Türkiye'deki sosyalist hareketi oluşturan iki eğilim Türkiye İşçi Partisi ve Doğan Avcıoğlu'nun yönetimindeki *YÖN* gazetesinin çizgisidir. Ekonomik alt yapının yanı sıra, anti-emperyalizm ve Türkiye'nin özgün toplumsal yapısına da vurgu yapan *YÖN* hareketi, daha sonra Milli Demokratik Devrim (MDD) cephesini oluşturmuştur. Sinematek Derneğinin bünyesinden koparak ortaya çıkan Genç Sinema hareketi bu iki anlayıştan MDD çizgisine daha yakındır. Dernekten ayrılıştan, derneğin önceliğinin sinema olması; gittikçe küçük burjuva bir kitleye seslenmesi ve Genç sinemacıların önceliğinin devrim olması, sinemaya da bu bağlamda önem atfetmeleri etkili olmuştur (Ufuk, 1996:19,21). O dönemde hareketin içinde olan Veysel Atayman, Genç Sinema'nın 68 hareketinden bağımsız düşünülmemeyeceğini, hareketin o dönemde kendilerini özne olarak çok güçlü hissetmelerinden kaynaklanan önemli bir psikolojik boyutu bulunduğunu ifade etmektedir³⁹ (Görüntü, 1996:26). Türk sinemasını toptan reddetmelerini, bir hata olarak değerlendiren Atayman ve Enis Rıza, bunun yine dönemin özneye fazla anlam yükleyen iklimine ve buna bağlı olarak, sıfırdan yeni bir şey oluşturabilecekleri düşüncesine bağlamaktadırlar (Görüntü,1996:28). Güncel politikanın peşinden çok fazla gitmiş olmalarını da bir diğer hataları olarak yorumlayan Enis Rıza, 1971'de 12 Mart darbesi olduktan sonra Genç Sinemanın dağıldığını, eğer siyasi harekete bu kadar angaje olmasalardı, hareketin devam edebileceğini belirtmekte ve “politik bir sinemayı üretmek başka şey, politik hareketin aracı olmak başka bir şey” sözleriyle durumu ifade etmektedir (1996:28). Geçmişten ne teorik, ne politik, ne kültürel ne de sinema olarak hiçbir miras devralmadıklarını bunun da yanlışlıkları ve eksikliklerinde etkisi olduğunu, bununla birlikte Genç Sinemanın politik sinema, belgesel ve kısa filmle ilgili bir miras oluşturan, Türkiye'deki ilk sivil hareket olduğuna işaret eden Rıza; bir hareketin sahip olması gereken en üst kolektif ruha sahip olduklarını; o dönemde, rekabetçi duyguların reddedildiği, insanların birbirlerinin üretimlerine yardım etmek için büyük fedakarlıklar yaptığı bir süreç yaşandığının altını çizmektedirler (Görüntü,1996:27,29).

³⁹ “Kendimizi özne olarak o kadar güçlü hissediyorduk ki, dolayısıyla o öznel birçok nesnel olguyu görmememize neden oldu. Toptan bir red idi. Bir çok farklılıkların ortadan kalktığı bir dönemde. Aslında İstanbul'da yaşıyorsun ama kendini Vietnam'daki adamlarla, Latin Amerika'daki gerillayla, Berlin'deki öğrenciyle, Beat kuşağının bir parçasıyla garip bir biçimde bir bütün içinde hissediyorsun. Bu anlamda hem güçlü bir öznesin, hem de evrenselsin. Her şeyin değişeceğine de inanıyorsun. Optimist bir hava vardı hepimizde. Dolayısıyla tartışılacak şey sadece mevcut olanların yanlış olduğu ve bunların alternatiflerinin oluşturulması gerektiğiydi. Bir sarhoşluktan diyebilirim.”

Genç Sinemacılar, o dönemde en önemli sorunlarının filmlerin finansmanı olduğunu, boş film ve ekipman konusunda sıkıntı çektiklerini ifade etmektedirler.⁴⁰ Gezici film gösterileri düzenleyen Genç sinemacılar o dönemde aldıkları tepkiyle ilgili olarak devrimci harekete sıcak bakan ancak siyasal bir angajmanın içinde olmayan bir kitlenin onları izlediğini, salonlar tıklım tıklım olduğunu ve dışarıda kalan insanlar olduğunu ifade etmektedirler (1996:29).

Rıza, Soner ve Atayman, hareketin çıkardığı *Genç Sinema* dergisi konusunda, bir yandan dergideki yazıların tepkisel oluşunun dönemin ruhunu doğrudan yansıtması bakımından önemli olduğuna, diğer yandan yazıların oldukça naif kaldığına işaret etmektedirler. Atayman, bunun hesaplaşabilecekleri bir gelenek bulunmamasından kaynakladığını; bu durumun, Türkiye’de sadece sinemanın değil tüm kültür hayatının sorunu olduğunu, bir sanat geleneğinin oluşmadığı yerde, dışarıda –Batıda- oluşmuş bir sanat geleneğinin izinden gitmek zorunda kaldıklarını belirtmektedir (Görüntü, 1996:29).

Genç Sinema hareketi, 1971 darbesinin ardından tıkanma noktasına gelmiş, hareketten pek çok kişinin de başta reklam olmak üzere, ansiklopedi ve yayın sektörüne yönelmiştir (Görüntü, 1996:30,31).

Milli Sinema:

‘Milli sinema’nın kurucusu olarak kabul edilen Yücel Çakmaklı, ilk olarak 1964 yılında hem ticari Türk sinemasına, hem de toplumcu gerçekçi filmlere karşı bir düşünce olarak milli bir sinemanın gerekliliğinden söz etmiştir. Ticari filmler kar amaçlı oldukları için onlardan zaten fazla bir şey beklenemeyeceğini ifade eden Çakmaklı’ya göre (2014 [1964]:16), toplumsal gerçekçi filmler de, “her türlü ahlaki kayıtları ve manevi bağları lüzumsuz addeden materyalist felsefeden ve Marksist edebiyatın prensiplerinden mülhem ‘sosyal realizm’ cereyanlarının Türk sinemasındaki örnekleri olma çabasından öteye geçememişlerdir”. Çakmaklı, Türk sinemasının ancak “köylüsü ve şehirlisiyle manevi

⁴⁰ “(...) herkes cebinde ne varsa veriyordu film almak için. Ankara’da bizler kısmen iyi yerlerde kalıyorduk. ODTÜ’nün yurdu örneğin, karnımız doyuyordu ve kalacak yerimiz de vardı. O dönemde İstanbuldan haber geldi arkadaşlar apartman boşluğunda güvercin yakalayıp yiyorlar diye. Herkes belli bir parasızlığı yaşıyordu ama buna rağmen film alabilmek kamera ve oyuncu edinebilmek için uğraşıyorduk. İşin teknik donanımını kurmak bile büyük fedakarlıklar gerektiriyordu. İlk şartlar altında filmleri banyo edipgösterime hazır duruma getiriyorduk. Ahmet (Soner) ile ben (Enis Rıza) bir Anadolu turnesine çıktık. Jeneratör, oyuncu ve filmler. Tüm bunları yapabilmek için Hacettepe’de 90 kişi kan sattı ve biz bu parayla bir yemek programı yaptık. Sabahları çorba, onun dışında da 150 gram sarı leblebi ve üzüm. (...)” (Görüntü,1996:26).

kıymetleri maddeden üstün tutan Müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleriyle yoğrulmuş Anadolu gerçeğini yansıtan filmler” vererek, ‘milli sinema’ hüviyetine kavuşabileceğini ifade etmektedir.

Milli Türk Talebe Derneği tarafından 10 Mart 1973’te düzenlenen Milli Sinema Açık Oturumunda ‘Milli Sinema’ düşüncesinin içeriği ve ‘Ulusal Sinema’dan farkı belirginlik kazanmıştır. Çakmaklı bu oturumda Milli sinemayı “milli kültürün sinema diliyle anlatılması”; “bir milli bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin, sinema diliyle anlatımı” olarak tanımlamıştır (Evren, 2014[1973]:34,35). Çakmaklı’ya göre milli kültür, “bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş, düşünce ve yaşama biçimiyle oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da, tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçimlerine teşekkül eden değer hükümlerimizin oluşturduğu kıymet hükümleridir” (Evren,2014[1973]:35). Refiğ, bu açık oturumda, ulusal ve milli kelimeleri arasındaki farkı, birinin daha ileriye dönük olması ve diğerinin daha muhafazakar tutum takınması olarak yorumlamaktadır (Evren,2014[1973]:39). Refiğ’e göre Türk toplumu devamlı bir değişme ve gelişme içerisindedir ve bu bakımdan milli değerlerinve kültürel kaynakların bugünün hayat şartları içerisinde olduğu gibi aynen kabul etmek mümkün değildir (Evren,2014 [1973]:39). Refiğ, ayrıca, milli kültürün sadece Selçuklu ve Osmanlı kültürleri olduğu görüşü de kabul edemeyeceğini, kültürleri kendi tarihsel şartları içerisinde değerlendirmek gerektiğini ve onları bugün yeniden tekrarlamamanın mümkün olmadığını ifade etmektedir. Muhafazakarlığı ise bağımsız devlet ve milli toplum meselesi olarak kabul ettiğini belirten Refiğ, değişen hayat şartlarına, tarihsel şartlara göre yepyeni şeyler gelebileceğini, düşünce sistemlerinin de değişikliğe uğrayabileceğini ve sinemanın da bu değişmeyi en iyi yansıtabilecek bir araç olduğunu belirtmektedir (Evren,2014 [1973]:40,41)

Çakmaklı, yabancı etkilerden arınmış, milli özelliklere sahip bir sinema anlayışında Refiğ ile birleştiklerini kendisine göre *Fatma Bacı* ve *Bir Türke Gönül Verdim* filmlerinin milli sinema anlayışına uygun filmler olduğunu belirtmektedir.

Milli Sinema Açık Oturumunda söz alan yönetmen Salih Diriklik, “birbirleriyle münasebeti yönünden her bakımdan en uygun bir halk yaşayışı olarak Osmanlı cemiyeti ve bilhassa da Osmanlı yaşayışının ilk devirleri bize göre hiç dejenerasyona uğramamış bir

yaşayıştır” demektedir. Diriklik’e göre bu ideal yaşayış, sadece tarihi filmler çevirmekle değil, modern dönemde geçen öykülere uygulanarak da ifade edilebilir (Evren, 2014 [1973]:51). Diriklik’e göre (Evren,2014 [1973]:52), milli sinema, ‘sanat toplum içindir’ tezi doğrultusunda hareket ederek; zamanla dejenere olmuş ideal bir yaşayışın, yine aynı ideal hale gelebilmesi için gerekli bir takım çıkış yollarının sinemada gösterilmesini amaçlamaktadır.

Hakkı Başgüney (2013:162), Türk Sinematek Derneği’ni incelediği çalışmasında Sinematek grubu, Ulusal Sinemacılar ve Milli Sinema grubu ile ilgili şu saptamalarda bulunmaktadır.

“Modernleşmeci bir elitin parçası olarak da değerlendirebileceğimiz Sinematek Derneği, yok sayarak ve hatta karşısında kampanya açarak ticari sinema endüstrisini reddetmiş ve onun yerine Avrupa Sanat sinemasını ve birkaç başka ülkenin (Hindistan, Japonya) sinemasını koymuş ve Yeşilçam Sineması dışında var olmaya çalışan genç yönetmenleri desteklemiştir. Ulusal Sinema grubu, Yeşilçam sinemasının içerisinden bir alternatif geliştirmeye çalışmıştır ve yaklaşımları daha milliyetçi ve gelenekçidir (...). Milli Sinema grubu da Yeşilçam sineması içerisinde kalmıştır ve (...) Türkiye’nin modernleşme sürecinin, bireyleri modern ve geleneksel yaşam biçimleri arasında bir krize sürüklediği eleştirisini getirmektedirler” (Başgüney, 2013:162).

Ulusal Sinema, Sinematek Derneği ve Milli sinema tarafları ortak biçimde, Türk filmlerinin zihinlerindeki toplumsal yapıyı yansıtmadığını düşünmektedirler. Her birinin Batılılaşma’ya, Türk halkına ve Türk toplumsal yapısına dair algı ve görüşleri ise farklılık göstermektedir. Yücel Çakmaklı’nın savunucusu olduğu Milli sinema akımı geçmişte bir altın çağ ve medeniyet olduğu ve o döneme dönülmesi gerektiğinden yola çıkmakla nostaljik bir yaklaşım sergilemektedir. Sinematek çevresinde toplanan eleştirmenler, geleceğe yönelik bir yaklaşımı ön plana almaları bakımından ütopyacı bir konuma yerleştirilebilir. Tarihsel ve toplumsal bağlama önem vermeleri ve Türk sinemasının içinde bulunduğu durumdan yola çıkarak, onu yadsımadan düzeltme yolları aramaları bakımından Ulusal Sinema akımı savunucularının nostaljik ya da ütopyik olmayan, daha gerçekçi sayılabilecek bir yaklaşımları olduğu söylenebilir.

5. TÜRK SİNEMASINDA NOSTALJİ (2000-2011)

Bu bölümde, 2000-2011 yılları döneminde, Türk sinemasında üretilen filmler arasından seçilen altı adet filmde nostalji, yapısal, ideolojik ve tarihsel-sosyolojik film eleştirisi yaklaşımlarından yararlanılarak çözümlenmektedir.

Çalışmada filmler birer tarihsel-toplumsal metin olarak ele alınmaktadır. Metin, birbiriyle bir bağlam içinde ilişkili olan imgeler, kelimeler, seslerden oluşan bir olaylar bütünü içeren bir öykü ya da *anlatı*dır (Kolker,1998:12). Anlatı (*narrative*) ise en kısa ve öz biçimiyle bir *olayın yeniden sunumu* olarak tanımlanabilir (Kıran ve Kıran,2007:100). Genel olarak anlatı, öykü ve olay örgüsü olmak üzere başlıca iki bileşene sahiptir (Corrigan,2008:60). Bu iki unsura ek olarak, bir film anlatısı, karakterler, zaman, uzam ve içeriğin aktarılma biçimi (söylem) gibi unsurlardan oluşmaktadır (Chatman, 2009: 17). Çalışmada asıl amaç film anlatılarını yapısal olarak çözümlenmek değildir. Bununla birlikte çözümlenmede *olay örgüsü, karakter, zaman, uzam* gibi temel bileşenlerin kullanılması nedeniyle bu kavramların açıklanması gerekmektedir.

Olay örgüsü kavramı, bu çalışmada, filmde ne oluyor sorusunun cevabını oluşturmak üzere kullanılmaktadır. Söz konusu olan filmin öyküsüdür. Filmin öyküsü, karakterleri ve onların yaşadıkları olayları kronolojik bir düzen içerisinde, mekânsal özelliklerle birlikte göstermektedir (Karadoğan, 2005:51). Bu, Rus yapısalcı anlatı kuramında *fabula* olarak adlandırılan türdür. Bir diğer türde olay örgüsü, *syuzhet* ise öykünün anlatılış şekli, sırası ve biçimini ifade etmektedir (Topçu, 2008:139). Fabula, ‘aslında ne oldu’ sorusunun yanıtı iken, olay örgüsü (syuzet) ise, ‘ne olup bittiğinden okuyucu nasıl haberdar oluyor’ sorusunun cevabıdır (Chatman,2009:18).

Karakter (kahraman, kişi), anlatısal türlerin olmazsa olmazı, anlatının merkez ögesi, anlatısal yapının oluşturucu unsurudur (Kıran ve Kıran, 2007:187). Öykünün tutarlılığını sağlayan temel lokomotif; metnin düzenleyicisi ve bilgilerin toplandığı dilsel bir birimdir (2007:187).

Anlatı kahramanı, yazarının gerçeklikle kurduğu ilişkiden doğmaktadır (Kıran ve Kıran,2007:187). Bu bakımdan kahramanın nitelikleri ideolojik bir anlam kazanmaktadır. Bireysellik, kimlik ve görünürlük olmak üzere bir kahramanın üç temel özelliği olduğu belirten Kıran ve Kıran (2007:187), kahramanla ilgili özelliklerin; onun ruhsal yapısı, düşünce ve değerler dizgesini ifade eden *etope (éthopée)* ve dış görünümünü, yaşını,

giysilerini, toplumsal konumunu, işini, becerilerini betimleyen prosopografi (*prosopographie*) terimleriyle ele alındığını ifade etmektedir.

Anlatılarda kahraman kimi zaman bir tiplmeye işaret etmektedir. Tipler, toplumsal bakımdan anlamlıdır. Onlar belirli bir dönemde toplumun inandığı temel değerleri ya da kimi zaman sevmediği unsurları temsil etmektedirler (Kaplan,2011:5). Tiplmeler aracılığıyla, içinde oluştukları toplumsal koşullar, zihniyet, norm ve geleneklere dair ipuçları elde edilebilmektedir; bir tiplmenin arkasında bütün bir tarih mevcuttur (Kaplan,2011:6).

Bu çalışmada, karakterle ilgili temel soru, toplumsal değişme sonrasında karakterde değişim olup olmadığı ve olduysa değişimin ne yönde olduğu üzerinedir. Toplumsal değişmeyi göstermelerinin yanı sıra karakterler, belirli bir toplumsal olguya işaret eden bir tiplme olup olmadıkları bakımından da değerlendirilmektedir.

Film çözümlemesinde, *karakterle ilgili olarak, görüş noktası* [anlatı perspektifi, point of view] ve *özdeşleşme (identification)* kavramları da, anlatının eleştirel ele alınması bakımından önem taşımaktadır.

Görüş noktası [anlatı perspektifi] kısaca, filmin öyküsünün kimin bakış açısından anlatıldığını ifade etmektedir. Film içinde yaşananların görüldüğü konum olan görüş noktası, filmdeki her çekim içinde kendini gösteren, anlamı biçimlendiren bir unsurdur (Ryan ve Lenos,2014:153). Film içinde hangi karaktere ait değerlerin benimseneceğini görüş noktası belirler (2014:153,154). Bu bakımdan bir filmin sosyolojik ve ideolojik analizinde görüş noktası kavramı önem taşımaktadır. Klasik anlatılarda görüş noktası, filmde örtülü ya da açık olarak benimsenen değerlere ilişkin bir güvenilir bir ipucu oluşturmaktadır.

Özdeşleşme ise, “kişinin kendisini bir başka kişiyle karşılaştırarak kimliğini ilk kez ya da yeniden oluşturması” (Branigan,1984:10 aktaran Büker,1997:215,216) olarak ifade edilmektedir. Özdeşleşen kişi kendisi ile öbürü arasındaki ayrımı yadsıdığı için, özdeşleşme kimliğin oluşum sürecindeki en önemli etkidir (Büker,1997:216). Özdeşleşme yalnız bireysel bağlamda değil, toplumsal bağlamda da, kültürel norm ve değerlerin aktarımındaki en önemli mekanizmayı oluşturması bakımından önem

taşımaktadır. Film eleştirisi bağlamında özdeşleşme, “izleyicinin kendisi ile kahraman arasında bir benzerlik ilişkisi kurarak, kahramanla kendisi arasındaki ayrımı yadsıması” (Büker,1997:216) durumunu ifade etmektedir. Özdeşleşme, izleyicideki bilinçdışı mekanizmaları harekete geçirerek, filmdeki kahramanla ‘yer değiştirmesi’; dünyayı kahramanın konumundan görmesini sağlamaktadır (Büker,1997:216). Bu durum, kahramanın değer yargılarının, dünya görüşünün, filmde ortaya konulan normların izleyici tarafından özümsemesini gerçekleştiren bir süreç olması bakımından, filmin ideolojik eleştirisi bağlamında önem taşımaktadır. Özdeşleşme, izleyicinin filmde aldığı haz ve filmin sonunda yaşadığı arınma (catharsis) ile de ilgilidir. Olayların bir neden-sonuç ilişkisine göre “serim, düğüm, çözüm” formülünü izlediği klasik anlatılarda izleyici, kahramanla özdeşleşerek, filmdeki olaylarla arasındaki zamansal ve uzamsal mesafeyi duygusal anlamda kapatır. Böylece filmdeki çatışmayı oluşturan unsurların çözümlenmesi, izleyicide bir haz duygusu yaratır. Klasik anlatının temel hedefi bu haz duygusunu oluşturmaktır. Eleştirel yaklaşımda, çatışma ya da gerilimin sonlanıp, anlatının kapanması, filmin ideolojisinin ortaya çıktığı noktaya işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır. Kahramanın ve ona bağlı olarak izleyicinin ‘nerede durduğu’; bir diğer deyişle izleyici öznenin özdeşleşme aracılığıyla yeniden kurulduğu nokta, filmin ideolojisi hakkında önemli bir ipucu sağlamaktadır. Klasik anlatı biçimleri, izleyici/okuyucu’dan duygusal katılım talep ederken; Marksist düşünceyi sanat yapıtları çerçevesinde yorumlayan Bertold Brecht, toplumsal yapıdaki baskı unsurlarını ortaya koymak ve izleyiciyi eleştirel zihinsel faaliyetlere yöneltmek üzere, klasik anlatı kalıplarını kıran yöntemler ortaya koymuştur. Brecht, “Modern tiyatro, epik tiyatrodur” başlıklı yazısında yer verdiği tabloda temel yöntemini ortaya koymaktadır (Aktaran, Kolker, 2010:172). Tablonun özeti aşağıda yer almaktadır (Kolker,2010:173):

Çizelge 5.1. Bertold Brecht’in tiyatronun dramatik ve epik formu arasında yaptığı ayrım

<i>Tiyatronun Dramatik Formunda</i>	<u>Tiyatronun Epik Formunda</u>	<i>Tiyatronun Dramatik Formunda</i>	<u>Tiyatronun Epik Formunda</u>
İzleyicide duyguların uyanması sağlanır	İzleyici karar vermeye zorlanır	Dikkat oyunun finali üzerinedir	Dikkat oyunun akışı üzerinedir
İzleyici sahnedeki deneyimi paylaşır	İzleyicinin dünyaya dair bilgilere ulaşması sağlanır	Her sahne bir ötekisi için vardır	Her sahne kendisi için vardır
İzleyici olaya dahil edilir	İzleyici olayın karşısına geçirilir	Organik bir gelişme	Montaj tekniği
Telkinlerle çalışılır	Argümanlarla çalışılır	Olayların akışı evrimsel bir zorunluluğu getirir	Olaylar sıçramalı gelişir
Özdeşleşme	Yabancılaştırma (izleyici araştırır)	Dünya olduğu gibidir	Dünya olması gerektiği gibidir
İnsan bilinen bir varlık olarak ortaya konur	İnsan bir inceleme nesnesidir	İnsan olduğu gibidir	İnsan olması gerektiği gibidir
İnsan değişmez	İnsan değişir ve değiştirir	Düşünce varoluşu belirler	Toplumsal varoluş düşüncüyü belirler

Burada dramatik tiyatro ve epik tiyatro arasında yapılan ayırım ve yöntemler, klasik ve modern anlatıya sahip filmler için de geçerlidir. Bu yöntemlerden birisi de *özdeşleşme* yerine *yabancılaştırma* üretilmesidir. Dramatik devamlılığın parçalanması; karakterin anlatı akışının dışına çıkması; izleyiciye bulunduğu konumu sürekli olarak hatırlatacak şekilde sözel, grafik, sinemasal tekniklerle araya girilmesi, dördüncü duvarın yıkılması; olayların evrimsel değil, sıçramalı gelişmesi gibi yöntemlerle katharsisin (arınma) engellenmesi yabancılaştırma efekti sağlayan başlıca unsurlardır (Kolker,2010: 173,174).

Film çözümlemelerinden önce ele alınacak bir diğer konu, anlatıların temel unsurlarından olan zaman ve uzamdır. Bir anlatı, zaman içinde yerleştirilmiş olayları anlatmaktadır; uzam, ise metnin her düzeyinde yer alan bir unsurdur (Kıran ve Kıran,2007: 220,249). Karakter, zaman ve uzam bir bütün oluşturmaktadır. Bunlardan birinin değişikliğe uğraması diğer ikisinde de değişmeye yol açar (2007:221).

Zaman/uzam'ın normal ve öncelikli işlevi, anlatının ruh haline katkıda bulunmaktır (Chatman,2009:132). Bunun ötesinde, karakter, zaman ve uzam unsurlarının birbirine paralel olarak geliştiği klasik anlatılarda gerçeklik duygusunun oluşturulması ve özdeşleşmenin sağlanması gibi işlevlere de sahiptir. Gerçek yaşamda gözlemlenen her olay ve olaylar zincirinin gözlemci için uzamsal ve zamansal olarak kesintisiz ve art arda tamamlanır (Arnheim, 2002: 24). Filmde ise bu süreklilik yoktur, ancak mümkün olduğunca taklit edilerek, gerçek yaşam yanılması uyandırılmaya çalışılabilir. Sinema gerçek yaşamı, gerçek ortamında gösterebilme özelliğine sahip olması bakımından, gerçeklik yanılması diğer sanatlara göre daha üstündür (Arnheim,2002: 29). Aynı zamanda, kurgu, kamera açıları ve mercekleri gibi kamera teknikleri yoluyla, zaman-uzam sürekliliğini bozarak, gerçeklik yanılmasını kıracak araçlara da sahiptir (Butler, 2011:24, 25).

Anlatılar *klasik* ve *modern* olmak üzere iki formda incelenebilmektedir. Klasik anlatının özellikleri şu şekilde ifade edilebilir (Corrigan,2008:61,62):

1. Bir olayla diğeri arasındaki mantıksal ilişkiye dayanan bir olay örgüsü
2. Filmin sonunda (örneğin ister mutlu, ister trajik olsun) bir kapanışın yer alması
3. Karakterlere odaklanan öyküler
4. Öyle ya da böyle nesnel olmaya çalışan bir anlatı stili

Klasik anlatılarda özdeşleşme, izleyici çekme ve dolayısıyla sistemin devamını sağlama açısından çok önemlidir (Topçu,2004:59).

Modern anlatılar ise, klasik anlatı yapısını ve özdeşleşmeyi kıran özelliklere sahiptir. Temel özellikleri şu şekilde özetlenebilir (Kovacs,2010:64,65 ve Topçu,2004:60-63):

1. Olay örgüsünün neden-sonuç ilişkisine dayanmaması,
2. Açık-uçlu anlatılar; öykünün sonlanmaması; anlam olasılıklarının açık bırakılması
3. Kahramanın, soyut bir sorunu temsil etmek üzere bir sorun olarak yer alması,
4. Öznel gerçekliğe; düş, anı, fantezi gibi zihinsel durumlara odaklanan anlatı stili

Bu çalışmada incelenen filmler, çoğunlukla *klasik* anlatı özellikleri taşımakla birlikte, *modern* anlatı olarak değerlendirilebilecek niteliklere de sahiptirler. Günümüzde sinemasal anlatılar, belli hazır formüllerle ya da ikili karşıtlıklarla ele alnamayacak denli karmaşık olabilmektedir (Yaren,2013:191). İncelenen filmlerde de, bu çok boyutluluğun yansıdığı görülebilmektedir. Bu bakımdan çalışmada, tarihsel, sosyolojik, kültürel ve yapısal unsurları vurgulamak üzere, farklı sorunlar için, farklı kuramsal çerçeveler (Yaren,2013:192) kullanılmıştır.

5.1. Film Çözümlemeleri

Çalışmada filmler birer tarihsel-toplumsal metin olarak ele alınmaktadır. Metin, birbiriyle bir bağlam içinde ilişkili olan imgeler, kelimeler, seslerden oluşan bir olaylar bütünü içeren bir öykü ya da anlatıdır (Kolker,1998:12). Metnin içindeki tüm parçalar birbiriyle örtüşerek bir anlam oluşturmak üzere bir araya getirilmiştir (1998:12). Bir filmi metin olarak diğerlerinden ayrı kılan özellik, filmin “en toplumsal ve halka mal olmuş sanat” (Kolker, 1998:13) olmasından kaynaklanmaktadır. “Filmin metinselliği bir resim ya da romaninkinden farklıdır. Daha az kişisel, fakat daha ulaşılabilir. Bir film benzersiz, ya da kişisel olmadığı halde, gündelik olanla ilgisi ve toplumla güçlü temasıyla çoğumuzun yaşadığı dünyaya daha yakındır” (Kolker,1998:13). Gözlemlenen herhangi bir film, imgesel, kültürel, ekonomik ve ideolojik olaylardan oluşan yoğun ve genellikle birbiriyle zıt unsurlar içeren bir yapı sunmaktadır (Kolker,1998:13).

Kolker (1998:13,14), çoğu filmin kar elde etmeyi amaçladığından, potansiyel izleyicinin sahip olduğu inanılan en yaygın görüş ve inançlara seslenmeyi hedeflediğini, ancak izleyicilerin kültürel inanç ve bireysel direnişlerine bağlı olarak film metnine

beklenenin dışında tepkiler de verebildiğini, filmin metinselliğinin bu nedenle “eser ve tepkinin oluşturduğu birbirini yansıtan alanın bir parçası” olduğunu ifade etmektedir.

Sonuç olarak, bir film metni, hem yaratıcılarının, hem de izleyicilerin bir parçası olduğu bütün bir kültür ile olan karmaşık ilişkileri yansıtmaktadır. Bu nedenle film incelemeleri de bu komplike durumun hakkını verecek şekilde birbirinden farklı pek çok yaklaşım içermektedir. Bu çalışmada aşağıda ana hatları ile ifade edilecek olan yapısal, tarihsel ve ideolojik film eleştirisi kullanılarak filmler analiz edilmektedir.

Yapısalcı (*structuralist*) Film Eleştirisi:

Bir film, kültürel göstergeleri ve kodları kullanarak bir yapı ve anlam oluşturmaktadır. Yapısalcı yaklaşıma göre, anlam, dili oluşturan göstergelerden değil, göstergelerin birbirleriyle olan ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Dili, şeyler ile bağlantısı nedensiz ve uyuşmsal olan yapay bir sistem olarak kabul eden yapısalcılar için, kültürel göstergeler sistemi de aynı şekilde nedensiz, uyuşmsal ve yapay bir sistemi ifade etmektedir (Ryan ve Lenos,2014:200). Kültürel göstergeler, kendi başlarına anlam taşımazken, kültür içindeki uyuşmalar üzerinden anlam kazanmaktadırlar. Bu çalışmada filmdeki nostaljiyi ifade eden kültürel göstergeleri incelemede yapısalcı film eleştirisinin yöneleceği temel hareket noktasını oluşturan düşünce de budur.

Belirli bir toplumun yapısal ‘şekli’ni devam ettirmeyi sağlayan unsur, bu toplulukta yaşayan herkesin üzerinde uzlaştığı simgelerden oluşan dağarcıktır (Mardin,1992:90). İnsanlar bilgiyi doğadan değil, toplumdan alırlar ve toplumdan alınmış bilgi önceden şekillenmiş bir bilgidir (Mardin,1992:91). Ryan ve Lenos’un (2014:200) ifadesiyle; dünyayı kültürel göstergeler sistemi aracılığıyla deneyimleriz ve bu kültürel göstergeler, belirli anlamları paylaşmamıza izin verir. Kültürel göstergeler ve simgeler, bir toplumun kültürel haritasında, etrafındaki bileşenleri belirli bir anlama çivileyen ideolojik anlamın billurlaştığı noktalar. Yapısalcı film eleştirisi, göstergelerin kültür içinde nasıl işlediğini inceler (Ryan ve Lenos,2014:200), ideolojik anlamı ortaya çıkarmaktadır.

İdeolojik Eleştiri:

İdeoloji, pek çok biçimde tanımlanmış bir kavramdır. Bu tez çalışmasında ideoloji kavramı iki anlamda ele alınmaktadır. İdeoloji bir yanıyla, “farklılaşmış toplumların bir fikir yapıtıdır” ve toplumsal değişme sonrasında, “köklerinden kopmuş insanlara yeni bir yön vermeyi, dengelerini kurmayı amaçlayan öneriler” ideolojiyi oluşturmaktadır

(Mardin,1992: 131,132). Bu bağlamda ideoloji bireylerin modern yaşamda, kendilerini tekrar “anamlı bir bütün”ün içine yerleştirmesini, “kendini evinde hissetmesini” sağlayan düşünce kalıplarıdır. İdeolojiyi bu şekilde anlamlandırmak, filmleri çözümlerken, Türkiye’nin Batılılaşma tarihi ile ilişkili biçimde ele alınmasını sağlamaktadır.

İdeolojinin çalışmadaki ikinci kullanımını ise, filmlerin 2000-2011 yılları arasındaki egemen toplumsal yapı ve iktidar ilişkileri çerçevesinde değerlendirilmesini sağlamaktadır. John B. Thompson (2013:16), ideolojiyi anlam ve iktidar arasındaki karşılıklı ilişkilerle ilgili biçimde ele almaktadır. Thompson’a göre (2013:16), kitle iletişim araçlarında ideoloji, “anlamın sistematik olarak asimetrik güç ilişkileri (tahakküm ilişkileri), kurmaya ve muhafaza etmeye hizmet etme biçimlerine atıfta bulunmaktadır; ideoloji, iktidarın hizmetinde olmak anlamına gelmektedir. Buradan hareketle Thompson ideoloji eleştirisinde, “anlamın, gündelik dilsel sözcelerden, karmaşık imge ve metinlere kadar farklı sembolik biçimler tarafından inşa edilme ve iletilme biçimlerinin soruşturulması; sembolik biçimlerin, kullanıldığı ve konumlandığı toplumsal bağlamların araştırılması” gerektiğini ifade etmektedir (2013:16). Kitle iletişimindeki ideolojinin eleştirisi, Thompson’a göre, “sembolik biçimlerin tedavüle soktuğu anlam, tahakküm ilişkileri kurmaya ve sürdürmeye hizmet etmekte midir” ve “eğer ediyorsa bunu ne şekilde yapmaktadır” sorularının cevabını araştırmalıdır (2013,16).

Dünya çapında ideolojilerin öldüğünün ilan edildiği 1980 sonrası yıllar, aynı zamanda kültürel üretimde nostalji unsurunun öne çıktığı, yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Nostalji ve ideoloji arasındaki ilişki bu dönemin üretiminde belirgin hale gelmiştir. Burada ideoloji ve nostalji arasındaki ilişki, Louis Althusser’den (1964) hareketle, “ideolojinin imgesel (imaginary) bileşeni” olarak anlaşılmaktadır⁴¹. Althusser, ideolojiyi, bir pratik olarak ve aynı zamanda, insanların onunla tarihsel ilişkilerini yaşadığı bir temsiller sistemi (imgeler, mitler, düşünce ve kavramlar) olarak da tanımlamaktadır (Özsoy, 2011:56,57). Özsoy’un belirttiği üzere (2011:57), Althusser, ideolojinin her toplumun organik bir parçası ve toplumların tarihsel yaşamlarında özsel olduğu görüşünü savunmaktadır. Althusser’in ideolojiyi, insanların tarihle ilişkisinin gerçek ve imgesel yanları arasında yaptığı ayırım üzerinden ele alması (Özsoy,2011:57) bu çalışma için özellikle önem taşımaktadır. Filmlerde nostalji, hiçbir zaman tam olarak bilinemeyecek bir

⁴¹ L. Althusser (1964). *Marxism and Humanism*.

<https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1964/marxism-humanism.htm> adresinden 11 Şubat 2015 tarihinde alındı.

geçmiş imgesi üzerinden, şimdiki zamanla belirli bir türde ilişki kurma işlevini sağlamaktadır. İşte bu ilişkinin nasıl kurulduğu filmin ideolojisini oluşturmaktadır.

Film çalışmalarında ideoloji eleştirisi, çok geniş bir alanı kapsamaktadır. İdeolojinin çok anlamlılığı ve başta sosyoloji, psikoanalitik kuram, tarih, felsefe, ekonomi ve siyaset bilimi olmak üzere pek çok disiplinle ilişkili olarak ele alınabilen yapısı bu durumun nedenini oluşturmaktadır. Burada ancak konuyla ilgili genel bir çerçeve sunmak mümkün olacaktır.

“İdeolojik eleştiri genel olarak, 1970’lerin sonunda Althusserci Marksizm’den ve Marksist kuramcı Antonio Gramsci’nin 1920’lerdeki hegemonya üzerine yazdıklarının yeniden değerlendirilmesinden aktarılan modelin film çalışmalarına uyarlanmasıyla başlamıştır (Langford’dan aktaran Kabadayı, 2014:59).

Filmlerin, ideoloji çerçevesinde ele alınan eleştirel değerlendirmesinde, her kültürel ürün ya da yaratının, örtük ya da aşkar biçimde, dünyanın nasıl ele alındığı ya da alınması; bu dünyanın içerisinde kadın ve erkeklerin birbirlerini nasıl görmesi gerektiğine görüşler içermektedir (Corrigan,2008:122). İdeolojik yönden yaklaşan eleştirmen, belirli bir filmde ifade bulan değerlere katılsın ya da katılmasın, bu filmlerin hiçbir zaman dünyayı masumane bir biçimde değerlendirmedeğini ve doğal olarak sunulan toplumsal ve kişisel değerlerin incelenmesi gerektiğini savunur (2008:122). Nostaljik imgelerin doğrudan doğallık ve masumiyet iddiasıyla bir kültürel üründe yer alması nedeniyle, bir filmdeki nostaljinin ideolojik bağlamda eleştirilmesi özellikle önem taşımaktadır.

Sinemanın anlatı yapısı ve imgeleriyle ideolojik koşullandırmalar üretmesini ve imgesel düzeyde işleyen ideolojinin materyal iletişim süreciyle bağlantısını inceleyen Bill Nicholls’a göre (1981:3), ideolojik eleştiri, ‘bize yol gösterebilecek olan göstergeleri, bizi ideoloji içinde sınırlayan göstergelerden ayırt etme işlemi olacaktır’ (Aktaran Özden,2004:167).

İdeolojik eleştiri yaklaşımında filmle ilgili olarak sorulan temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şunlardır (Özden,2004:167):

1. Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedir?
2. İçinde buldukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler?

3. Filmlerin birer kültürel metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler?
4. Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedir?
5. Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok, kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedir?

Tarihsel/Sosyolojik Eleştiri:

Bu çalışmada sosyoloji ve tarih birbiriyle ilişkili biçimde düşünülmüştür. Bu nedenle incelenen filmlerin tarihsel eleştirisi, sosyolojik eleştiriye ve sosyolojik eleştirisi de tarihsel eleştiriye içinde barındıracak şekilde ele alınmıştır. Bu iki eleştiriye birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı çalışmanın temel savları arasındadır. Yine de konunun film araştırmaları bağlamında anlaşılabilirlik kazanması bakımından burada her iki film eleştirisi yöntemi ayrı ayrı açıklanmaktadır.

Tarihsel eleştiri, iki kapsamda ele alınabilir. İlki yapıldığı döneme ait ideolojik ve sosyal konularla ilişkilendirerek, filmleri üretim koşullarıyla ilgili durumlarla tarihsel bağlamları içinde ele almak, ikincisi de aynı ilişkilendirmeden yararlanarak filmlerin içindeki tarihsel anlatıları incelemektir (Kabadayı, 2014:63). Bu çalışmada her iki yaklaşımdan da izler bulunmaktadır. Tarihsel eleştiri, filmin yapıldığı döneme ait ideolojik ve toplumsal konuların daha iyi anlaşılması ve filmlerin içindeki tarihsel anlatıların okunabilmesi için kullanılmış ancak filmlerin üretim koşulları bakımından tarihsel bir değerlendirmeye yer verilmemiştir.

Tarihsel yaklaşım, filmleri tarihsel bir bağlam içindeki konularına göre ve tarihsel gelişmelerin ışığı altında sınıflandırır ve inceler (Corrigan,2008:110). Tarihsel yaklaşım genellikle, “filmlerin kendi aralarındaki tarihsel ilişkileri, filmlerin üretim koşulları ile olan ilişkileri, filmlerin alımlanmalarıyla olan ilişkileri” incelemektedir (Corrigan,2008:110).

Tarihsel yaklaşımı tercih eden bir eleştirmenin sorabileceği soruları Corrigan şu şekilde ifade etmektedir (2008:112):

“Kullandığımız tarihsel bilgiler çalışmanızın arka planını mı oluşturuyor yoksa giriş niteliğinde mi? Filmdeki tarihsel olayların nasıl ve neden temsil edildiğiyle mi ilgileniyorsunuz? Tarihsel arka plan filmdeki anlatsal ya da teknik özelliklerin açıklanmasına yardımcı olabilir mi? Film tarihte özel bir yere mi sahip, yoksa tarihsel eğilimin bir parçası mı? Öne sürdüğünüz sav, filmin tarihteki konumunu açıklamaya mı

yönelik? Savınız açısından, filmin ardındaki tarihsel olgular mı, farklı dönemlerdeki izleyici gruplarının nasıl tepki verdiği mi, yoksa ikisi birden mi önemli? (...)"

Sosyolojik film eleştirisi, filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır (Özden,2004:154). Bu yaklaşımda, "filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir" sorusuna yanıt aramakta; ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre değişen kodlar ele alınmaktadır (Kabadayı,2014:54).

Bu çalışmada tarih ve sosyolojiden faydalanırken, seçilen filmlerdeki nostaljinin, Türkiye tarihi ve toplumsal yapısı ile ilişkisinin kurulması amaçlanmaktadır. Bu nedenle tarihsel-sosyolojik eleştiri yaklaşımı, öncelikli olarak, incelenen filmlerdeki tarihsel olayların, tarihsel süreklilik içinde nasıl bir konuma sahip olduğuna işaret edilmesi amacını taşımaktadır. Bir diğer deyişle, film anlatısını oluşturan unsurların bir anda ortaya çıkmadığı, tarihsel ve toplumsal bir geçmişe sahip olduğu, çalışmada vurgu yapılmak istenen temel noktadır.

İkinci olarak çalışmada tarih ve sosyoloji, filmin ideolojisinin ele alınmasında önemli bir veri olarak kullanılmaktadır. Tarih ve toplumun ele alınma biçimi, ideolojik olarak paylaşılan bir temsil mücadelesi alanı oluşturmaktadır (Kabadayı, 2014:64). Tarihin yeniden perdeye taşınmasında, farklı ideolojik görüşlerin her biri, geçmişi yeniden biçimlendirme çabası içermektedir (2014:64). Tarihsel-sosyolojik eleştiri yaklaşımı, hakikat iddiasında bulunmamakla birlikte, filmlerde ele alınan bir olgu/olay vb. nin geçmişte farklı toplumsal koşullar içinde nasıl değerlendirildiğine ilişkin veri sunabilir; sürekliliklere ve farklılaşmalara işaret ederek konuyla ilgili daha bütünsel bir değerlendirme yapılmasına olanak sağlayabilir.

Tarihsel-sosyolojik eleştiri, filmin üretildiği dönemdeki toplumsal koşulları nasıl betimlediği ile de ilgilidir. Bu da filmin ideolojisinin, filmin üretildiği dönemle ve dönemin egemen iktidar unsurlarıyla ilişkilerinin kurulmasını sağlamaktadır.

Aşağıda, belirtilen yaklaşımlardan yola çıkılarak, filmlerin yapısal, ideolojik ve tarihsel-sosyolojik eleştirel yaklaşımlar ışığında sorgulanması ve filmlerdeki nostaljinin bu çerçeveden hareketle yorumlanması amaçlanmaktadır. Film incelemelerinde, önce aynı

zamanda filmin yapımcı/senarist ve yönetmeni olarak, filmin üretiminde en önemli katkıyı yapan kişinin tarihsel ve toplumsal bağlamda değerlendirilmesinde ipuçları sağlayacak bilgilere yer verilmiştir. İkinci olarak filmde konu edilen tarihsel dönem ya da toplumsal olguya ilişkin bir çerçeve çizilmiştir. Üçüncü kısımda, filmin anlatısı yapısal eleştiri yöntemi ile ele alınmış ve son olarak filmin nostaljisinin tarihsel-sosyolojik ve ideolojik analiz yaklaşımı ile toplumsal değişme ekseninde yapılan bir değerlendirilmesine yer verilmiştir.

5.2. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü

*Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*⁴² filminin konusu, *Karagöz* adıyla bilinen Türk gölge oyunudur. *Karagöz* asırlar boyu Osmanlı Türk halkının en önemli eğlencesi, bütün bir yaşama biçiminin ve dünya görüşünün ifadesi olmuştur.

Bu giriş kısmında öncelikle *Karagöz*ü sosyo-kültürel özellik ve anlamını dikkate alarak inceleyen Sabri Esat Siyavuşgil'in (1907-1968), oyunun tarihçesi, tipleri ve yapısal özellikleri konusundaki saptamalarına yer verilmektedir. Siyavuşgil'in incelemesi filmdeki *Karagöz* ve *Hacivat* karakterlerinin ve filmin anlatısal özelliklerinin anlaşılması bakımından önemli ipuçları taşımaktadır. Ayrıca, *Karagöz* oyununun kökeni konusunda filmdeki yaklaşımla benzeştiği için *Karagöz* oyunu konusunda yazan diğer yazarların görüşlerine tercih edilmiştir. Giriş kısmında daha sonra Türk sinemasında *Karagöz* filmlerine ve *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filmi hakkında daha önce yapılmış çalışmalara yer verilmektedir.

Siyavuşgil, bir folklor olayı olan *Karagöz* oyunlarının, tarihsel ve toplumsal olarak belirli bir halk tabakasının duygusal ve düşünsel özelliklerini yansıttığı görüşünden hareket etmektedir. *Karagöz*'ü psikolojik ve sosyolojik bir incelemeye tabi tuttuğu çalışmasında Siyavuşgil (1941) önce oyunun kökeni konusunu ele almaktadır. *Karagöz*'ün tarihçesi konusunda belgelerden, efsanelerden, yabancı gezginlerin yazdıklarından ve Türk folklorü konusunda çalışan Avrupalı araştırmacıların ortaya koyduğu düşüncelerden faydalanmıştır. Buna göre, gölge oyunlarının en eski kaynağı Hint kültürü tarafından 4. ve 5. yüzyıllarda

⁴² Künye Bilgileri: Yönetmen: Ezel Akay, Senaryo: Levent Kazak, Ezel Akay, Yapımcı: Bahadır Atay, Yapım Yılı ve Süresi: 2005, 135 dk. Görüntü Yönetmeni: Hayk Kirakosyan, Sanat Yönetmeni: Eren Akay, Müzik: Ender Akay, Kurgu: Mustafa Preşeva, Oyuncular: Haluk Bilginer, Beyazıt Öztürk, Şebnem Dönmez, Güven Kıraç, Ragıp Savaş, Ayşe Tolga, Ayşen Gruda, Serdar Gökhan, Hasan Ali Mete, Levent Kazak, Altay Özbek, Ezel Akay, Gösterime Giriş Tarihi: 17 Şubat 2006, Dağıtıcı: Kenda, İzleyici Sayısı: 649.745.

istila edilmeye başlanan Cava'da ki *Wyang* oyunlarıdır. Bunlar hem hayal, hem kukla oyunudur ve Doğu felsefesinin anlayışını taşımaktadırlar (Siyavuşgil, 1941: 23). Siyavuşgil, Greko-Latin ilk çağında kukla oyunu olduğunu ancak gölge oyununa rastlanmadığını; Çin gölge oyununun ise tarihsel olarak Hint destanlarından daha sonraki bir tarihte ortaya çıktığını belirtmektedir (Siyavuşgil,1941: 23). Siyavuşgil'e göre, 13. yüzyıla ait Türkçe-Arapça sözlükte, *kavurcak*, *kabarcuk*, *kogurcak* kelimelerinin "hayal oyunu" anlamına gelmesi (Houtsma,1894'ten aktaran Siyavuşgil,1941: 26); Şeyh Süleyman'ın Çağatay Lugatı adlı eserinde *kavurcak* kelimesine karşılık olarak, "karagöz resimleri, bebek, oyun suretleri, yalancı resim, bebek oyunu, çadır hayal" kelimelerinin verilmesi; Horasan'lı Mutasavvif Şeyh Ferieddin Attar'ın (1120-1230), *Üştürname* adlı eserinde "kainatı yedi perdeden mürekkep muazzam bir hayal sahnesine" benzetmesi gibi kanıt belgeler, *Karagöz* oyununun göçebe Türk halkları tarafından çok eskiden beri bilindiğine işaret etmektedir. Siyavuşgil (1941: 69), hayal oyunlarının Anadolu Türklerinin Orta Asya'dan getirilmiş bir milli geleneği olarak benimsendiğini, İslam etkileri altında *lü'b-u hayal*, *Hayâl-i zil* gibi farklı isimler almasına ve oyunlara tesir eden tasavvufi dünya görüşüne karşılık; *Karagöz*'ün hiçbir zaman ümmet ruhunu yansıtan bir oyun olmadığını, Türk halk ruhunun özelliklerini yansıtmaya devam ettiğini ifade etmektedir.

Karagöz oyunlarının başlangıçta ağır basan tasavvufi niteliklerinin, Osmanlı'nın giderek sınıflı ve farklı milletlerden oluşan bir toplum haline gelmesiyle, özellikle Yıldırım Beyazıt ve Fatih Sultan Mehmet döneminden sonra, yergici bir özelliğe dönüştüğünü belirten Siyavuşgil (1941:119), 16. ve 17. yüzyıllarda bu tarzın olgunlaştığını ve sonrasında stereotip haline dönüşerek değişmeden devam ettiğini belirtmektedir. Siyavuşgil (1941:70), Osmanlı dönemi boyunca *Karagöz* oyunun ramazanlarda, sünnet düğünlerinde ve evlilik törenlerinde oynatıldığını, halkın en önemli eğlencesi olduğunu, ancak bununla da kalmayıp, bir ibret dersi olarak Şeyhülislam tarafından da kabul edilecek denli, itibar kazandığını ifade etmektedir. *Karagöz*, Batılılaşmanın iyice kendini hissettirdiği, Abdülaziz (1861-1876) ve Abdülhamit (1876-1909) dönemlerinde, hem halk arasında, hem de sarayda rağbet görmeye devam etmiştir (Siyavuşgil,1941:52). 1908 Meşrutiyet devrimi *hayal sahnesine* taze bir canlılık vermiştir (1941:53). Bir taraftan *Karagöz* oyunlarının basılması ve *Karagöz* firması adı altında yayıncılık yapılması, oyunlarda yapılan bazı yenilikler ve oyun hakkında inceleme yazılarının yayınlanması, zaten mevcut olan ilgiyi bu dönemde bir kat daha artırmıştır (1941,53). Bu dönemde tiyatrunun ve tulûatın rekabeti dahi, *Karagöz*'ün halk arasındaki prestijine olumsuz etki

etmemiştir. Buna karşılık, *Karagöz* bu 5-6 yıllık dönemin ardından, bir yandan birbiri ardına gelen savaşların, diğer yandan da tiyatro ve sinemanın rekabeti karşısında oyunu yenileyecek bir *Karagöz* sanatçısının yetişmemiş olması gibi nedenlerle giderek tarihe karışmaya başlamıştır (Siyavuşgil,1941:54)⁴³.

Karagöz ile ilgili olarak Siyavuşgil'in işaret etmiş olduğu, film bağlamında da önemli olan bir diğer nokta onun "ruh"una ilişkindir.⁴⁴ Siyavuşgil, *perdenin* Anadolu Türk halkının ve giderek İstanbul mahallesinin bir yansıması olduğunu ifade etmektedir. Siyavuşgil'e göre (1941,70), "Halk ruhunun olaylar karşısındaki tutum ve davranışı ile toplumdaki tipler hakkındaki kanaatleri *Karagöz* oyunlarında mevcuttur". Perdede yer alan teşhir ve hicivin nadiren doğrudan doğruya olduğunu; genellikle atasözleri, bilmeceler ve halk inanışlarında görüldüğü gibi imge ve semboller yoluyla yapıldığını belirten Siyavuşgil (1941:123)⁴⁵, *Karagöz* oyunlarındaki sembolizmi; otorite, din ve toplumsal sınıflar bağlamlarında ele almaktadır.

Karagöz oyunlarında otoritenin hicvi konusunda Siyavuşgil'in yaptığı saptamalar şu şekildedir (1941:125): Hiçbir oyunda, devlet otoritesinin büyük (Sultan ya da Sadrazam) ya da küçük (zabıta, yeniçeri) temsilcileri ile doğrudan doğruya alay edildiği görülmez; saray, karakol, cami ve mahkeme gibi otorite kaynaklarına ilişkin bir tasvir ya da söz de oyunlarda mevcut değildir. Bununla birlikte *perdede* tüm bu otoritelerin

⁴³ *Karagöz* oyununun Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma çabalarında, devlet katında önem kazanması nedeniyle, oyunun tarihe karışmadığını ve etkisini sürdürdüğünü ifade eden görüşler de mevcuttur. Serdar Öztürk, *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Seyir ve Siyaset* (2005:95,96) kitabında, *Karagöz* oyununun Cumhuriyet döneminde "gerek halk, gerekse siyasal iktidar ve siyasal iktidarla aynı ideolojik anlayışı paylaşan aydınlar katında önem ve etkinliğini kaybetmediği" ; bir diğer deyişle *Karagöz*'ün gözden düşmediği aksine "*Karagöz*'ün modernleştirilmesine, yönelik girişimler ve beraberinde bu yeni *Karagöz* denemelerinin sergilenmeleri için sinema mekanlarını da kapsayan yeni mekanlar (Halkevleri, Halkodaları) arama çabaları" ile *Karagöz*'ün halk üzerindeki nüfuzundan Cumhuriyet döneminde de faydalandığını belirtmektedir. Konu ile ilgili belge ve tartışmalar da Öztürk'ün bu çalışmasında mevcuttur. Bununla birlikte bu tez çalışmasında Siyavuşgil'in ortaya koyduğu görüş üzerinden hareket edilmektedir. Buna göre, Batılılaşma ve Cumhuriyet döneminde yapılan düzenlemeler ile Osmanlıda toplumsal yaşamı düzenleyen nitelikler yok oldukça, *Karagöz* oyununun beş asırlık karakteristiğini oluşturan, *İstanbul halk ruhunun (mahalle) toplumu hicvetmesi* özelliği yok olmuştur. *Karagöz* oyunlarının Osmanlı dönemindeki İstanbul mahallesinin küçük bir örneğini oluşturması ve mahalle ruhunun *perdeye* yansıyor olması onun halk katında önemli olmasının nedenidir. Toplumsal yapıdaki değişimle *Karagöz* bu özelliklerini yitirerek halk kültüründeki değerini ve nüfuzunu da yitirmiştir.

⁴⁴ Filmin başında *Karagöz*, annesi Kam anaya "yerleşik olak, mahallede yürücek" diyerek bir anlamda oyunun göçebe halktan, Osmanlı'daki yerleşik, mahalle hayatına geçişini örneklemektedir. Filmdeki tasavvufi unsurlar ve hiciv, hem ikisi arasındaki denge hem de hicivin niteliği ve dozu Siyavuşgil tarafından ortaya konulan *Karagöz* oyunlarının ruhuna uygundur.

⁴⁵ Bu tür sembolizmin Doğu halk ruhunun ebedi ifade tarzı olduğuna işaret eden Siyavuşgil, Batı'da kukla sahnesinde doğrudan hicivin mevcut olduğunu da belirtmektedir (1941:124).

Ayrıca *Karagöz*'ün kökenlerinin Bizans'ın *Mimus* adlı oyunlarındaki *Nimus* ve *Maccus*'a atfedilmesinin yanlışlığına ilişkin olarak bkz. (Siyavuşgil, 1941:148,149).

temsilcisi olarak yer alan bir karakter bulunmaktadır: Tuzsuz Deli Bekir (1941:126). Kıyafeti ve davranışlarıyla bir Yeniçeriye çağrıştıran Tuzsuz, halkın nazarında Yeniçeri ocağının bütün bir otoriteyi temsil etmesinden hareketle, bütün otorite kaynaklarının özelliklerini barındıracak şekilde betimlenmiştir. Tuzsuz Deli Bekir'in yarı korkunç, yarı gülünç hallerinde ve mantığında halkın Osmanlı idaresi hakkındaki düşünceleri görülebilmektedir:

“Tuzsuz, suçu ortadan kaldırmaya çalışmaktansa rastgele bir suçlu bulmak konusunda aceleci davranır. Bu suçlu ise daima Karagöz yani halktır. Tuzsuz da temsil ettiği otorite gibi dıştan kuvvetli fakat içten koftur. Nitekim mahallelinin nadir fevranı karşısında bazen aciz kaldığı olur” (Siyavuşgil, 1941:127).

Perdede din konusunda ise Siyavuşgil'in saptamaları şu şekildedir. Dindar fakat taassuptan uzak olduğunu belirttiği halkın, perdede din ile ilgili en ufak bir saygısızlığa dahi izin vermediğini, bu nedenle oyunlarda gönderme şeklinde de olsa camiden, medreseden, dinin adap ve esaslarından bahsedilmediğini ifade etmektedir (1941:128). Ancak dini istismar edenleri hicvetmek şeklinde bir tepkiye oyunlarda rastlanabilmektedir (1941:128). Siyavuşgil, batıl inançlar karşısında da *perdenin* davranışının “şen bir şüphecilik” olduğunu belirtmektedir (1941:131).

Siyavuşgil, *perdede* sınıfsal ayrımlar konusunda keskin bir hiciv bulunmadığını ancak oyunlarda, “toplumun bir sınıfı için mübah görülen hallerin, neden diğer sınıfa yasak edildiği” konusunun sorunsallaştırıldığını belirtmektedir (1941:111). Sınıf karşıtlığı en çok Karagöz ve Hacivat'ın birbirlerine zıt karakterleri üzerinden ifade edilir (Siyavuşgil:1941,132): “Hacivad ile Karagöz'ün diğerine zıt kişilikleri genellikle saray merkezi etrafında toplanan memur aristokrasisi ve halk tabakasının birbirine zıt özelliklerini içermektedir. Zevk, adab-ı muşeret, lisan ve mantık bu iki şahsiyeti birbirinden ayıran noktalardır (Siyavuşgil, 1941:132).

Hacivat'ın kullandığı lisan, “Enderun'u hatırlatan, az kullanılır kelime ve terimlerle dolu ve kimi zaman kafiyeli nesire kaçan bir ifade tarzı” ile yüklüdür. Karagöz ise halk diliyle konuşur (1941:153). Hacivat kendi süslü ifadesinde ısrar ederken, Karagöz de onu anlamamakta o denli inatçıdır. (...) Hacivat alaturkanın bütün fasıllarını ezberden söyleyecek kadar musikiye aşınadır; eski kültürün kitap kataloğunu bir nefeste tekrarlayabilir. Kibar zümrenin muşeret adab ve kurallarına vakıftır. Karagöz'ün ise bütün zihinsel uğraşı kendinin ve çoluk çocuğunun günlük geçimini sağlamaktan ibarettir.

Hacivat, bilgisi nedeniyle bilgiçlik taslar ve bu, onun zengin Çelebi'nin dostluğunu ve güçlü Tuzsuz'un hürmetini kazanmasını sağlar. Karagöz ise karnını doyurmak için bu tür bilgiye ihtiyacı olmadığı ve bu tür bilginin yapay ve gereksiz olduğu düşüncesindedir (Siyavuşgil, 1941:154,155).

İkisi arasındaki bir diğer fark karakterlerinden kaynaklanmaktadır. Hacivat, fazla düşünen, bütün hareketleri hesaplı ve mantık kontrolünde icra eden bir tiptir. Karagöz ise düşünmeden hareket eder. Hacivat'ın düşüncesi onu eyleme geçmekten alıkoyar ve onu bir anlamda düzenin koruyucusu haline getirir. Karagöz ise daima içinden geldiği gibi davrandığı için, “yeni bir hayat tecrübesinde bulunmanın sonsuz şevki içindedir” (1941:156). Karagözde, kendi kendisinin düzenine uymak gibi bir patavasızlık vardır. Hacivat'ın düzene uyma çabası onun kimi zaman düzen sahiplerinin keyfi işlerine alet olmasına yol açarken, Karagöz'ün düşüncesizliği entrikaları bozma ve teşhir etmeye yaramaktadır (Siyavuşgil,1941:156,157). Öte yandan Karagöz egosantrik kalmış yaşlı bir çocuk gibidir ve mantık konusunda biraz eksiktir. Ancak bu eksikliğini, sezgi kuvvetiyle telafi etmektedir (Siyavuşgil,1941:155, 156).⁴⁶

Hacivat lisanı, bilgisi, adab-ı muaşerete vakıf oluşu ve fırsatçılığı sayesinde *perde* ahalisinin önem verdiği bir kimsedir. Karagöz'e türlü işler bulur ancak bizzat onunla birlikte çalışmayı değil, müşteri gönderip kâra ortak olmayı tercih etmektedir. Karagöz ise “daima kendi emeğiyle geçinen hür bir şehirli” olarak perdede yer almaktadır (1941:131).⁴⁷ Bununla birlikte, Karagöz'ün hem mahalle halkı hem de mahalleye dışardan gelenler arasında zerre itibarı yoktur (Siyavuşgil,1941: 157,158).

Karagöz perdesinin, İstanbul mahallesini yansıtan bir ekran olduğuna işaret eden Siyavuşgil, iki ana tiplere benzer şekilde İmparatorlukta yaşayan diğer topluluklarında birer tiplere olarak *perdede* yansımış olduklarını belirtmektedir. Siyavuşgil'e göre, Karagöz perdesine yansıyan hiciv, halk sembolizminin şu üç niteliği üzerinden düşünülürse daha iyi anlaşılabilir (1941:137): Toplumsal olayları, reel şemalarını

⁴⁶ Siyavuşgil'in Karagöz hakkındaki bu saptamaları film bağlamında da önem taşımaktadır. Filmde de Karagöz, yaşlı bir çocuk gibidir ve Hacivat akli temsil ederken, o kalbi temsil etmektedir. Bu bakımdan filmdeki tiplere karakter özellikleri oyundaki Karagöz ve Hacivat'ın ruhuna uygun düşmektedir.

⁴⁷ Tanzimat'tan itibaren Karagöz'ün uşak olarak da çalıştığı görülür ancak burada da Karagöz, “inatçı, şekilperest ve kibirli efendilere; halden anarlık, tevazu ve doğallık dersi veren hataları derhal yüze vuran, akli selim sahibi hakiki bir efendi serbestliğiyle hareket eder” (Siyavuşgil,1941:131)

koruyarak, daha küçük bir plana (mahalle) sığdırmak⁴⁸; Sınıf karşıtlığını, ya mahalle tipleri arasındaki tezatta (Hacivat-Karagöz) ya da mahalle vakalarının seyrinde gizlice ortaya çıkarmak; Toplumsal olaylar ve toplumsal tipler karşısında daima neşeli hatta alaycı bir şüphecilik göstermek.

Türk sineması tarihinde, Hacivat ve Karagöz'ü oyun ya da karakter olarak doğrudan konu alan pek fazla film olmadığı görülmektedir (Erksan,2007:20). Metin Erksan (2007:20), ilk Karagöz filminin Hazım Körmükçü tarafından, İpek Film için, 1933 yılında yapılan *Yeni Karagöz* olduğunu belirtmektedir. Senaryosunu Burhan Felek'in yazdığı, yönetmenliğini Şadan Kamil'in yaptığı, Atlas Film'in yapımcılığını üstlendiği, 1952 tarihli *Edi le Büdü* ve *Edi ile Büdü* tiyatrocusu isimli sinema filmleri de Karagöz-Hacivat oyununun çağdaş versiyonları olması düşünülerek yapılmış; fakat o dönem Amerikan sinemasından etkilenmiş, Laurel Hardy filmlerinin bir taklidi ortaya çıkmıştır (Erksan,2007:21). Erksan'a göre, Türk sinemasında Karagöz- Hacivat olgusunu sinemada ele alan bir diğer film Yavuz Turgul'un 1992 tarihli *Gölge Oyunu* filmidir (2007:22).

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filmi hakkında daha önce yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Bunlardan çalışma için en önemli olanı, Erksan'ın "Ezel Akay'ın Hacivat-Karagöz Neden Öldürüldü Adlı Filmi Üstüne" (2007) başlıklı yazısıdır.

Erksan Karagöz oyunu konusuna daha önce de işaret etmiş, bu konuda düşünsel ve kuramsal çalışmaların azlığına "Çağdaş Karagöz ve Çağdışı Televizyon" (1996) makalesinde değinmiştir. Filmle ilgili yazısına geçmeden önce çok kısaca bu yazısındaki görüşlerine yer verilecektir.

Erksan (1997:3), bu yazısında Türk Karagöz oyunu perdesi ve televizyon camı arasında "biçimsel ve teknolojik" bakımdan benzerlikler bulunduğu ancak "düşünsel ve yaratıcı" yapıları bakımından Karagöz oyununun "çağdaş", televizyonun ise "çağdışı" nitelikte olduğunu ifade etmektedir. Karagöz oyununun "tasavvufi, düşünsel" olarak başladığını; daha sonra "siyasal, ekonomik, toplumsal" yergiye dönüştüğünde dahi tümüyle bir eğlence aracı olma niteliği taşımadığını belirtmektedir (Erksan,1997:4).

⁴⁸ *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminin estetik nitelikleri bakımından bir incelemesi yapıldığında, Yapısalcılık akımı tarafından vurgulanmış, modern sanatlarda sıkça kullanılan bir ifade biçimi olarak bilinen, *küçültülmüş örnekçe* yaklaşımının yani "reel şemaların korunarak sadece daha küçük bir plana nakledilmesi" şeklinde ifadesinin filmde de mevcut olduğu görülmektedir.

Türk Karagöz oyununun resim ve heykeli yasaklayan dinsel bir düşünce ortamı içinde oluştuğunu, yaratıldığını ve varolduğunu dile getiren Erksan'a göre (1997:4), oyunun biçimsel özgünlüğü dışında, baş önemi de buradan kaynaklanmaktadır. Resim ve heykel yapmayı yasaklayan dinsel bir düşünce olgusu içinde oluşmasına karşılık; bu iki sanatı da bünyesinde sürdüren Karagöz oyunu, düşünsel ve biçimsel; büyük ve devingen bir aydınlanma düşüncesini, anlamlı ve direngen bir başkaldırmayı simgelemektedir (Erksan,1997:4). Erksan'ın yazısında Karagöz'le ilgili bir diğer saptaması da, Yunus Emre (1237-1321), Mevlana Celaleddin (1207-1273), Bektaşî Veli (1209-1271) ve Simavnalı Bedrettin (1354-1420) gibi Türk düşünürlerinin oyunun oluşmasındaki düşünsel ve kuramsal etkileridir (1997,4).

Film üzerine yazdığı yazıda Erksan, 1895 yılından beri oluşan Türk sinemasının, Trajedi-Dram kökünün kaynağının Dede Korkut Masalları ve Türk masalları olduğunu; Dram-Komedi kökünün kaynağının ise Karagöz-Hacivat oyunu olduğunu ifade etmektedir (2007:19). Yazısında Türk sinemasında *Karagöz* konusuna değinen Erksan, bu değerlendirme sonrasında filmin Türk sinemasında tarihsel olarak bir milat gerçekleştirdiği saptamasında bulunmuştur. Hacivat-Karagöz oyununun kökenine ve konuyla ilgili rivayetlere de yer veren Erksan, filmi tarih-bilim kapsamında değerlendirir. Buna göre film Orta Asya- Şaman düşüncesi içinde başlayan oyunun bu niteliğini; göçer toplumun ekonomik, toplumsal, dinsel, ruhsal kimliğini; Kadı Pervane, Bacıyan-ı Rum vb. tarihsel şahsiyet ve kurumları başarıyla sinema diline dönüştürdüklerini ifade etmektedir. Erksan, filmde Bursa'nın Roma, Bizans, Ortodoks, Hıristiyan kimliğinden; Türk-İslam kimliğine dönüşümünün anlatıldığını; filmin sonunda Türk-İslam düşüncesinin, Türk-Şaman düşüncesini; Semavi-Din'in Pagan- Şamanlığı yok ettiğinin alegorik bir anlatımla ortaya konulduğunu belirtmektedir (1997:26,27).

Filmde aşiret-kabile-klan görüntüsünün sürmesinin tarihsel olarak pek de doğru olmadığını ifade eden Erksan (1997,28), Orhan Gazi döneminde yasama, yürütme, yargı, maliye yetkilerini elinde bulunduran bir "Divan"ın oluşturulmuş olduğuna dikkati çekmektedir. Filmdeki "Meydan şenliği"nin tarihsel olarak doğru olmamakla birlikte, anatomisinin Karagöz oyununun asıl amacı olan eleştirel niteliği açıklayıcı özellikte olduğunu dile getirmektedir (Erksan,1997:28). Ayrıca şenlikte vurgulanan bir diğer unsurun "yeni kurulan devlet içinde yerleşik siyaset,şeriat,tarikat, ticaret ve bürokrat beşlisinin etkinliği olduğunu, bu durumun yeni kurulan (devlet niteliği kazanan) Osmanlı

devleti içindeki Selçuklu ve Bizans etkisine işaret ettiğini saptamaktadır (1997:29). Fakir Yörük Karagöz ile Bey kızı Ayşe Hatun arasındaki aşkın Osmanlının kuruluş dönemindeki sınıfsız toplumu anlattığını ifade eden Erksan'a göre filmin en önemli eksikliği, Osmanlı devletinin yönetim sisteminin devletten çok pagan aşirete benzetilmesidir (1997:29).

Filmle ilgili diğer çalışmalar ise aşağıda ele alınmaktadır. Bu çalışmalarda, tarihsel olarak Karagöz oyunu olgusu ve anlatının özelliklerinden daha çok, filmin konu aldığı dönem ve karakterlerin nasıl temsil edildiği sorunsallaştırılmıştır.

Mustafa Sözen "Tarihi Figürlerin Perdeye Yansıması: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filminde Temsil Sorunsalı" başlıklı bildirisinde filmi "iki karakterden öte bir dönemin panoramasını mitik özelliklerini yitirmeden anlatmayı ve bunu mizahi bir boyutta yapmayı amaçlayan bir anlatı" olarak tanımlamaktadır (2009:98). Sanatsal anlatıların tarihle ilişkisinden hareketle, tarih, sinema ve gerçeklik ilişkisinden söz eden Sözen'e göre, "Hacivat ve Karagöz Türk tarihinin karakterleri olduğu için film de tarihi bir film olma niteliğini kazanmıştır. Bu nedenle tarih filmi olarak tarihe dair göndermeleri belirli bir gerçeklik içinde yansıtması gerekmektedir" (2009:100). Sözen filmle ilgili önceden yapılmış eleştirileri veri alarak, filmde çeşitli deformasyonlar olduğu ifade etmektedir (2009:101). "Perdeye İslami bir yaşayış tarzı yerine kozmopolit bir sosyal yapının gelmesi; Nilüfer Hatun'un elmas için sahtekarlıklara göz yumması; Kadı karakterinin sahtekar olması; rüşvet yemesi; tekkenin ele alınışı; Karagöz'ün Şaman olması ve Hacivat'ın düzenbaz birisi olarak ortaya konulması" Sözen'e göre filmdeki yanlışlıklardır (2009:101,102). Sözen'e göre (2009:107) filmin ana özelliği, tarihe bugünden bakan ve bugünü de tarihe taşıyan bir düşünce sistemine sahip olmasıdır (*presentism*). Sözen, filmin bu yaklaşımından ötürü kendi içinde tutarlı olduğu sonucuna vararak çalışmasını sonlandırmaktadır.

Mehmet Aça ve Mustafa Aça, "Hacivat ile Karagöz'ü belli bir döneme tarihsel kişilikler olarak konumlandırma çabalarına sinemadan bir örnek: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi" başlıklı makalelerinde Karagöz ve Hacivat'ın temsiline odaklı bir inceleme yapmışlardır. Yazarlara göre mizah tiplerini incelerken oluşturuldukları dönemin sosyal ve kültürel şartların dikkate alınması gerekmektedir: "Bu tiplerin oluşumunda muhayyile ve yaratıcı ruhun yanı sıra tipleri meydana getirip geliştiren sanatların ve toplumların yaşadıkları tarihsel, sosyal, dinsel, siyasal, ekonomik ve kültürel şartlarla buna

bağlı değişim, dönüşüm ve çatışmaların önemli bir yeri vardır” (Aça ve Aça, 2009: 10). Yazarlar, Akay ve Kazak ikilisinin, Hacivat ve Karagöz’ü hem tarihsel hem de hayali ve efsanevi kişiler olarak takdim ederek; 14. Yüzyıl Anadolu’sunu değişim ve dönüşüme neden olan bütün tarihsel, dinsel, siyasal, sosyal ve kültürel özellikleriyle ele alarak bu önemli mizah tiplerinin doğru bir biçimde anlaşılmasına önemli bir katkıda bulunduğunu belirtmektedir (Aça ve Aça, 2009:19).

Deniz Bayraktar, “Bir Türk Filmi Olarak *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*” başlıklı bildirisinde filmin seyirci sayısı ile orantılı olmayan ölçüde bir geri besleme yaratması bakımından incelenmesinin önemli olduğuna işaret etmektedir (2009:339). Çalışmasının “film hakkında çıkan yazılar üzerinden bir içerik analizi yapmak ve Bizans/Selçuklu/Osmanlı/Türk kimliği temsilinde hangi noktaların rahatsızlık yarattığını, karakter ve tiplerde kabul ve redlerin neye göre yapıldığını irdeleme”yi hedeflediğini belirtmektedir (2009:340-341). Film üzerine yapılan yorumları, özellikle Murat Belge ve Metin Erksan’ın yorumlarının karşılaştırmalı değerlendirmesini yaparak konuyu ele almaktadır. Bayraktar, filmin bu denli tartışılmasını filmde yer alan yaklaşımların - tarihe oyuncu yaklaşım, geri dönüşlülük (self-reflexivity), yapıbozumculuk (deconstruction) gibi - izleyiciyi bilmeye “kışkırtan” özelliklere sahip olmasına bağlayarak çalışmasını sonuçlandırmıştır.

Senem Duruel Erkılıç, filmi tarih ve bellek bağlamında irdelemiştir. Erkılıç (2012:154), filmde tarihsel gerçekliğin mizah yoluyla bugünle bağlantılandırıldığını ve geçmişi yeniden inşa ettiğini belirtmektedir. Filmin tarihe yaklaşımındaki dil arayışı ve biçimi nedeniyle farklı bir yapıya sahip olduğunu ifade eden Erkılıç (2012:155); filmin Osmanlı devletinin kuruluşunu hamaset ve kahramanlık söylemi üzerinden değil, günümüze de ışık tutabilecek eleştirel bir bakışla ele aldığını ifade etmektedir. Erkılıç, film üzerine yazısında, Akay’ın, “tarihsel bir fon üzerinden farklı etnik ve dini kimliklerin bir arada yaşaması konusuna ve gelişen bürokrasi rüşvet ilişkisi bağlamında, bugünün Türkiye’sine belirgin göndermelerde bulunduğunu”; bu bağlamda filmin Pierre Bourdieu’nun kavramsallaştırmasıyla Türkiye’deki hakim olan *doxa*⁴⁹ya işaret ettiğini dile getirmektedir (2012:156).

⁴⁹ Doxa, felsefede *epistemenin* karşısında yer alır. İnanca dayalı bilgi anlamına gelir (Güçlü vd. 2003:426). Bourdieu, kültür üzerine düşünce üreten bir sosyologdur. Doxa, onun ideoloji ve yanlış bilinçle bağlantılı

Bu çalışmaların dışında tiyatro incelemesi alanından iki çalışmada da film konu edilmiştir. Asya Çağlar Öztürk, *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri* (2007) başlıklı doktora tez çalışmasında, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filmini de ele almıştır. İncelemesinde Brecht estetiğinin özelliklerinin filmde mevcut olduğunu saptamıştır. “*Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi ile *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri” başlıklı makalesinde Aydın Görmez (2007) film ve Tom Stoppard’ın oyunu arasındaki ortak noktaları ele almıştır.

Belirtilen çalışmalarda ve filme yönelik eleştirilerde en çok üzerinde durulan sorun başta da belirtildiği gibi filmdeki temsillerin doğru olup olmadığıdır. Kültürel temsil konusu, toplumsal yaşam ve kurumların şekillendirilmesinde oynadığı rol ve üreticilerin kimler olduğuna bağlı olarak toplumsal iktidarın muhafaza edilmesi ya da dönüştürülmesine sağladığı katkı nedeniyle oldukça önemlidir (Ryan ve Kellner, 2010: 37). Bununla birlikte bir filmin ideolojik boyutunun güncel politikaların ötesinde, daha geniş ve tarihsel bir çerçevede tartışılması için bu çalışmada temsil üzerinden değil de, ideolojinin imgesel, hayali bileşeni olan nostalji (Althusser’den aktaran Showers,2010:7) üzerinden bir tartışma yapılmaktadır. Bugüne kadar filmi ‘nostalji filmi’ olarak inceleyen bir araştırma bulunmamaktadır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* öncelikle Osmanlı devletinin kuruluş dönemini; geride bırakılan, kaybolan, azınlıkta kalan insanların, toplulukların, toplumsal yapıların bakış açısından betimlemesiyle nostaljiktir. Film tarihte kazanılanları değil kaybedilenleri hatırlamayı tercih etmiştir. Filmin nostaljik olmasının bir diğer nedeni Karagöz ve Ayşe Hatun gibi idealize edilen karakterlerin sonunun ölüm ya da sürgün olmasıdır. Gerçekçi biçimde betimlenen karakterler ise hayatlarına devam etmektedirler. Bu nedenle filmin sonunda dünyanın “kötülere” kaldığı ima edilmekte, eski iyi insanlara dair bir özlem duygusu izleyicide oluşmaktadır. Bunun da ötesinde film, “gölge oyunu” olan Karagöz ve Hacivat ile ilgili bir film olması bakımından, hem felsefi hem de estetik boyutlarda nostaljik özellikler taşımaktadır. Zamanın akışı, hayatın geçiciliğine ilişkin görüşler tasavvuf düşüncesinden hareketle filmde yer bulurken; filmin estetik olanakları da gölge oyunu temasını çağrıştıracak biçimde kullanılmıştır.

düşünülebilecek olan bir kavramdır. Doxa sorgulanmadan kabul edilen bir inanıştır ancak içinde bulunulan toplum tarafından oluşturulmuştur. Bir toplumsal ortamda farkında olmadan benimsemiş olduğu bilinçdışı değerler dizgesi olarak düşünülebilir. Bourdieu’nun, dünya ve onun içindeki yerimizle ilgili daha bilinçli düşüncelerimizi biçimlendiren, gerçekliği sorgulanmayan bilinç-öncesi anlayışları anlatan terimidir. Doxa bize basitçe şeylerin olma biçimi olarak görünse bile, gerçekte toplumsal olarak üretilen bir anlayıştır ve doxanın ne olduğu kültüre ve alana göre değişir (Calhoun,2007:101). Hetero-doxa/ortho-doxa kavramları da bu kelimedenden türemiştir. Heterodoks, sorgulanmadan kabul edilen inançların karşısında ya da farklı olanı ifade eder. Ortodoks ise bu inançlara katı bağlılığı ve inancı ifade eder.

5.2.1. Ezel Akay

Ezel Akay (1961, İnegöl) Boğaziçi Üniversitesi Mühendislik Fakültesi mezunudur. Amerika'da Villanova üniversitesinde tiyatro öğrenimi görmüştür. Bir süre reklam metin yazarlığı, yapım asistanlığı, tiyatro yönetmenliği ve oyunculuğu yaptıktan sonra İstisnai Film Reklamcılık şirketinin kurucu ortaklarından birisi olarak reklam filmleri yöneterek yönetmenliğe başlamıştır. Ardından, film yapımcılığı işine soyunan Akay'ın yapımcılığını üstlendiği ilk film *Tabutta Rövaşata*'dır (Derviş Zaim, 1996). *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu,1998), *Şellale* (Semir Aslanyürek,2001) ve *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay,2002) filmlerinin de genel yapım sorumluluğunu ve yapımcılıklarını üstlenen Akay'ın ilk uzun metrajlı filmi *Neredesin Firuze* (2004) filmidir. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* (2006) ve *Yedi Kocalı Hürmüz* (2009) Akay'ın yönettiği diğer filmlerdir. Kendi filmleri de dahil, çeşitli filmlerde misafir oyuncu olarak oynayan Akay'ın, Haldun Çubukçu ile birlikte yazdığı *Yargu* (2007, Doğan Kitap) isminde bir de kitabı bulunmaktadır.

Ezel Akay, 1970'li yılların sonunda sosyalist hareket içinde, *Birikim* dergisi çevresinde oluşan sol entelektüel grubun içinde yer almıştır (Tulgar,2003). Kendisini halen bir solcu olarak tanımladığını belirten Akay, solculukla bu dünyanın bağdaştırılabilmesinin yaşamak için zorunlu olduğunu ancak ahlaki ilkelerin korunması gerektiğini belirtmektedir (Tulgar,2003). Yaptığı iş açısından fikirleri ile önemli bir çelişki içine girmediğini söyleyen Akay, kapitalizmin içine sol, sosyalist ve hümanist fikirlerin girdiğini; kapitalizm ve sosyalizmin birbirlerini etkileyip dönüştürdüğünü belirtmektedir. Kapitalizmin amacının sadece kâr ve iktidar olmasını engelleyen bir toplumsal bariyerin söz konusu olduğunu; kendilerine düşen görevin bu bariyere sahip çıkmak olduğunu ifade eden Akay, reklam şirketi olarak hiçbir politik partinin filmini çekmediklerini ancak kendisinin bireysel olanaklarıyla ÖDP'nin reklam filmini çektiğini belirtmektedir (Tulgar, 2003).

Sanat ve sinema anlayışı ile ilgili ipuçları sağlaması bakımından Akay'ın, İskender Pala'nın Muhafazakar Sanat Manifestosuna verdiği yanıt ele alınabilir. Akay, Pala'nın manifestosuna verdiği yanıtta, toplumun sınırları belirli, elle tutulur bir öz benliği olmasının tartışmalı bir konu olduğunu, kimlik kavramının da muğlaklık içerdiğini bu kavramlar üzerinden sanat yapmanın politik olarak sorunlara yol açacağını ifade etmektedir. Özgürlük ve bağımsızlığın sanatın temelinde olması gerektiğini bu nedenle

belirli şeyleri muhafaza etmeye çalışan birisinin sanat yapıtı üretemeyeceğini belirtmektedir. Akay'a göre muhafazakar sanatçılar dini, manevi, milli, giderek ırksal, cinsel, bilimsel, toplumsal duyarlılıkları dikkate aldıkları için muhafazakardır; bu kadar çok duyarlılığı dikkate almaya çalışan birisi için de özgürlük kavramı çok gerilerde kalacaktır. Akay yeryüzünde muhafazakarlıklarından çok özgürlükçülükleriyle ünlenmiş dindarlar olduğunu, dinin hep iki koldan geliştiğini; bunun bağınazlığa dönüşen bir kol ve dinden bağımsızlaşmış Tanrıseverlere dönüştüğü ikinci bir kol olduğunu belirtmektedir. İkinci kola örnek olarak Sufilerin bazılarını gösteren Akay, manifestoda yer alan "Muhafazakar sanatçı Batıyı reddetmez, metodoloji ve üretimlerini kabul eder ama ruhuna mesafeli yaklaşır" maddesine ise şöyle karşılık vermektedir:

"Niye, hangi ruhuna? O kadar çok 'Batı Ruhu' var ki! Mesela en önemlisi ve en güçlüsü Batı'nın kapitalist ruhu ! Mesela buna da mesafeli mi Muhafazakar Sanat? 'Batının iyi şeylerini alıp kötü şeylerini almamalıyız...' bu sıklıkta konuşmak ancak siyasetçilere yakışıyor"

Akay'a göre muhafazakar sanat kendi özgün eserlerini üretme iddiasını gerçekleştiremeyecektir. Çünkü bu, muhafaza etmeye çalıştığı şeyden kopma tehlikesini getirmektedir. İskender Pala'nın manifestosunda yer alan "Muhafazakar sanat Tanpınar'ın ifadesiyle değişerek devam eden ve devam ederek değişen tabii bir organizmanın Yahya Kemal dilinden kökü mazide olan atisidir" maddesi üzerine Akay, Marx'ın 'tarih bir başağrısıdır' sözüne işaret ederek, "kökü mazide olmanın ağır ruh halinden kurtulmaya çalışmak da Muhafazakar sanatın düsturu olsun istiyorum" der. Geleneği sorgulamanın ve yorumlayarak çağdaş birikime katmanın muhafazakârı bağınazdan ayırabilecek tek eylem olduğunu belirten Akay'a göre "muhafazakâr, prensip olarak kaybetme korkusuyla dolu olandır ve korku da şiddeti doğurabilmektedir".

Film Arası dergisinde Gülcan Tezcan ile yaptığı röportajda, Kemalizm olarak ifade ettiği, devletçilik düşüncesini eleştiren Akay, Osmanlı'nın da Türkiye Cumhuriyetinin de bireyci değil, devletçi olduğunu belirtmekte, Osmanlı mirasını reddederek yeni bir Cumhuriyet kurmaya çalışılmasının, dünyanın pek çok yerinde denenmiş ancak hiç sağlıklı sonuçlar vermeyen bir yöntem olduğuna işaret etmektedir. Tarihin arkada bırakılmasının devlet eliyle değil de bireylerin kendi arzusuyla gerçekleştiği bir örnek olarak Amerika'yı gösteren Akay, aynı zamanda Amerikalıların 200-300 yıllık yeni tarihlerine çok düşkün olduklarını ifade etmektedir. Türkiye'de tarih eleştirisinin çok eksik olduğunu, tapınma

modeli bir tarih anlayışının egemen olduğunu belirten Akay'a göre, 600 yıllık bir Osmanlının tek bir ruhu yoktur, oradan bugüne lanetleyeceğimiz ve alkışlayacağımız bir yığın şey çıkacaktır. Tarihin bu şekilde ele alınmasında "devletçiliğin esiri olarak" taassup ehlinin de, solcuların ve liberallerin de suçlu olduğunu dile getiren Akay, Kemalizmi devletçilikle özdeşleştirmekte ve devletçiliği bu coğrafyanın en büyük hastalığı olarak tanımlayarak, insana yer bırakmayan bir devletçilik türü olduğunu ifade etmektedir (Tezcan,2012).

Devlet-sinema- ve politika ilişkisi bağlamında, Türkçe'de siyaset ve politika kavramlarının ikisine de ihtiyaç olduğuna işaret eden Akay (Behlil, 2009:368), siyasetin, insanları yönetme sanatı, politikanın ise insanların bir arada yaşamalarıyla ilgili problemlerle uğraşma alanı olduğunu; her filmin politik film olarak görülmesi gerektiğini belirtmektedir. Devletin sinemaya desteğinin ancak yurtdışında, uluslararası alanda Türk filmlerinin boy göstermeye başlamasından sonra gerçekleştiğini ifade eden Akay, sinemayı asıl destekleyenin bilet alıp izleyen izleyiciler olduğunu, bu ilişkinin bozulmadan yaşayabilmesi için ciddi bir çaba gösterilmesi gerektiğini dile getirmektedir (Behlil,2009:369). Aralarındaki olağanüstü interaksiyon nedeniyle, sinema ve televizyonun artık aynı sahada sayılması gerektiğine, hem kadrolar, hem teknik donanım, hem hikaye anlatıcıları, hem de hikayeler bakımından gerçek bir alışveriş bulunduğu dikkati çeken Akay (Behlil,2009:370) devletin sinemaya verdiği desteğin sorunlu pek çok yanının bulunduğunu ancak geçmiş dönemlere kıyasla daha iyi bir durumun, devletin tavrından daha çok, sanatçıların mücadelesi ve toplumsal koşullardaki değişimler nedeniyle söz konusu olduğunu "Engellenemez bir mecra çokluğunun ve o anlamda sansürün eskisi gibi etkili olamayacağı bir dünyanın eşliğindeyiz" sözleriyle ifade etmektedir (2009:372-375).

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminin 10-15 yıllık bir tarih okuma sürecinin doğal sonucu olduğunu ifade eden Akay, Anadolu Ortaçağının kendisine ilginç ve şaşırtıcı gelen bir dönem olduğunu belirtmektedir (Çelik,2006:65). Filmde Osmanlı devletinin kuruluşuna ilişkin mitlerin tam tersi yönünde bir anlatım benimsemiş olması konusunda Akay, tarih kitaplarının yazmadığı bir sürü şey olduğuna, o dönemde ekin ekilemediğine, bitmeyen bir kıtlık yaşandığına, erkek nüfusunun yok denecek kadar azaldığına işaret ederek, filmde pek çok insanın ilk kez duymuş olabileceği Bacıyan-ı Rum'un belki de böyle bir ihtiyaçtan doğmuş olabileceğini düşündüğünü belirtmektedir. Akay, tarihe dikey değil de yatay biçimde baktığını, filmi yaparken, gündelik hayat nasıldı; siyasal durum

neydi gibi soruların cevabını aradığını; *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü*'nün tarihi, ancak güncel bir film olduğunu çünkü birçok şeyin bugün hala sürdüğünü belirtmektedir. Filme yönelik eleştirilerle ilgili tepkisini (Çelik,2006: 65); “Bursa’yı bir şarapçı şehri gibi göstermişsin diyorlar. Atalarımız içki içmezdi, küfür etmezdi demeye getiriyorlar. Ne oldu peki? Cumhuriyetle birlikte bir vahiy indi de, biz içkiye o zaman mı başladık, küfretmeyi sonradan mı öğrendik? Tasavvufta aşk şarabı diye bir şey var” sözleriyle dile getiren Akay, Türkiye’nin bir kimlik problemleri ülkesi olmasından dolayı, tarihi bir hikaye anlatmanın karşısında çok sayıda ideolojik engel bulunduğunu belirtmektedir. Filmde elinden geldiğince ideolojik davranmamaya çalıştığını belirten Akay, altını çizmeye çalıştığı şeyin tasavvuf olduğunu; kendi yorumunun garip, hatta ateist bile denebilecek bir tasavvuf yorumu olduğunu ifade etmektedir (Çelik,2006: 66).

Her tarih yazımının bir yorum olduğunu belirten Akay, *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminin de kendi yorumları olduğu ifade etmektedir (Öperli,2006). Kendi sinema anlayışı konusunda, “biraz kalabalık, biraz ‘koro’ tarzı filmler” oluşturduğunu ifade eden Akay, sanatçının şahsi zevkleri, gustosu, tarzı falan olamayacağını, bunların sanat eserine zarar verecek şeyler olduğunu belirterek, kendisinin mutlaka bir kategoriye girmesi gerekiyorsa “Pazar yeri gibi” filmler yapmaktan hoşlandığını söyleyebileceğini dile getirmektedir (Öperli,2006):

“Pazar yeri gibi filmler yapmak hoşuma gidecek gibi duruyor. Pazar yerleri bolluk doludur. Kapasiteniz neyse ona göre alışveriş edersiniz. Ya aylık yiyeceğinizin hepsini birden alırsınız ya da iki kilo kıpkırmızı domatesle yetinirsiniz, ya da yüzünüzde bir gülümseme, gözlerinizde merak, elleriniz ceplerinizde, bolluğun, zenginliğin, canlılığın şahidi olmak için kalabalığın arasından yürür geçersiniz” (Öperli,2006).

Yukarda Ezel Akay’ın söyleşilerinden yapılan derlemelerde onun toplumla ilgili düşünceleri, duyarlı olduğu konular ve sanat anlayışı ile ilgili ipuçlarının elde edilmesine çalışılmıştır. Akay özellikle devletçilik anlayışı konusunda duyarlıdır, devletçiliğe karşıdır. Tarihin sorgulayıcı ve iktidar ilişkilerinden bağımsız biçimde ele alınması gerektiğine vurgu yapmaktadır. ‘Resmi Tarih’e bu nedenle karşı çıkan Akay, tarihin zaten bir kurgu ve yorum olduğu görüşünü savunmaktadır. Akay’ın devletçilik ve tarih dışında duyarlı olduğu bir diğer nokta kadınların toplum içindeki konumlarıdır. Çalışmada incelenen *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminin dışındaki filmlerinde ve özellikle *Yedi Kocalı Hürmüz*’de konuyu ele almaktadır. Akay sanatçının bağımsız ve özgür

olmasının tüm toplumsal bağlardan önce gelmesi gerektiğine inanmaktadır. Sanatçının iktidarın ya da belirli bir toplumsal kesimin sözcüsü olmaması gerektiğini belirtmektedir.

5.2.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

Burada önce genel hatlarıyla Osmanlı'nın kuruluş dönemi hakkında tarihsel bilgilere yer verilmekte, ardından, konu ile ilgili tarihsel-sosyolojik yorumlara değinilmektedir.

Osmanlı beyliğinin doğuşunu ve karakterini anlamak için, 13. Yüzyılın ikinci yarısında, Selçuklunun ve Bizans uç bölgesinde hakim olan sosyal, ekonomik ve kültürel şartların iyi bilinmesi gerekmektedir (Sevim ve Yücel, 19--:188). Bu dönemde, uç kuvvetlerin büyük kısmı Selçuklu devleti tarafından sürülen veya Moğol baskısından kaçan Türkmen halkından oluşmaktadır. Osmanlı beyliğinin genel politikası, bölgedeki güçlü Bizans tekfurlarıyla dostane ilişkiler kurmak, ancak kendi yaylak bölgesine yakın olan tekfurlarla çatışma halinde olmaktır (Sevim ve Yücel,19--:190). Şeyh Edebalı'nın etkisiyle uyanan ve güç kazanan 'gaza ananesi' beyliğin sınırlarını sürekli olarak genişletmesinde önemli bir etken olarak kabul edilmektedir. Artan göçler nedeniyle bölgede oluşan üretim ve tüketim arasındaki dengesizliğin doğurduğu geniş topraklara yayılma ihtiyacı; Bizans imparatorluğu sınırlarında çöküntülerin başlaması ve halkın yönetimden dini ve sosyal bakımlardan hoşnutsuz olması ve Anadolu'dan uçlara doğru göç ederek Moğol baskı düzeninden kaçan toplulukların yeni topraklarda yeni bir hayat kurma istekleri, Osman Beyin ucun en ileri bölgesinde bir gazi lideri olarak harekete geçmesini zorunlu kılan diğer etkenlerdir (Sevim ve Yücel,19--:190).

Osman Bey'in ölümünün ardından Orhan bey başa geçmiş ve onun zamanında Bursa (1326, İznik (1337) gibi önemli merkezlerin fethedilmesiyle, Osmanlı beyliği dönemin en güçlü beyliği haline gelmiştir. 1346 yılında Orhan Bey'in Bizans tekfuru Konta Kuzinos'un kızı Teodora ile evlenmesi, Beyliği Bizans içişlerini yakından takip etmesini sağlamıştır. Öncesinde eski Türk Moğol geleneğine göre uç sancağı ve bey sancağı olarak ayrılmış olan beylik; Orhan Bey döneminde yapı itibariyle Türk-İslam devletlerine benzemeye başlamıştır (Sevim ve Yücel,19--:192).

Beyliğin, Rumeli ve Balkanlarda tutunabilmesinin en önemli sebebi olarak, göçebe Türk halkının varlığı gösterilmektedir (Sevim ve Yücel,19--:195). Osmanlı kaynaklarında Yörük adı ile bilinen Türk göçebe unsurları, kuruluş döneminden itibaren özellikle planlı bir şekilde istila yolları üzerine ve uç bölgelerine yerleştirilmişlerdir (Sevim ve Yücel, 19--:195).

Uç beyliğindeki yaşamın esası, gazadır. Gaza inaniş ve ananesinin kökeni tam İslami olmakla, birlikte, uç toplumu basit, hoşgörülü, uzlaştırıcı ve katılaşmamış bir toplum tipidir. Uç toplumunda Klasik İnan ve Arap kültürü değil, eski Türkmen ananelerine bağılı grupların kültürü ağırlıktadır. Türk dervişlerinin önderliğini yaptığı bir İslamiyet anlayışı yaygındır. Ayrıca, uç bölgesinin iki yakasındaki Hıristiyan yerli toplumla ilişkiler ve ortak yaşam sürdürülmesi de toplumsal yaşamın uzlaşmacı bir biçim almasını sağlamıştır (Sevim ve Yücel; 19--:196).

Osmanlının kuruluş dönemindeki teşkilatlanması konusunda tarihçiler farklı görüşler ileri sürmektedir: Hammer'a göre (aktaran Sevim ve Yücel,19--:197), Osmanlılar, ilk devlet düzenlerini kurarken Selçuklu müesseselerini aynen kopya etmişler; büyük bir imparatorluk olma dönemine geçtiklerinde Abbasi Hilafeti ve eski İnan imparatorluk biçimini örnek almışlar ve Fatih döneminde Bizans imparatorluğunun devlet teşkilatından geniş çapta etkilenmişlerdir. Gibbons'a göre (Sevim ve Yücel, 19--:197), Türklerden ve Rumlardan ayrı, yepyeni bir kavim olan, Osmanlılar, Bizans sınırında küçük bir beylikken İslamı seçmiş ve yeni dinlerinin etkisiyle gaza faaliyetlerine başlamışlardır. Bu görüşe karşı çıkan Fuat Köprülü, Osmanlı devletinin doğuşunu, Selçuklu Türkiyesindeki tarihi ve sosyal gelişmelerin bir sonucu olarak görmektedir. Wittek'e göre (Sevim ve Yücel,19--:198); uçta oluşan kültür, gaza ananesi, Osmanlı devletine damgasını vurmuştur. Osmanlı sınır savaşçılarının devletlerini teşkilatlandıran unsurlar ise, Selçuklu Türkiyesinden gelmiş olan bilginler tarafından ortaya konulmuştur. Bu kişiler İslam hilafeti döneminde gelişmiş olan yüksek idari prensipleri ve müesseseleri, yeni kurulmuş olan devlete uygulamış böylece yeni devletin merkezi ve düzenli bir devlet haline gelmesini sağlamışlardır (Sevim ve Yücel,19--:198).

Osmanlı beyliğinin kuruluşuna ilişkin bilgiler genel olarak yukarıdaki şekilde ifade edilmektedir. Osmanlı'nın kuruluş dönemini Batılılaşma bağlamında ele alan, tarihsel ve sosyolojik bir yorum Kemal Tahir tarafından yapılmıştır. Osmanlı devletinde iki defa

Batılılaşma yaşandığını belirten Tahir'e göre, bunlardan ilki, Osmanlının kuruluş döneminde Anadolu'nun Batısına Bizans topraklarına doğru yöneldiği zaman; ikincisi Tanzimat dönemindeki Batılılaşmadır.

Osmanlıların kuruluş dönemindeki vergi sistemi Hıristiyan reayanın din değiştirmemesine dayandığını ifade eden Tahir, köylerde savaşçı dervişlerin zorlanmasıyla zorla din değiştirmelerin görülebildiğini ancak kasaba ve şehirlerde inanç toleransının ve iş güvenliğinin, çağını şaşkınlığa düşürecek kadar mükemmel bir devlet düzeni içinde sürdürüldüğünü belirtmektedir (Tahir,1992 81).

Osmanlının orijinal kurumlarının olmadığını, Bizans ve Selçukluda da var olan yapıların aktarıldığını ifade eden Tahir'e göre (1992:91), Osmanlının düzeni, Bizans ve Selçuklu gibi diğer Doğu toplumlarında da bulunan, "Anadolu topraklarının verimsizliğinin zorunlu kıldığı bir düzendir".

Bizans ve Osmanlı devlet yapıları arasında pek çok benzerlik bulunduğu işaret eden Tahir (1992:92-97). Bizans devlet yapısının feodaliteden çok Asya Tipi Üretim Tarzına yakın bir sisteme sahip olduğunu, toplumun doğrudan devlete dayandığını; devletin ise imparator tarafından temsil edildiğini belirtmektedir (1992:92). Tahir'e göre, Osmanlı'nın ortaya çıktığı dönemde Bizans'ın yapısı feodalizme doğru dönüşmüşken, Osmanlı, neredeyse sosyalist bir anlayışa sahiptir. Tahir kuruluş dönemindeki bu devlet yapısını Kerim Devlet olarak adlandırmaktadır (1992:98). Bu yapısı dolayısıyla Osmanlı, hem kendi halkı hem de düşman halklar tarafından desteklenmiş, feodalleşme karşısında kurtarıcı olarak görülmüştür (Tahir, 1992:98).

Tahir'e göre (1992:151), Osmanlılık Asya üretim biçimi temeline dayanarak, Doğuda, Doğulu toplumların, tıpkı Batılı toplumlar gibi, kendi şartları içinde yapabildikleri reformu, rönesansı Doğu'da yapabilmiş, önemli bir tarih olayıdır". Osmanlı ile Anadolu Türklüğünü birbirinden ayıran Tahir'e göre (1992:149), kuruluşun Türk kabilelerine dayandırılması temelsiz bir iddiadır (1992:173): "Anadolu'da 1070'ten sonra ne oluşmaktaysa sonunda o meydana çıkmıştır. (...) Türkleşmek oluşmakta olsaydı sonunda 1300'lerde bir Türk imparatorluğu meydana çıkardı. Oysa Bizans Rumluğuna ve Balkan Slavlığına doğru genişleyen ve kökleşen Osmanlı İmparatorluğu ortaya çıkmıştır" diyen Tahir, Osmanlının kuruluşunda teokratik bir temeli olmadığını da şu sözlerle ifade

etmektedir: “Osmanlılar Arap Müslümanlığını imparatorluklarında herhangi bir memur gibi çalıştırmayı başarmışlar, devlet başkanlarının fermanları, fetva müessesesinin ancak sorulana istenen karşılığı verme zorunluluğu ile maddi bir devlet vasıtası olarak kullanmışlardır. İmparatorlukların kan iddiası gibi, din iddiası da olamayacağını Osmanlı Türkleri 1300’lerde kolayca anlamışlar, bu anlayış sayesinde dünyanın en karışık, en netameli coğrafya alanında, dünyanın en karışık en netameli bir tarih döneminde imparatorluklarını kurabilmişler, kökleştirip geliştirmişlerdir.” (1992:150-151).

Osmanlı’nın kuruluş dönemindeki toplumsal yapısı ile ilgili diğer bir tarihsel-sosyolojik yorum Baykan Sezer tarafından ifade edilmiştir. Sezer’e göre (2011:138), Haçlı Seferleri sırasında, Anadolu halkı savaşın bütün yükünü üstlenmiş, bu süreçte ne İranlılığa ne de Araplığa siyasi ve dini anlamda ihtiyacının kalmadığı anlaşılmış ve böylece Türklerin bir devlet olarak örgütlenmeyi bekleyen bir güç haline geldikleri ortaya çıkmıştır. Geleneksel İslam siyasetinin Haçlı yıkımı karşısında yetersiz kaldığı bu döneme özgü bir durum, Anadolu’daki tarikat ve tekkelerin eskimiş siyasete karşı gelme anlamını taşımalarıdır (Sezer,2011:138). Sezer’e göre, Osmanlılar bu dönemde Anadolu’yu kaplayan tarikat ve tekkeleri örgütlenmede kullanarak Osmanlı’nın kuruluşunu gerçekleştirmişlerdir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminde yerleşik halk ve göçebe halk arasındaki farklılık üzerinde durulmaktadır. Konuyla ilgili olarak, Köprülü (2003:265), Anadolu şehir halkı ve göçebe Türkmen boylarının yaşayış tarzı arasında eskiden beri hem iktisadi, hem de dini bakımdan çok belirgin farklar olduğunu belirtmektedir. Şehirliler Sünni İslam ananelerine ve medreseye bağlı iken, göçebeler eski kavmi geleneklerini korumaktadır. Moğol istilasının öncesinde dahi Anadolu Selçukluları devletinin, manen çok çeşitli türde, hatta birbirine düşman çeşitli topluluk ve sınıflardan meydana gelen bir toplum oluşturduğunu ifade eden Köprülü (2003:267), buna bağlı olarak Anadolu’nun büyük kentlerinin yerli ve yabancı unsurların karşıp kaynaşmasından; gelenek ve yaşam biçimleri de çeşitli adetlerin birleşiminden meydana gelmiş olduğunu Türklerin dışında diğer din ve milliyetlere bağlı unsurları da içine aldığını ifade etmektedir (Köprülü,2003:266).

5.2.3. Anlatı yapısı

Filmin öyküsünü, Karagöz oyunlarının geleneksel bölümlenmesine uygun biçimde ele almak mümkündür. Buna göre film Mukaddime (giriş), Muhavere (karşılıklı konuşma), Fasil ve Bitiş bölümlerinden oluşmaktadır. 1330 yılında, Orhan Bey döneminde, Bursa şehrinde geçen filmde, olay örgüsü, ana karakterler Yörük Karagöz (Haluk Bilginer) ve Eşrefoğlu Beyliğinin elçisi Hacivat'ın (Beyazıt Öztürk) çevresinde gelişmektedir.

Filmin mukaddime kısmında, Karagöz ve annesi Kam Ana (Ayşen Gruda), Tatarlara vergi vermekten kurtulmak için diğer göçerlerle birlikte Bursa'ya doğru yönelirler. Hacivat ise Eşrefoğlu beyliğinin elçisi olarak gittiği Tatar hanı Demirtaş'ın otağında, Pervane'nin (Güven Kıraç) ona yaptığı oyun nedeniyle canını zor kurtarır ve Bursa'ya doğru yola çıkar. Eşrefoğlu Beyliğinin veziri Pervane ise yaptığı hile ile Beyliğinin yıkılmasına neden olur, Selçuklu mirası olan beyliğin hazinesindeki Kafinur adlı elması ele geçirerek, adamlarıyla birlikte o da Bursa'nın yolunu tutar.

Filmin Muhavere kısmı Hacivat ve Karagöz'ün karşılaşmaları ile başlamaktadır. Karagöz'ün annesi Kam (Şaman) Ana, oğlu Karagöz'ün kendisi gibi göbek deliği olmayan biriyle bir araya gelip şöhret kazanacağı kehanetinde bulunmuştur. Bursa'ya geldiklerinde, Karagöz'ün buzağısı Altun'un rahatsızlanması, bunu gören Hacivat'ın buzağıyı satın almak istemesiyle ikisi karşılaşmış olurlar. Hacivat, Karagöz'ü kandırarak, iyileştirme vaadiyle buzağıyı yok pahasına satın alıp, sonra da Karagöz'ün gözü önünde kestirir. Bu sırada ikisi arasında geçen söz atışmaları halkın ve Bizans döneminden kalma Roma tiyatrocularının dikkatini çeker.

Bursa, dönemin en ileri kentlerindedir, hızla gelişmektedir. Karagöz iş aramaya başlar. Annesi Kam Ana ona babasının bir sırrı olduğunu bu yolla para kazanabileceğini söyler. Ancak bunun gerçekleşmesi için de, o göbek deliği olmayan öteki kişinin olması gerekmektedir. Karagöz ve Hacivat'ın ikinci karşılaşmaları, Karagöz'ün Altun'un intikamını almak için Hacivat'ın peşine düşmesiyle olur. Kaçma kovalama sırasında söz atışması yaparlar ve şehrin önde gelenlerinin bulunduğu meydana gelirler. Pervane bu sırada izleyiciler arasındadır. Pervane Hacivat'ın ölmediğini öğrenir. Karagöz ise aradığı göbeği deliksiz öteki kişinin Hacivat olduğunu bu atışma sırasında anlar.

Filmin Fasil kısmı bu anlama anının ardından gerçekleşmektedir. Orhan Gazi'nin (Ragıp Savaş) seferden dönüşü beklenirken, onun şerefine yaptırılan caminin inşaatı sürmektedir. Hacivat ve Karagöz 'taşın sırrı'nı Ahi Şeyhi Küşteri'ye (Hasan Ali Mete) açıklarlar ve Küşteri tarafından camii inşaatında görevlendirilirler. Karagöz, Köse Mihal'in (Serdar Gökhan) kızı, Bacıyan-ı Rum'un başı Ayşe Hatun'a (Şebnem Dönmez) aşık olur. Pervane de şehirdeki konumunu güçlendirmek için Ayşe Hatun'la evlenmek istemektedir. Pervane'nin Eşrefoğlu Beyine yaptığı ihaneti ve elması öğrenen Ayşe Hatun durumu Nilüfer Hatun'a (Ayşe Tolga) açar. Böylece gerçeğin ortaya çıkacağını düşünen Ayşe Hatun, Orhan Bey geldiğinde Hacivat ve Karagöz'den devletin durumunu anlatan bir gösteri yapmalarını ister. Bu sırada Pervane'deki elması bölüşen beyliğin ileri gelenleri, yöneltile eleştirilerden hoşlanmazlar. Orhan Bey'in durumu anlamasına fırsat vermeden, tamamlanmış olan cami minaresinin kalıbını çıkarırlar. Caminin bitmemesinin suçunu Karagöz ve Hacivat'ın üzerine atarlar. Filmin Bitiş kısmında, Orhan Gazi ve Köse Mihal tekrar sefere çıkarken, Hacivat ve Karagöz, başları kesilerek cezalandırılır. Kam Ana'nın cami inşaatının altında kalarak ölmesi, Bacıyan-Rum örgütünün kaldırılarak yerine Pervane'nin adamlarının getirilmesi ve Ayşe Hatun'un Bursa'dan ayrılmasıyla, şehir yeni bir kimliğe bürünür. Ahi Şeyhi Küşteri ise Karagöz ve Hacivat'tan çok etkilenmiştir. Başlarının kesilmesine çok üzülür ve Karagöz oyun perdesini kurarak onları perdede yaşatmaya çalışır.

Filmi bir metin olarak, adıyla birlikte ele aldığımızda sonu başından belli olan döngüsel ve kapalı bir anlatı olarak değerlendirmek mümkündür. Filmin içinde Kam Ana tarafından işaret edilen kehanetler de bu kapalılığı desteklemektedir. Ayrıca filmde Roma tiyatrosunun yaptığı gösteriler, *erken anlatım (mis en abyme)*⁵⁰ özelliği taşımaktadır. Filmin içinde parça/bütün ilişkisine gönderme yapılan pek çok sahne (örn. Küşteri'nin cami maketi ve caminin kendisi; Karagöz oyununu ilk kez sahnelediği mizansen vb.) bulunmaktadır. Bu ilişki Karagöz oyununun prensipleri arasında ve Tasavvuf düşüncesinde de mevcut olması bakımından önemlidir.

Filmdeki anlatım özellikleri ile ilgili olarak yaptığı açıklamalarda, Ezel Akay, hem Brechtien anlatı tekniklerinin kullanıldığını, hem de Doğulu anlatma tarzı ile filmin anlatıldığını belirtmektedir (Çağlar Öztürk, 2007:270,271):

⁵⁰ Bir anlatımın ya da tiyatro oyununun indirgeme yoluyla, yapıtın tümüne gönderme yapmasına *erken anlatım* denir (Kıran ve Kıran,2007:349).

“Filmde sürekli kesintiler var. Seyirci tam kendini filme verecek, bağlanacak, tam o anda onu şaşırtıyorum. Tabii ben bunu eğlenceyle yapıyorum. 1960 ya da 1970’lerdeki Brechytten kullanımla benimkisi arasında çok net farklılıklar var. Ben eğlence üzerinden kullandım bu pratikleri. (...) Karagöz sinemadır. Sinemanın ilk formudur. Perdeye yansıyan form, topluca seyredilme hali tıpkı Yunan tiyatrolarındaki gibi. Yani seyredilme şekli olarak da sinemadır. Bu film aslında bugünde geçiyor. Bugünün mizahçılarının başından ne geçtiyse o gün de aynı şeyler geçmiştir. Seyircinin kafasını karıştıran bir diğer durum da filmde, bir yandan da Yunan tragedyasını oynanması. Oynadıkları da Sokrates’in ölümü. Seyirci filmin bazen bugün, bazen de geçmiş bir zamanda geçtiğini görüyor. Bu film, Doğulu film anlatma tarzıyla yapıldı”.

Filmin, bu çalışmada nostaljik bir film olarak ele alınmasının nedeni ise anlatıda yer alan aşağıda belirtilen özelliklerdir. Bunlar tekrar hatırlanacak olursa;

1. Filmde “eski” ve “yeni” arasında, eski lehine bir karşılaştırma yapılarak, yeni toplumsal kurumlar, ilişkiler ve yapılarda; norm ve değerlerde olumsuz yönde bir değişme; ahlaki bir çöküş yaşandığı görüşüne vurgu yapılması
2. Filmde yer alan toplumsal yapılarda (ulus, aile, mahalle vb.) bütünlükten parçalanmaya doğru bir yönelim olması
3. Filmdeki toplumsal ilişkilerde, sahicilik ve derinlikten; yapaylık ve yüzeyselliğe ve karşılıklı birincil ilişkilerden; bürokratik ve dolaylı ilişkilere doğru bir yönelim bulunması
4. Filmin ana karakterlerinde kendine yeterlilik ve özerklikten; muhtaçlık ve bağımlılığa doğru bir dönüşüm olması.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminin anlatısı bu bağlamda değerlendirildiğinde şu sonuçlar elde edilmektedir:

1. Filmde “eski” ve “yeni” arasındaki karşıtlık, karakterler ve Bursa kentindeki dönüşüm üzerinden ifade edilmektedir. Eskiye temsil eden karakterler, Karagöz, Hacivat ve Ayşe Hatun’dur. Karakterler arasındaki ilişki biçimleri de eski toplumsal yapıya ait metaforik nitelik taşımaktadır. Karagöz (kalp) ve Hacivat (akıl) arasındaki ilişki Tasavvuf düşüncesini yansıtırken, Karagöz ve Ayşe Hatun arasındaki ilişki Osmanlı’nın ilk kurulduğu dönemdeki sınıfsız topluma işaret etmektedir (Erksan,2007:29). Pervane ve Nilüfer Hatun’un birlik oluşturarak başını çektiği yeni düzen yozlaşma ve ahlaki çöküşle karakterize edilmektedir.
2. Filmde Pervane karakteri Bursa’ya gelmeden önce, barış ve güvenlik içinde yaşayan bir halk söz konusudur. Pervane’den sonra ise halk, Müslüman olanlar ve olmayanlar arasında ayrışmaya başlamıştır.
3. Filmde birincil ilişkilerden, yüzeysel ilişkilere geçiş Şaman obasının (kırsal toplum), Bursa’ya (kent toplumu) göçmesi ile ifade edilmektedir. Eskiye temsil eden karakterler arasındaki ilişkiler sahici dostluk (Karagöz ve Hacivat), sahici aşk (Karagöz ve Ayşe Hatun) olarak betimlenirken, yeniyi temsil eden karakterler

arasındaki ilişkiler (Pervane- Nilüfer Hatun) yapay, yüzeysel ve çıkar ilişkisine dayanmaktadır.

4. Karagöz ve obası başta kendi kendine yeterli bir kapalı toplumken; Bursa'ya göç etmeleri ve Karagöz 'ün tek sermayesi olan sığırı Altun'un ölmesiyle sadece bir demirci ustası (işçi) olmak durumunda kalır. Karagöz, böylece yaşamak için topluma bağımlı hale gelmiştir. Filmde Karagöz ve Hacıvat birbirilerini bulup "tamam olurlar" ancak bu durum uzun sürmez ve sonunda idam edilmelerine kadar gidecek olan hızlı bir düşüş süreci yaşanır.

5.2.4. Nostalji analizi

Hacıvat Karagöz Neden Öldürüldü filmindeki toplumsal değişme, Osmanlı beyliğinin, ilk kez teşkilatlanarak bir devlet olmaya başlamasıdır. Bursa kentinin, Roma-Bizans'tan kalan kimliğini giderek kaybetmesi ve bir Türk-İslam şehri olmaya başlaması değişim sürecini ifade eden en belirgin unsurdur. Osmanlı Devletinin kuruluş dönemi ile ilgili olan diğer filmlerin aksine, kahramanlık söylemine dayalı tarih anlayışı eleştirilerek, fetih anlatısının değil, geride kalanların günlük yaşam içinde betimlenmesi tercih edilmiştir. Bu nedenle filmde, kutsallık atfedilen tarihsel kişilikler ve kurumlar normalleştirilirken; sıradan insanlar olarak kabul edilen kimselerin de mistik bir haleye büründürülmesi söz konusu olmuştur. Filmin anlatısında, kuruluş döneminde kazanılanlara değil, kaybedilenlere odaklanılmakta; Bursa'da azınlıkta kalan halkın, göçmenlerin, dini azınlıkların ve kadınların bakış açısı öne çıkarılmaktadır. Böylece, yaşanan toplumsal değişimi geriye doğru bakarak ve kayıplara odaklanarak anlatmasıyla film, nostaljik bir nitelik kazanmaktadır.

Filmde toplumsal değişme genel anlamda iki bağlamda gözlemlenmektedir. Birincisi göçebe⁵¹ yaşamdan, yerleşik yaşama geçiştir. İki toplum düzeni arasındaki farklılık filmin ana karakteri Yörük Karagöz'ün bakış açısından yansıtılmaktadır. İkincisi, Osmanlı beyliğinin bir devlet yapısına kavuşma sürecinde, başkent Bursa'da yaşanan toplumsal değişimdir. Bu dönüşüm ise Ayşe Hatun'un bakış açısından yansıtılmakta, din ve vicdan özgürlüğü ve kadınların toplumsal hayattaki statüleri bağlamında değişimi ele almaktadır.

⁵¹ *Göçebelik (nomadism)*, bütün yıl belirli bir yerde yaşamadan, durmadan hareket halinde olan gruplar için kullanılan bir terimdir. avcı-yiyecek toplayıcılığına ve çobanlığa dayanan iki genel göçebelik türü saptanmıştır. İdeal tip kuramına göre, bu toplumlar ekonomik bakımdan kendi kendilerine yeterlidir (Marshall, 2009:277).

Filmde Karagöz'ün nostaljisini oluşturan ilk kayıp unsuru Yörük yaşantısının yok olması ve buna bağlı olarak göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçiş bağlamındaki değişikliklerdir.

Filmde Yörükler, çadırlarını ırmak kenarına kurmuş, hayvancılık yapan, barışçıl ve anaerkil bir topluluk olarak betimlenmektedir. Şamanizm inancına sahiplerdir. Yörük Obası, ırmak kenarına kurulmuş olan birkaç çadırdan oluşmaktadır. Obada Karagöz dışında erkek bulunmamaktadır. Obanın korunmasını Şaman kadınlar üstlenmiştir. Yörüklerin, kendilerini doğanın bir parçası olarak görmeleri, para kullanmamaları, isim ve ünvanlara sahip olmamaları bakımından 'yabancılaştırma'nın olmadığı bir kültürü sembolize ettikleri söylenebilir. Üretimin ve dönüştürmenin temel zihinsel unsuru olan özne-nesne ayrımı Yörüklerin zihinlerinde yer etmemiştir. Geçim kaynakları, cin çağırma, fal bakma ve hayvancılıktır. Belirli bir devlete bağlı olmadıkları halde onlardan da vergi toplanması; yerleşik düzene geçmiş toplum tarafından dışlanmaları filmde göçebe Yörüklerle ilgili vurgulanan diğer noktalardır.

Yörükler Şamanizm inancına sahiplerdir. Filmde, Şamanizm, yoksul, göçebe ve azınlıkta kalan bir topluluğun, yok olmak üzere olan bir inancı olması bakımından, idealize edilmektedir. Şamanist inanca sahip, Kam Ana ve Karagöz bir tür bilgeliğe sahip insanlardır. Akli değil, sezgiyi ve kalbi (gönül) temsil etmektedirler. İslamiyet'in aksine, toplumsal alanı düzenleyici kurallara sahip olmayan Şamanizm, doğadan henüz kopmamış bir kültürün inancıdır. Filmin Şamanizme ve göçebe topluma yaklaşım tarzı olumlu ve birbirini bütünler niteliktedir. Filme göre, göçebe oluş, ilkelliğin, gelişmemişliğin ifadesi değil, insanoğluna yerleşiklikten daha uygun bir yaşam biçiminin temsilidir. Tarihsel-ilerlemeci görüş ise, göçebe toplumu, üretim ilişkileri bakımından yeterince gelişmediği için, üst yapısı da ilkel düzeyde kalan bir toplum olarak tanımlayacaktır. Bu görüşe örnek olarak Baykan Sezer'in incelemeleri gösterilebilir. Sezer'e göre (2011:49), en amansız doğa koşullarıyla baş etmek zorunda olan bozkır insanı, dar çapta bir ekonomi çerçevesini aşamayacaktır. Korunma ya da savaş nedenleriyle bozkırlarda gruplar halinde yaşasalar bile bu grupların temelini, hiçbir zaman üretim ilişkileri, iş bölümü teşkil etmeyecektir. Bu nedenle bozkır halkları arasında, aile ya da kabile çerçevesini aşabilen dinlere rastlanmamaktadır.

İnsana daha uygun yaşam biçiminin göçebe yaşam tarzı olduğunu ifade eden görüş ise, yerleşik hayatı ilerlemenin ve gelişmenin sonucu olarak görmemektedir. Bu görüşe göre (Polat, 2004:20,24), yerleşiklik göçebelikten bir sapmadır. Yerleşikler duvarların arkasına gizlenerek ‘göçebe kendilerine’ yabancılaşmışlardır. Göçebeler ise yerleşik dünyanın ördüğü duvarların dışına çıkmaya muvaffak olmuş, sürekli deveran içindeki insanlardır. Yerleşikliğin kendinde bir kategori olmadığını, göçebeliğe göre konumlanarak varlık kazandığını ifade eden Polat (2004:24), filmde de vurgulanan biçimde; “her göç bir gün sona eriyor gibi görünebilir, fakat bu, göçün ve göçebeliğin sadece bir haline bakıp da hüküm verenlerin görüşüdür. (...) göç hiçbir zaman sona ermez” sözleriyle göçebeliği betimlemektedir.

Filmde benimsenen bakış açısı da bu ikinci görüşe uygundur. Karagöz’ün Bursa’ya göç ederken söylediği *Yürürün*⁵² isimli şarkıda, filmin göçerliğe ilişkin yaklaşımı ifade edilmektedir. Şarkı sözlerinde doğallık, sahicilik ve yaşamın döngüsüne kolaylıkla uyum sağlamak gibi idealize edilmiş özellikler vurgulanmaktadır.

Karagöz annesi ile birlikte Bursa’ya doğru hareket ederken, “Men hatun isterün ana, bebicük isterün. Tatar’dan Arap’tan bezdim, yörüklük yordu, artık yürümek istemirün. Ev bulak, yatık olak, hep orada kalak, mahallede yörüyek” diyerek özlemlerini dile getirir. Bursa’ya geldiklerinde ise Karagöz hayal kırıklığına uğrayacaktır. Bursa’da yerleşik hayat sürdüren toplum, Yörük toplumunda çok farklıdır. Bursa büyük ve kalabalık bir şehirdir. Toplumsal hayat hareketlidir. Yörüklere göre üretici bir toplum vardır. Ancak kişilerarası ilişkiler, obada olduğu gibi birebir ve sahici değildir. Temel toplumsal iletişim biçimi ise, alış-veriştir. Kısacası Bursa, modernleşmekte olan bir kentin özelliklerini taşımaktadır.

Şehir halkı ile kurduğu ilk ilişkide kandırılan Karagöz, modernleşmiş toplumdaki masum ve sahici olan bir kişi olarak betimlenmekte ve bu bakımdan kendisi de nostaljik bir unsur olarak filmde yer almaktadır.

⁵² Yüklenüp karanluğu, ışıklara yürürün/yıldızları aş edüp, rüyalara yürürün/göç dedüğün heç bitmez, bilünmeze yürürün.../Gurbettür memleketüm, yalnızluğa yürürün.../uyurkene yürürün, külerkene yürürün/ yağmurlarla yürürün, özlerkene yürürün/ doğarkene başladı, büyürkene yürürün/ kalmak istedü yaşlu eksülerek yürürün/bübek istedü yaşlu, eksülerek yürürün/bübek istedi gelmek, çoğalarak yürürün/göç dedüğün heç bitmez bilünmeze yürürün... ev dedüğün heç durmaz, yol sırtunda yürürün/közel kızlar gülüştü, gülücükle yürürün/durmak isterün elbet, dururkene yürürün/ canum istedü memüş, özlerkene yürürün/çarukların aşundu ölürkene yürürün (Söz:Levent Kazak Müzik: Ender Akay)

Karagöz, para kavramını bilmeyen, hiçbir canlı ile sömürü ilişkisine girmemiş, tüm eylemleri ve düşünceleri birbiriyle örtüşen, üretim araçlarından kendisini ayırmamış, dili temel ihtiyaç düzeyinin ötesinde kullanması gerekmemiş, kısacası henüz ‘yabancılaşmamış’ bir kimsedir. Bu bakımdan Hacivat’tan ve yerleşik halktan farklıdır. Hacivat, İslamiyetle ilgili bilgisini ve toplumsal farklılaşmanın göstergesi olan dil becerisini kullanarak hem Karagöz ve hem de yerli halk üzerinde üstünlük kurar.

Bursa’daki toplumsal işleyiş, Karagöz’ün tek sermayesi olan buzağısını yitirip iş aramaya başlamasıyla daha da belirginleşir. Aynı zamanda demirci ustası olan Karagöz, Bursa çarşısında dolaşır iş arar ve bulamaz. İş bulabilmesi için Müslüman olup, tekkeye üye olması tavsiye edilir; bu şekilde ödeyeceği verginin de daha az olacağı söylenir. Filmde Müslümanlaşma, Osmanlı hakimiyetiyle gelen kent merkezli, yeni, yerleşik düzene uyum sağlamak; medenileşmek anlamına gelmektedir (Aça ve Aça, 2009:15)⁵³. Karagöz’ün iş bulmasıyla ilgili sahneler, İslamiyetin toplumsal yaşamı düzenleyici rolünü vurgulamaktadır.

Filmdeki ikinci toplumsal değişim, önceden Roma-Bizans kültürüne sahip olan Bursa’nın, giderek bir Türk-İslam şehri haline gelmesidir. Roma-Bizans kültürünün kaybedilmesine odaklanarak ele alınan değişimin en önemli göstergeleri, dinde, değer ve normlarda görülen farklılaşma ve toplumsal hayatta kadının rolündeki dönüşümdür. Değişim Ayşe Hatun karakterinin bakış açısından anlatılmaktadır. Ayşe Hatun filmin başında Bursa’da etkili bir konumdadır. Ayşe Hatun, iki bakımdan Bursa’nın eski kültürünü temsil etmektedir. Bir yandan Şeyh Edebalı’nın mirasçısı olduğu ifade edilen Bacıyan-ı Rum’un başı ve Osman Bey’in en yakın yardımcılarında Köse Mihal’in kızı olduğu için, kuruluş dönemi Osmanlı beyliğinin temsilcisidir. Diğer yandan da Ortodoks inancına sahip olduğu için ve dini anlamda Bursa kentinin eski geleneğini temsil etmektedir. Kadı Pervane’nin gelmesiyle sembolize edilen dönüşümle birlikte Ayşe Hatun’un tanıdığı kişiler, bildiği uygulamalar ve ilişkiler değişecek ve uyum sağlayamayan Ayşe Hatun giderek Osmanlı ve Bursa’daki yeni sistemin dışında kalacaktır.

Nostalji filmlerinde, toplumsal değişim sonrası değer ve normlarda görülen farklılaşma buna direnç gösteren kişi ve/veya yapıların idealize edilmesi yoluyla

⁵³ Filmin bakış açısına göre, medenilik, doğa-insan ilişkilerinin yeniden düzenlenmesiyle, doğallığın ve sahiciliğin kaybedilmesine neden olması bakımından olumsuz bir niteliktir.

anlatılmaktadır. Filmde Bursa’da yaşanan dönüşüme bilinçli olarak direnç gösteren tek kişi olan, Ayşe Hatun idealize edilmiş bir karakterdir. Ayşe Hatun her ortamda doğru bildiğini söylemekten sakınmayan, dürüst bir kişi olarak betimlenmektedir. Köse Mihal ve Ahi Şeyhi Küşteri ile birlikte Orhan Gazi caminin alemini kaçıranlarla en iyi Ayşe Hatun savaşmıştır. Filmde at üstünde kılıç salladığını, kelle uçurduğunu gördüğümüz tek kişi Ayşe Hatun’dur. Buradan onun çok iyi ata bindiği ve kılıç kullandığı sonucu çıkarılabilir. Ayşe Hatun karakteri, filmde savaşçı yiğit/Alp tiplemesine en uygun betimlemedir.

Kadı Pervane, yozlaşmış “yeni” düzeni simgelerken, Ayşe Hatun doğru ve insani olan “eski” düzeni sembolize etmektedir. Metin Erksan (2007:28,29), Bursa’nın Pervane sonrası yeni düzenine ilişkin olarak şu saptamaları yapmaktadır: “Yeni kurulan devlet içinde yerleşik, siyaset, şariat, tarikat, ticaret, bürokrat beşlisinin etkinliğini ön plana çıkartılır. Osmanlı devlet yapısının kaynağı Selçuklu İmparatorluğu ve Roma-Bizans İmparatorluklarının ortaklaşa yapısıdır. Bu bileşim-sentez bir dünya imparatorluğu olacak devleti oluşturmasına rağmen, devletleri kemiren eski hastalıkların da yeni devlete kök salmasını sağlar. Yeni kurulan Osmanlı devleti içinde Pervane, Selçuklu devletinin Osmanlı devleti içindeki devamını Gazi Mihal, Nilüfer Hatun Bizans devletinin Osmanlı içindeki devamını temsil ederler”.

Mehmet Kaplan, tipin bir özleyişin ifadesi olduğunu belirtmektedir. Hayatta ve edebiyatta belirli bir tipin yaşayabilmesi, onu idealize eden bir toplumun bulunmasına bağlıdır (Kaplan,2011:58). Türklerin İslamiyet öncesi destanlarındaki Alp tipinin, İslamiyet’in geniş kitlelerce kabulünden sonra Gazi tipine dönüştüğünü ifade eden Kaplan’a göre, Gazi tipinin oluşmasında Türklerin askerlikleri yoluyla başarı kazanmaları ve İslam devletlerinde yer edinmelerinin etkisi bulunmaktadır. Gazi tipinin de Alp tipi gibi dünyayı fethetmeyi gaye edinen bir kahraman olduğunu ifade eden Kaplan, bu tipin oluşumunda hayali veya hakiki gazilerin kahramanlıklarını tasvir eden, Arap ve Fars edebiyatından etkilenildiğini dile getirmektedir (2011:101;102). Gazi tipi kahramanların hikayelerinin konu edildiği Gazavatname türünde eserlerin oldukça uzun süredir popüler anlatı geleneğinin bir parçası olduğu bilinmektedir. Filme yöneltelen eleştirilerde, gazi veya alp tipine yer verilmemiş olması ağırlık taşımaktadır. Ayşe Hatun filmde bu betimlemeye en yakın tasvir edilen bir kişi iken Orhan Bey ve Köse Mihal gibi karakterlerin fetihlerine yer verilmemesi; dini bir boyuta da sahip olan askeri kahramanlıklarının ele alınmaması filmin tarihsel bakış açısının farklı bir boyutta olduğunu göstermektedir. Osmanlının

kuruluş dönemini konu alan önceki anlatılardan bir diğer farkı, Bacıyan-ı Rum örgütünün temsilinde kendisini göstermektedir. Bacıyan-ı Rum'un temsili, güncel egemen ideoloji ve tarihin kesiştiği bir nokta oluşturmaktadır. Örneğin, Erhan Afyoncu “Bacıyan-Rum'un başlarının kapalı olması gerektiğini ve varlıklarının bile şüpheli olduğunu” ileri sürerken (Özhan,2006: 36-40 Aktaran Bayraktar, 2009:343); Metin Erksan, 14. yüzyılda Türk-Osmanlı devlet yapısı içinde savaşan kadınlar birliği olarak oluştuklarını, isimlerinin Roma Bacıları anlamına geldiğini belirterek böyle bir örgütlenmenin varlığını tasdik etmekte; Bacıbey ve Roma bacılarının iyilik, doğruluk, dürüstlük, cesaret, devlete millete ülkeye hizmet etmek ilkeleri doğrultusunda hiç ödün vermeden bir kasırga gibi savaş ettiklerini; Bacıyan-ı Rum Türk-Osmanlı devletinin kuruluş aşamasında siyasal, toplumsal, askersel alanlarda müthiş işler başardığını ifade etmektedir (Erksan, 2007:27). Hangisinin doğru olduğu kesin olarak bilinemeyecek olan bir konudaki bu iki yorum, yorumcunun egemen iktidar ya da iktidarlara arasındaki ilişkilerinin etkisini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Yorumun ideolojisi, bir diğer deyişle güncel tahakküm ilişkilerini sürdürme ya da yeniden tahakküm ilişkisi üretmeye yönelik bir çabasının olup olmadığı bağlamında düşünülüp, ele alınmalıdır.

Filmde Bacıyan-ı Rum örgütüne yer verilmesinin nedeni de benzer şekilde, iktidar ilişkilerine yönelik eleştiriden ve daha demokratik bir toplumsal yapıya duyulan özlemden kaynaklanmaktadır. Filmde temsil edildiği biçimiyle Bacıyan-Rum, militarist değil, kendi içinde demokratik bir yapıya sahip olan bir örgüttür. İdeal biçimde, bir yandan şehri koruyup, diğer yandan hep birlikte eğlenmeyi de ihmal etmezler. Üyelerin aralarında hiyerarşik bir ilişki ya da iktidar kurma savaşı yoktur, herkes birbiriyle eşittir. Bacıyan-ı Rum'un, militarist olmayan, bir militer örgüt olarak temsili nostaljik bir nitelik taşımaktadır.

Göçebe yaşama duyulan nostaljiyi temsil eden Karagöz; eski Bursa'ya duyulan nostaljiyi temsil eden Ayşe Hatun dışında filmdeki bir diğer nostaljik unsur Hacivat ve Karagöz arasındaki dostluk ilişkisidir. Bu dostluk ilişkisi aynı zamanda filmdeki tasavvuf anlayışını da sembolize eden bir özellik taşımaktadır. Filmde tasavvuf hem düşünsel hem de estetik olarak öne çıkmaktadır. Hacivat ve Karagöz'ün göbeklerinin olmamasıyla, bir bakıma hiç varolandıklarına yapılan vurgu, perdeye bedenlerinin gölgesi yerine ruhlarının gölgesinin düşmesi gibi unsurlarda, film anlatısının bir döngüyü izlemesinde sinematografik olarak tasavvufun izdüşümleri görülebilmektedir. Düşünsel bağlamda

tasavvufun izleri, Hacivat'ın 'aşk, şarap, kadınlar' olarak özetlenebilecek dünyanın tadını çıkarmayı salık veren tutumuyla⁵⁴; Yunus Emre'nin din ayrımı gözetmeyen, insancıl tasavvuf anlayışının bir bileşiminde görülmektedir. Hacivat saray tasavvufunu temsil ederken; filmde Yunus Emre'nin şiirlerine yer verilmesiyle halk tasavvufu unsurlarının da öne çıkarılması sağlanmıştır⁵⁵. Filmin tema müziği olan Dört Kitabın Manası, toplumcu anlayışa da sahip, daha halktan, çoğulcu, barışçıl bir tasavvuf anlayışını ifade etmektedir. Filmin temel mesajı, Yunus Emre'nin "sen sana ne sanırsan ayruğa da onu san, dört kitabın manası budur eğer var ise" dizeleri ile ifade edilmektedir.

Hacivat ve Karagöz, bir araya geldiklerinde akıl ve kalpten oluşan ideal bütünü oluşturmaktadırlar. Hacivat'la Karagöz'ün zaman konusundaki diyalogları filmdeki tasavvuf vurgusunu özetlemektedir.

Karagöz: "Her doğurduğu, büyüttüğü evladı gözünün yaşına bakmadan katleden kimdir?" Hacivat: Kimdir?

Karagöz: "Zamandır, başı serap gibü sonu üse topraktan urbadur. Akar yetişemirem". Hacivat: "Canını alır ama bu gölgelere ne idebilir kü zaman?"

Toplumsal değişme karşısında idealleştirilen, nostaljik unsurlar yukarıda ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra filmde değişme sonrası yozlaşmayı temsil eden karakterler

⁵⁴ Hacivat'ın tasavvuf inancının izlerini Fuat Köprülü'den hareketle sürmek mümkün olabilir. 13. Yüzyılda Anadolu'da ilk Moğol istilalarıyla başlayan maddi ve manevi buhranın tasavvuf hareketini güçlendirdiğini belirten Köprülü (2003:351), bu dönemde Anadolu Türklerinin Müslüman olmayan unsurlarla bir arada yaşadığı büyük medeni merkezlerde her manasıyla geniş ve serbest bir zevk sefahat hayatı oluştuğunu; Selçuklu hükümdar ve emirlerinin Bizans saraylarındaki eğlencelerin yabancıyı olmayıp, kendilerinin de şaraplı ve sazlı eğlence meclisleri kurduklarını belirtir. Bu akım, acem edebiyatından alınmış ve yüksek sınıfa mahsus ladini (dindışı) şiir tarzını doğurmuştur. Filmde, Selçuklu'nun devamı olan Eşrefoğlu Beyliğinin elçisi olan Hacivat'ın tasavvuf anlayışı düşünüldüğünde onun, Köprülü'nün bahsettiği türde saray meclislerine aşına olabileceği düşünülebilir. O dönemde dindışı unsurları da barındıran bir tasavvufu Hoca Dehhani'nin şiirlerinde görmenin mümkün olduğunu belirten Köprülü, Hoca Dehhani'nin, zamanın faniliğini anlayışına sahip olduğunu ancak bundan Sufiler gibi ahlaki nasihatler çıkarmayıp, insanın vaktini, bahçelerde, aşk ve şarap meclislerinde hoş geçirmesi gerekliliğini dile getirmiştir (Köprülü,2003:292).

⁵⁵ *Elhamdülillah*: İndük Rum'da kışladık çok hayır şer işledük/Beri gel barışalım, yad isen bilişelim/atımız eğlendü, estik Elhamdülillah/indik Rumda kışladık, çok hayır şer işledik/dirildik pınar olduk, irkildik ırmak olduk, artık denize dolduk, taştık Elhamdülillah/indik Rumda kışladık, çok hayır şer işledik/uş bahar geldi geri çöktük Elhamdülillah/taptuğun tapusuna, kul olduk kapusuna/ezelden miskin çiğ idik, piştik Elhamdülillah (şöz: Yunus Emre müzik: Ender Akay)

Dört Kitabın Manası: İlahi bir aşk ver bana/ Kandalığım bilmeyim/Kaybedeyim ben beni/İsteyiben bulmayım/ Al gider benden benliği /Doldur içime şenliği/Dirilikte öldür beni/Varıp orda ölmeyim/ Sen sana ne sanırsan/Ayruğa da onu san /Dört kitabın manası/Budur eğer var ise/ Bülbül olup öteyim/Dost bağında yatayım/Gül oluben açayım/Ayrık dahi solmayım/ Aştırk derdin dermanı/Aşk yoluna koydum canı/Karagözüm aydur bunu/Bir dem aşksız olmayım/Hacivatım aydur bunu/Bir dem aşksız olmayım (şöz : Yunus Emre'nin *Senin Kokun Duydu Canım* ve *Kördür Münkirin Gözü* şiirlerinden derleme (Burhan Toprak'ın Yunus Emre Divanı (2006) alınmıştır. Müzik: ender Akay)

Pervane ve Nilüfer Hatun'dur. Bunlar Osmanlı beyliğinin devlet haline gelmesi sırasında bünyesine kattığı Selçuklu ve Bizans unsurlarını sembolize etmektedirler.

Kadı Pervane'nin Bursa'ya gelmesi filmde bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Osmanlı beyliğinin yeniden teşkilatlanmasında önemli bir rol oynadığı görülen "Pervane" karakterinde, Selçuklu dönemindeki Muineddin Süleyman ve Çandarlılı Kara Halil isimli tarihi şahsiyetlerden esinlenilmiştir. Çandarlı sülalesi Fatih dönemine kadar Osmanlı devleti içinde güçlü konumlarda bulunmuş bir ailedir (Erksan, 2007: 25). Muineddin Pervane ise, Tanpınar tarafından şöyle tasvir edilmektedir:

"Moğol, Mısır politikası ve dahili karışıklıklar arasında bazen üç, dört kozu birden oynamaktan çekinmeyen, tahta, padişahlar çıkartıp indiren kafasında tirkeşindeki oktan ziyade hile ve tedbir bulunan, o son derece zeki ve ince hesaplı, bir çöküş devrinin tüm meziyet ve reziletleriyle rahatça giyinmiş, büyük alim, kudretli cenk adamı Muinüddin Pervane..." (Tanpınar, 2012:70).

Pervane gelmeden önce Bursa şehri, Orhan Gazi'nindir. Son derece uyumlu, güvenli, refah içinde bir kent olarak betimlenen Bursa'ya Hacivat ilk geldiğinde cennete düştüğünü düşünmüş; Pervane'nin adamları Bursa'nın kozmopolitliğine ve güvenli oluşuna "Müslüman, Gavur, Yörük hepsi iç içededir. Minare yok amma alemi meydanda" sözleriyle vurgu yapmışlardır. Pervane ise şehrin zenginliğine, beyliğinin imara verdiği öneme ve Orhan Bey'in halkına yönelik eli açıklığına söylemlerinde işaret etmektedir. Beylik'te halka her fırsatta aş dağıtılması, bolluk, çok renklilik ve devinim halinde betimlenmesiyle Pervane öncesi Bursa, ideal bir görünümdeydi. Cami aleminin çalınması üzerine, Köse Mihal, Ahi Küşteri ve Bacıyan-ı Rum'un hep birlikte hırsızların peşine düştüğü sahne, ortak tehdite karşı uyum içinde savaşıyan farklı toplumsal gruplara işaret etmesiyle, şehrin toplumsal yapısındaki bütünselliği vurgulamaktadır.

Pervane'nin Bursa'ya gelmesinin ardından ilk olarak şehirdeki güvenlik hissi yok olmuş; yönetim anlayışındaki farklılıkla toplum azınlıkta kalan kesimlerine karşı hoşgörüsüz bir anlayış ortaya çıkmıştır. Pervane'nin yeni cami yapmak yerine, kiliselerin çatısına minare dikerek camiye çevirmek şeklinde öneri getirmesi; Roma kalıntısı tiyatronun gösterilerini beğenmeyip, oyuncuların başının kesilmesini buyurması; doğurgan olmalarından dolayı kadınların savaşta ya da siyasette uzlaşmacı olacaklarını belirterek, kamusal alandan uzaklaştırılmalarını sağlayacak düzenlemelere girişmesi, toplumsal yaşamı dönüştüren örneklerdir. Filmde, Pervane'nin taze Osmanlı beyliğine, Selçuklu

Devletinin çöküş yıllarından kalan, yozlaşmış bir yönetim anlayışını getirdiği vurgulanmaktadır. Para işlerinden sorumlu nazır olarak seçildiğinde Pervane, Beyliğe getireceği yenilikleri şöyle anlatmaktadır:

“Beylik hazinesi her daim dolu gerek. Pazar yeründen, ev sahibi, at arabası sahibinden, vergi alına. Tekfurun vergisi artturula. Ahiler vakfa bağlana. Vergi haricü bırakula. Arap ülkelerinde teze bir fikir vardır. Adu rüşvettür. Her kim ki işi devlete düşer ise vereceği işini yaptırmak için paradur. İş ne kadar zor ise rüşvet o kadar büyür. Rüşvet ilen hallolmaz iş kalmaz. İcabunda cenk iderken kılıcın açamayacağı kapuyu rüşvet açabilir.”

Vergilerin artırıldığı, Ahilerin etkisinin azaltıldığı bu yeni yönetim sistemi içinde kadınların nasıl bir yer aldıkları, filmde Nilüfer Hatun karakteri ile yansıtılmaktadır.

Ayşe Hatun idealleştirilirken, Nilüfer Hatun'un olabildiğince idealleştirmeden uzak betimlenmektedir. İzleyici Ayşe hatun karakterine mistikleştirmeyi sağlayan bir mesafeden bakarken; Nilüfer Hatun'da bu mesafe söz konusu değildir. Hatta kimi zaman kısmen grotesk betimlemeler de söz konusudur. Tanpınar, tarihsel metinlerde sadece adı geçen, yeterince tasvir edilmemiş bir kişilik olan Nilüfer Hatun'dan mistikleştirerek bahsetmektedir (Tanpınar,2012:99,100):

“Adların şiir ve cazibesi...(…)... Siz, mazi dediğimiz ıtrı bize zaman içinde uzatan altın, gümüş, billur mahfazalarsınız. (...) Bu isimlerin içinde bir tanesi vardır ki, Bursa'yı tek başına bütün bir bahar güzelliğiyle doldurur. Bu beyaz zafer ve ganimet çiçeği Nilüfer'dir. Genç Orhan'ın kolları arasında günün birinde güzelliğin kahramanlığa, hayatı istihkara bir mükafatı gibi düşen bu kadınla beraber kuruluş devrinin sert simasına aşkın tebessümü gelir. (...) bizzat kendisi de bir ganimet çiçeği olan bu isim her güzel saadet ve aşk hülyasının içine dolabileceği bir çerçeveye benziyor”.

Tanpınar yalnızca isimden yola çıkarak Nilüfer Hatun'u, içi boş güzel bir çerçeve olarak betimlemekle, klasik “kadın ideali”ni ifade etmektedir. Filmde Nilüfer Hatun, kadınlık idealini değil, Osmanlı devletindeki Bizans unsurlarını temsil etmektedir. Filme göre, Nilüfer Hatun aslında Bizanslı kimliğini unutmamış ancak koşullar gerektirdiği için Osmanlı Beyliğine uygun olan Müslümanlığı seçmiştir. Filmde farklı dinlerin ele alınış biçimi nostalji ile ilgilidir. Yok olmaya yüz tutan, azınlıkta kalan inançlar, (Şamanizm, Ortodoks Hristiyanlık gibi) ya da İslam'ın devletten bağımsız ve barışçıl bir yorumuna sahip olan tasavvuf inancı romantik ve mistik bir bakışla sunulmuştur. Sünni Müslümanlık ise devletin bir parçası ve toplumsal yapıyı düzenleyen bir unsur olarak betimlenmiştir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminde yerleşik olanın bakış açısından değil de, düzenin dışında kalanın bakış açısından kuruluş dönemi ele alınmıştır. Filmdeki bakış açısına göre tarih olumlu bir biçimde ilerlememektedir. İlerlemeci tarih anlayışına göre belirli bir toplumsal yapı eğer yok oluyorsa kendisinin yerine toplum için daha kullanışlı ve faydalı olan bir başkası geldiği içindir. Bu bakımdan ilerlemeci tarih her zaman kazanımları değerlendirir ve ona göre geleceğe yönelik bir politika izler. Filmde ise tarihsel ilerlemenin yönü olumlu karşılanmamaktadır. Filme göre, toplumsal ilişkilerin yönü eşitlikten tahakküme doğru bir seyir izlemektedir. Bu nedenle filmde geriye doğru nostaljik bir bakışın olduğu söylenebilir.

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji:

Çalışmanın bu kısmında, incelenen filmde ifade edilen nostaljinin içerdiği ideolojik anlam, tarihsel çerçevede nasıl yorumlanabilir sorusunun cevabı aranmaktadır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filmi ile ilgili yapılan çözümler buradan hareketle yorumlanmaktadır.

Yukarda ifade edildiği gibi, filmdeki nostalji, göçebe-Yörük toplumuna ve onların dini olduğu için Şamanizm'e; Bursa'nın Orhan Gazi dönemindeki şölenli, şenlikli halk meydanına; kadınlı-erkekli herkesin bir arada eğlenebildiği han gibi mekanlarına; masum Karagöz ve sofistike Hacivat arasındaki, akıl ve gönül birliğini sembolize eden dostluğa; savaşçı kadınlardan oluşan Bacıyan-ı Rum'a yöneliktir. Filmde idealleştirilen din, topluluk, kişi ve mekanların ortak özelliği, hepsinin yeni kurulan devlet yapısının dışında kalmalarıdır. Filmde nostalji yoluyla eleştirilen, devletçilik geleneğidir. Filmin nostaljisi de bu nedenle devletin dışında kalan, heterodoks unsurlara yöneliktir.

Nostaljiye neden olan toplumsal değişimin en çok vurgulanan niteliği devlet-toplum arasındaki ilişkideki farklılaşmadır. Orhan Bey döneminde devlet halk arasında ayırım yapılmamakta, halkın güvenlik, barış ve refahı sağlamaktadır Pervane'nin devlet işlerinde söz sahibi olmasıyla, rüşvet gibi yeni uygulamalar getirilmiş, vergi sistemi ağırlaştırılmış, cinsiyet, etnik köken ya da dini azınlıklar bağlamında ayrımcılık uygulanmaya başlanmıştır.

Filmde, Osmalı'nın devlet olma sürecinde, Selçuklu ve Bizans öğelerini içeren ve Anadolu halkını dışlayan bir yapıda geliştiğine yönelik tarihsel görüşü benimsenmiştir.

Osmanlının kuruluş dönemini benzer biçimde ele alması ve aynı zamanda filmin nostaljisinin Batılılaşma ile ilgisini kuran bir yorum için Kemal Tahir'in görüşlerine başvurulabilir⁵⁶.

Anadolu insanının süregiden yoksulluğunun, sorunlarının en temel nedeni olarak Batılılaşmayı gören Tahir, Osmanlı tarihini bu bağlamda inceleyerek, iki Batılılaşma olduğuna işaret etmiştir. Osmanlı'nın kuruluş döneminde, bir tür bozuk ATÜT düzeni ile sosyalist denilebilecek bir yeniden dağıtım mekanizmasıyla tarih sahnesine çıktığını belirten Tahir, Osmanlı'nın ilk dönemini Kerim Devlet olarak tanımlamaktadır.

Tahir ve Akay'ın Osmanlı'nın kuruluş dönemi ile ilgili yorumlarında ortak noktalardan ilki, Osmanlı ve Anadolu halkı arasındaki farklılık noktasıdır. Kemal Tahir, Osmanlı devleti ile Anadolu Türklüğünün birbirinden ayrı olduğunu; özellikle kuruluş döneminde bu ikisinin birbirine karşıt ögeler olduğunu, aralarında kanlı çarpışmalar yapıldığını, Anadolu Türklüğünün ancak Osmanlılaştığı sürece imparatorlukta yer bulabildiğini belirtmektedir. Filmde benzer bir yaklaşım, Osmanlı'nın beylikten devlet olmaya geçiş sürecinde Anadolu halkından tamamen ayrı bir oluşum içine girdiğine işaret eden vurgudur. Filmde, halkın yaşayış tarzı ve inançları Osmanlı Devleti'nin tamamen dışındadır. Halkın içinden çıkmış bir yapı olan Ahilik teşkilatının devlet içindeki etkisi de filmin sonunda azaltılmıştır.

İkinci benzerlik, kuruluş dönemi tarihine yaklaşımlarıdır. Kemal Tahir *Devlet Ana* kitabında gerçekçi tarih yaklaşımına uygun olarak "bir cihan devletinin kuruluşunu anlatmaktan çok, o kuruluşu gerçekleştiren toplumsal dinamiklerin 'mahiyetini' ve o mahiyeti oluşturan 'mayayı' kavramayı ve kavratmayı hedeflemektedir (Lekesiz,2010:165). Akay ve Kazak'da filmde kuruluş dönemine ileride başarılı bir dünya imparatorluğu kuracak olan Osmanlının bakış açısından değil, geride, azınlıkta kalan; devletin oluşması için feda edilen ya da bastırılan toplulukların, kültürlerin tarafından bakmaktadır. Dönemin yaşayışını, Ahiler, tekkeler, Kadılık gibi toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri, iktidarın işleyişini ve mantığını gerçekçi bir biçimde ele almaktadır.

⁵⁶ Filmin yönetmeni Akay ile Tahir arasında, devlet geleneği konusunda önemli oranda görüş farklılıkları olduğu bilinmekle birlikte, Tahir ve Akay'ın diğer pek çok bakımdan benzer noktalara işaret ettikleri düşünülmektedir. Batılılaşmayı Osmanlı kuruluş dönemi ile karşılaştırması bakımından Tahir'in özgün yorumundan faydalanmak ve hatırlatmak isteği de bu tercihin bir diğer nedenidir.

Kemal Tahir Osmanlı'nın Asya Tipi Üretim Tarzı devleti olduğunu –devletin dışta talan ve içte vergiye dayandığı; tüm gelirin ve mülkiyetin devlette toplanıp; başka hiçbir toplumsal sınıfın oluşmasına izin vermeden halka pay edilmesi- bu özelliğiyle, kuruluş döneminde hem kendi halkı hem de Bizans ve Balkan Slavlığına mensup halklar tarafından kolayca benimsendiğini, güçlü düşmanları da olmadığı için kolayca gelişebildiği tezini savunmaktadır. ATÜT devleti olması daha sonra Osmanlı'nın sonunu getiren özelliği olacaktır. Burjuvazinin gelişimi, Batının güçlenmesi ve Endüstrileşmesi sonrasında Osmanlı dış talana dayandığı, üretici bir özellikte olmadığı için askeri harcamalara ağırlık vermiş bu sırada gelir kaynağı olarak halktan aldığı vergileri artırmış ve bir baskı rejimi uygulayarak devleti korumaya çalışmıştır. Akay ve Kazak filmde Türkiye'de süregiden sorunları Osmanlı'nın kuruluş döneminde oluşan devlet yapısı özelliklerine bağlamaları bakımından benzer bir yaklaşım sergilemektedirler. Toplumsal ilişkileri ekonomi temelinde ele almaları, Bursa'yı dönemin bolluk ve refah merkezi olarak göstermeleri; Orhan Gazi'nin seferlerinin ve vergi sisteminin bu refahtaki payını vurgulamaları bakımından kuruluş dönemini gerçekçi biçimde ele aldıkları görülmektedir.

Tahir ve Akay'ın yaklaşımlarındaki bir diğer ortak nokta, Bacıyan-Rum örgütüne olumlu biçimde değinmeleri, hatta ana karakterlerinden birisinin Bacıyan-ı Rum'un başı olmasıdır. Son olarak, tasavvuf unsurunu benzer biçimde ele aldıkları, filmde Hacivat'ın aşk şarabı içmesinden ve Yunus Emre'nin şiirlerine yer verilmesinden dolayı ileri sürülebilir.

Tahir ve Akay, kuruluş döneminde Osmanlı ve Anadolu'daki duruma ilişkin tarihsel ve kültürel unsurlar bakımından benzer bir tablo çizerken; Osmanlı'nın merkezi bir devlete dönüşmesini farklı bir yaklaşımla betimlemektedirler. Filmde, değişim, gönülsüz ve zorla yapılırken; Tahir'in *Devlet Ana* kitabında heterodoks unsurların merkezi bir devlet lehine bırakılması, üzerinde düşünülmüş ve gönüllü bir eylem olarak ele alınmaktadır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* filminde Anadolu kültürüne ilişkin unsurlar romantikleştirilirken; Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemindeki özelliklerini

romantikleştirmektedir. Akay, filmde öne çıkarmak istediği unsurun tasavvuf olduğunu belirtmiş, Tahir ise tasavvufu anti-devlet olarak gördüğü için reddetmiştir⁵⁷.

Filmdeki nostalji, belirli bir toplumsal kesimin hegemonya kurmasına ya da sürdürmesine yönelik bir nitelik taşımamakta; Akay'ın daha çoğulcu ve demokratik bir topluma yönelik özlemlerini, Osmanlı kuruluş dönemi dolayısıyla perdeye yansıtmaktadır.

5.3. Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi

*Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi*⁵⁸ filmi, İslamcılık akımının bir temsilcisi ve Nurculuk cemaatinin kurucusu olan Said'i Nursi/Said-i Kürdi'nin yaşamını konu almaktadır.

Filmi ele alan pek çok yazı bulunmakla birlikte, burada film incelemeleri alanına dahil edilebilecek olanlar arasından ikisine yer verilmektedir. Bunlardan ilki, Düccane Cündioğlu'nun *Sinema ve Felsefe* (2012) isimli kitabında filmi ele alan yazısıdır. Cündioğlu (2012:169), *Hür Adam* filminin, tıpkı *Mustafa* (2008, Can Dündar) ve *Veda* (2010, Zülfü Livaneli) filmleri gibi, ideolojik olarak kendini haklı gören; anlatım özellikleriyle anlatılanı destekleyecek bir biçim geliştirme ihtiyacı duymayan bir özellikte olduğunu ifade etmektedir. Cündioğlu'na göre (2012:170), ne denli kutsal, mübarek, haklı olursa olsun, hiçbir amaç, sanat eserine koşulsuz olarak bu niteliklerin yüklenmesini haklı çıkaramaz; sanat eseri kalitesini niçinden önce nasıl verdiği cevapla göstermek zorundadır. *Hür Adam* filminin hem içerik hem biçim bakımından oldukça yetersiz olduğunu ifade eden Cündioğlu, filmde politik ajitasyonların çocukça olduğuna, basit müsamere tekniklerinden ibaret kaldığını; ideolojik haklılık varsayımının tarihsel anakronizme yol açtığına işaret etmektedir (2012:170,171). Cündioğlu'na göre (2012:170), bunlar yüceltilmek istenen değerlere zarar vermektedir. Sanatın özünün dolayım, göstermek değil işaret etmek olduğunu belirten Cündioğlu, *Mustafa* ve *Veda* filmi gibi,

⁵⁷ Halit Refiğ *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi Kemal Tahir'in beğenmediğini belirtir. Refiğ bunun nedeni olarak şu yorumu yapar : “Benim tasavvuf meselesine olan ilgimi katiben tasvip etmiyordu, tasavvuf anti-devlettir diyordu. Doğasında çok gerçekçi olmak vardı (...)” (Aktaran Zileli,2010:160).

⁵⁸ Künye Bilgileri: Yönetmen: Mehmet Tanrısever, Senaryo: Mehmet Tanrısever, Mehmet Uyar, Ahmet Çetin, Yapımcı: Mehmet Tanrısever, Yapım Yılı ve Süresi: 2010, 163 dk. Görüntü Yönetmeni: Ali Özen, Sanat Yönetmeni: Berna Aslan, Müzik: Yıldırım Güngen, Tefik Akbaşlı, Kurgu: Mevlüt Koçak, Oyuncular: Mürşit Ağa Bağ, Tarık Tanrısever, Halil İbrahim Kalaycıoğlu, Orhan Aydın, Engin Yüksel, Hakter Balaban, Bülent Polat, Mesut Çakarlı, Ahmet Yenilmez, Yaşar Üzer, Betül Aşçıoğlu, Reyhan Ulu, Mahmut Hekimoğlu, Mehmet Tanrısever, Gösterime Giriş Tarihi: 7 Ocak 2011, Dağıtıcı: Özen Film, İzleyici Sayısı: 955.519.

Hür Adam'ın da göstermek istediği gösterdiğinden ibaret; her şeyi ortada bir film olduğunu vurgulamaktadır (2012:172).

M. Nedim Hazar (2011), “Hür Adam: Hür Olmak Kul Olmaktır” başlıklı yazısında filmin konu aldığı 70 yıllık zaman dilimindeki, fiziksel, ruhsal değişim ve dönüşümleri anlatmayı başardığını belirtmektedir. Türk sosyal, siyasal ve manevi tarihinde önemli rolü olan bir şahsiyeti filme almanın cesaret olduğunu belirten Hazar (2011), filmin teknik, estetik ve anlatım olarak çok olgun bir sinema diline sahip olduğunu belirtmektedir. Filme kısmi olarak eleştiriler de yönelten Hazar (2011), filmin başarısını gölgelememekle birlikte; ani sahne ve zaman geçişlerinin eklektik bir görüntü yarattığını; kolaj hissi uyandırdığını; neredeyse üç saat boyunca, dramatik bir öyküye sahip olmadan biyografik bir hayatın peşine düşmenin klasik sinema izleyicisine ağır gelebileceğini belirtmektedir.

Celil Civan (2011) “Hür Adam: İdealle Karikatür Arasında” başlıklı çalışmasında, film konusunda eleştirilmesi gereken noktanın, Said Nursi'nin nasıl temsil edildiği, nasıl kurgulandığı ile ilgili olduğunu belirtmektedir (2011:6). Tarihle ilgili bir kurgunun yalnız geçmişle değil, gelecekle de bağlantılı olduğunu; Kemal Tahir'in *Devlet Ana* ve Tarık Buğra'nın *Osmancık* kitapları arasındaki farkı örnek vererek ifade eden Civan (2011:6) tarihsel kurgunun yazarın ideolojik yaklaşımlarının izini taşıdığını vurgulamaktadır. Tanrısever'in Said Nursi'yi çocukluğundan itibaren bir dava uğruna mücadele eden sabit ve kararlı bir portre olarak çizdiğini; buna mukabil, çatışma unsurunun Nursi'nin dışında kalan diğer kişiler üzerinden yansıtıldığını, bu durumun yan karakterlerin tümünün karikatürize tipler olmama neden olduğunu ifade etmektedir (Civan,2011:7). Nursi'nin, kimsenin ulaşamayacağı ideal bir noktada durduğunu belirten Civan, kahramanın ne kadar ulaşılmaz olursa olsun, yine de bir özdeşleşme sağladığını, bununda filmin ideolojisinin belirlediği ‘bakış’ üzerinden yapılabildiğini ifade etmektedir. Said Nursi filminde bu ideolojinin, örneğin, Kürtçe konuşan insanlarla Said Nursi'nin ısrarla Türkçe konuşmasında, Amerika ve Vatikan'la diyalog kurmasının “gerçek”te olduğu gibi Soğuk Savaş dönemine atıfla ele alınmaması gibi unsurlarda mevcut olduğuna işaret etmektedir. Filmde Cumhuriyet dönemine yapılan rejim eleştirisinin yüzeysel olduğunu; karton düşmanlar nedeniyle eleştirinin dde karikatür olmaktan öteye gidemediğini dile getiren Civan (2011:8), buna örnek olarak ‘zındıka komitesi’ ile ilgili sahneleri göstermektedir. Civan (2011:9), Said Nursi'nin hayatı boyunca düşünceleri ve inançları nedeniyle çile çekmiş muhalif bir isim olduğunu filmin bunu anlatamadığını vurgulamaktadır.

Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi filmi konusunda belirtilenler, aslında İslami ya da İslamcı Sinema olarak ele alınan türe özgü eleştirilerle benzerlik taşımaktadır. Çözümlemeye bir giriş olması bakımından, çalışmanın bu kısmında, İslamcı sinema konusuna kısaca yer verilmekte; filmin bu akım içindeki yerine ilişkin bir karşılaştırma sunulmakta; böylece filmin İslami Sinema akımı içindeki diğer filmlerle ortak noktaları olduğu vurgulanmaktadır.

İslam kültürünü ve dinini ifade eden Müslümanlık olgusundan farklı olarak, modernlik-gelenek ya da Doğu-Batı kutuplaşması aracılığıyla siyasal ve toplumsal güç kazanma yoluyla toplumu İslamileştirme projesi, “İslamcı” olarak tanımlanmaktadır (İmançer, 2010:78). İslamcı ya da İslami sinema olarak adlandırılan akımının düşünsel kökenleri 1960’lı yıllarda Türk sinemasının nasıl bir yapısı olması gerektiği üzerine yapılan tartışmalara dayanmaktadır. 1960’lı yılların ortalarından 1970’li yılların sonuna kadar, Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema ve Milli Sinema gibi film akımları Türk filminin nasıl olması gerektiğine ilişkin kendi görüşleri doğrultusunda örnekler vermişlerdir.

Bu süreçte Milli sinema akımı kendi içinde iki farklı vurguyla karşımıza çıkmaktadır. Birincisi Yücel Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar* ve *Memleketim* gibi filmlerinde görülen İslam dinine Doğu-Batı farklılığı üzerinden anlam vermeye çalışan ve “milli” vurguyu da ihmal etmeyen sinema anlayıştır. İkincisi Çakmaklı’nın filmlerinde ihmal edildiği düşünülen İslami vurguyu ve “ümme” düşüncesini daha belirgin olarak ortaya koyma amacıyla olan *Akın Grup* adı altında toplanan yönetmenler ve yazarların filmleridir.

Çakmaklı’nın *Memleketim* (1974) filmine yöneltilen eleştirilere verdiği karşılık, bir anlamda onun sinema anlayışının temelini ortaya koyan bir nitelik taşımaktadır⁵⁹. Burada

⁵⁹ “...eğer biz Türk aydını olarak namus ölçülerinin sınırını zorlamadan ülkemizin hayat problemlerini anlamak niyetinde ve bunlara hal çaresi bulmak arzusunda ise, her şeyden önce problemlerin kaynağına inmek zorundayız. Tabii, amacımız belli bir ideolojik sistemin haklılığını perçinlemek için ihdas ettiği sun’i problemleri toplumumuzun problemleri gibi göstermeye çalışmak değilse... Böyle bir niyetle yola çıktığımızda ilk varacağımız yer, Türkiye’nin iki asırlık değişim kültürüdür, yabancılaşmadır. Daha da özel bir tabirle Batılılaşmadır. Krizlerimizin sebebi de burada, aydın-halk ikilemimizin sebebi de buradadır. Tanzimat’tan bu yana Batı etkisiyle dağıttığımız eski toplum yapımızı ve sağlam kültür kurumlarımızı yeniden kurma çabasındayız. ... Ne yazık ki iki asır gibi dev bir zaman dilimini geride bırakmamıza rağmen Batı eski Haçlı ruhunun zehirlerini üstümüze akıtılabilmek için fırsatlar kolluyor. (...)Toplumların spesifikliklerine, maddi manevi kültürlerine ve tabii kültür çevrelerine sonsuz hürmet duyan geçmişimiz nerede, bir kaşık suda boğmak için fırsat kollayan batı nerede? Biz mezartaşlarını bile inkar edecek haramzadeliğimizi ilan

belirtilen görüşlerden hareketle, Akın Grup’la Çakmaklı arasındaki düşünsel farklılık aydınlatılabilir. Çakmaklı, Türkiye’nin problemlerinin kaynağı olarak Batılılaşmayı göstermekte ve aydın-halk ikileminin temelinde de bu Batılılaşma kaynaklı yabancılaşmayı görmektedir. Bu sorunu aşmanın yolu Çakmaklı’ya göre eski kültüre geri dönmektir. Çakmaklı bunun için hatasıyla sevabıyla geçmişin sahiplenilmesi gerektiğini belirtmektedir. Türkiye’deki aydınların İslahat fermanından itibaren Batının sözcülüğünü üstlendiklerini belirterek onları eleştiren Çakmaklı, Doğu (Türk) ve Batı (Hıristiyan) farklılığını vurgulamak için yaptığı karşılaştırmada, sömürü ilişkisi kurma üzerinde durmaktadır. Osmanlı tarihinin bu bakımdan temiz olduğu vurgulayan Çakmaklı, somut sorunlardan hareket etmekle birlikte, ortaya koyduğu çözümler geçmişin idealize edilmesine dayanmaktadır.

Akın Grup’un, 1975 yılında yayınladıkları sinema bildirilerinde görüleceği üzere duyarlı olduğu noktalar farklıdır⁶⁰. Batılılaşma, karşısında “mutlak hakikat” arayışını öne

etmektense hatasıyla doğrusuyla tüm geçmişimize sahip çıkmaya talibiz. Çünkü kendi geleceğimizi aydınlatacak acı sözler geçmişimizdeki hata dostumuzdan sarfedilmektedir. (...) Türkiye aydınları adı geçen ıslahat fermanından, yaşadığımız yıllara kadar her dönem ülkemizde Batı’nın sözcülüğünü yaptılar. Gözü kapalı, ülke gerçeklerinden habersiz, Batı insan tipolojisinin ve toplum karakteristiklerinin zavallı bir şarlatanlığıydı bu. Günümüzde bile süren bu kör döğüşü sebebiyledir ki, günlük fikir modaları bir sansar halinde aydınımızın dünyasını kısırlaştırdı. Ufkunu daralttı. Mesela bir Marks’ın her söylediğinde hikmetler aranırken, koca bir Pareto aforoz edildi. Engels ayakta alkışlanırken, onun korkulu kabusu Dühring dinlenmeden yuhalandı. Freud hayret nazarlarıyla defalarca okunurken, Adler görmemezlikten gelindi. Okudukça uyarıcı çığlıklar atan Kemal Tahir’e dudak büküldü. Bazı yönleriyle Attila İlhan istenmeyen adam ilan edildi. Türk düşüncesinin önemli isimlerinden Aykut Edibali, namusluca tetkik bile edilmedi. Batı Osmanlı’nın homojen bir yapı içinde devlet-halk bütünlüğü gösterdiği yıllar, despotluğun en koyusunu yaşıyormuş. Bana ne Batıdan! İşlediği günahların kefaretinin ödeyeceğini vadeden bir yeni sınıfla Batı toplumu değişim geçiriyormuş. Günahında yanında mıydık ki Batı’nın tövbesinde beraber olalım? Bizim geçmişimiz aktır. Miri sistemimizle, insanlık anlayışımız, loncalarımız ve daha başka sosyo-kültürel kurumlarımızla Batı’nın geçmişinde bizim geçmişimi fersah fersah uzaktır. Filmim, bu bakımdan bir Türk-Batı diyalektiği üzerine kurulmuştur” (Yedinci sanat, Bir Açıklama, sayı:23 Mayıs 1975 akt. Uçakan, 1977:170-172).

⁶⁰ Akın Grup Bildiri No:1 “Grubumuz çağın zorlamaları karşısında Müslüman duyarlılığın bir direnişi ve tebliğ sorumluluğunun idraki ile doğdu Marksist ve Kapitalist doktrinlerin köklü şahsiyetine kavuşturma mücadelesini vermenin azim ve iradesini taşıyoruz. Anarşinin boynuna bir ahtapot gibi sarıldığı çağımız insanı, gerçeği, mutluluğu ve kendine hiç bulamayacağı ezberletilen mutlak fikri arıyor. Ülkemiz insanı köleleştiren kula kul yapan kapitalist bir sistem içinde hızla yıkılışa doğru gitmektedir. Toplumumuzu bir iç harbe doğru hızla iten, insanımızı çürütüp yok etmeyi amaçlayan bu yıkıma küçük setlerle dur denilemeyeceği artık anlaşılmıştır.

Bir inanç toplumu oluşturabilmek, zaman ve zeminle kayıtlı olmayan Mutlak fikir esprisini hakim kılmak için çıktık. En yakınımızdan başlayarak genişleyen halkalar halinde sonsuza uzanan bir tebliği ve kardeşlik duygusunun sorumluluğu bizi içinde bulunduğumuz eyleme zorluyor. Estetik ve ekonomik boyutları bulunan bir inanç kavgası veriyoruz. Kavgamız çağımız insanının kavgasıdır; arayışımız sınırlarla boğulmayan insanlığın arayışıdır. Bütün üçüncü dünya ülkeleri Kırımlar, Kerkükler, Türkistanlar, Orta Doğu, Çatlar, Eritreler, Filipinler, Kıbrıslar, Bangladeşler ve uyanan Afrika’nın en ücra köşeleri, topyekün DİRİLİŞİMİZİ beklemektedir. Bizim dirilişimizi geciktiren her türlü hizipçiliği ufak parti hesaplarını lanetliyor, toplumumuzu köleleştirmede hiç durmadan çalışan rotatifler, televizyon ve radyolar günde ‘beş vakit’ dolup boşalan sinemalarla aleyhimize çevrilen zaman çarkını lehimize çevirmeye ant içiyoruz. Bugün elimizdeki kameramızı bazen öfkemizi kurşun gibi namlusuna sürdüğümüz bir mavzer olarak, bir iyiliğin zaman

çıkaran gruba göre modern insan, ancak inanç yoluyla gerçek mutluluğa ulaşabilecektir. Kapitalist topluma karşı, inanç toplumunu öneren Akın Grup, inanç toplumu oluşturabilmek için sinemanın bir tebliğ aracı olarak kullanılması gerektiğini belirtmektedir. İslami sinema, zamanla ve dönemin şartlarına göre değişik vurgularla karşımıza çıksa da, ürünlerini bu iki tür düşünce çerçevesi içinde verdiği söylenebilir.

İslami sinema başlangıç yıllarında, ‘Türk filmi nasıl olmalı’ sorusunu sorarken aslında, kendileri için daha önemli bir konuda, Batılı ve tecimsel bir sanat olan sinema ile İslam’ın nasıl bir arada düşünülebileceği konusunda bir yanıt aramaktalardı. Necip Fazıl Kısakürek’in 17 Eylül 1943 tarihli *Büyük Doğu* gazetesindeki yazısı, İslami sinemanın bu konudaki değişmeyen cevabını oluşturmuştur:

“ Sinema fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa planı, [...] fakat bu planı dolduran cevher bütün hüneri, körkütük nefsleri lif lif cezbetmekten ibaret bacak ve vücut hazretleridir. Gerisi sadece bu [hüdayı nabit] kıymetin etrafında bir yüzüğün ana taşını halkalayan kırıntı mücevherler gibi bir şey ...” (Diriklik, 1970’ten aktaran Maktav, 2004:999).

İslami sinemacılara göre, sinema ancak “Kur’an’ın mesajını” iletmede bir araç olarak kullanıldığında, ‘İslam’ın emrine geçtiğinde’ iyi olabilirdi. “Batı’nın teknolojisini alalım ama ahlakını almayalım” reçetesine benzer şekilde, Batı tarafından üretilen sinemanın tebliğ aracı olarak kullanılmasıyla, İslam’a aykırı olamayacağı, aksine İslam’a hizmet sayılacağı düşüncesi, İslamcı sinemanın kendisini meşrulaştırmasını sağlamıştır. Salih Diriklik’in “cihad kılıçla değil, sinemayla yapılacaktır” (1972 akt. Maktav, 2004:998) sözü bu görüşü özetlemektedir.

İslami sinema, düşünsel temellerini oluşturan tarihle birlikte, filmlerde kullanılan semboller, karakterler ve anlatım dili bakımından da ortak noktalara sahiptir. İslami filmlerdeki karakterler konusunda, Maktav, Koray Çalışkan’ın İslami romanlar üzerine çözümlemesini temel alarak iki tür ana karakter saptamıştır: Özenilesi karakter ve aydınlanan karakter. Özenilesi karakterler, İslami yaşam tarzını benimsemiş, “toplumun egemen seküler kesimlerinden, devletten veya ailelerinden gelen her türlü baskıya rağmen inançlarından ve yaşam tarzlarından ödün vermeyen”; bir yandan filmdeki diğer

içerisinde eriyip yok olmasını engellemek için, zamanı durdurma veya idealimizdeki dünyayı varsayımlarla yansıtmaya ve olayları kritik etme çabası ile kullanıyoruz. Kavgamız her gün yeni akımlarla günden güne büyüyerek bugüne kadar yetişemediğimiz en ileri noktalara aydınlığımızı ulaştıracaktır!!!” (Aktaran Uçakan, 1977:185,186).

karakterlerin ‘aydınlanmasını’ sağlarken, diğer yandan da tebliğ görevini de yerine getiren tiplerdir. ‘Aydınlanan’ kahramanlar, ise başlangıçta bunalım içinde olup, zamanla bunalımlarından kurtularak yavaş yavaş özenilesi karakterler haline gelmekte ya da seyirciye bu umudu vermektedirler (Maktav, 2004:1003). İslami filmlerdeki son bir tiplendirme, ana karaktere kötülük yapan, (solcular, devlet görevlileri vb.) ana karakterin tebliğ yapmasına yardımcı karakterlerdir (Çalışkan, 1996:92 akt. Maktav,2004:1003).

Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi filminde de bu karakter şablonuna uyulmuştur. Said Nursi ve öğrencileri özenilesi karakterlerdir. Filmdeki diğer karakterler potansiyel olarak aydınlanan karakterlerdir. Bunların başında Nursi’nin baş düşmanı Ajan İsmet yer almaktadır. Filmde devlet görevlileri, hukukçular, gardiyanlar, ana karaktere kötülük yapanlardır. Bunlar Nursi ile tartışmaya giren ancak düşündüklerini savunamayan karakterlerdir. Bu karakterlerin arasında daha önceki dönemlerde cesaret edilemeyen bir biçimde Mustafa Kemal Atatürk de yer almaktadır. Filme göre, Türkiye Büyük Millet Meclisine ısrarla çağrılan Nursi, Atatürk ile özel olarak odasında konuşmuş; Atatürk’ün yardım ricasını reddederek ona çok ihtiyacı olan Atatürk’e yönelik tavrını ortaya koymuştur.

Maktav İslami filmlerdeki ana karakterle ilgili olarak, İslam dışı kimlik referanslarından kopmuş ‘Saf Müslüman’ olarak betimlendiğini; fiziksel açıdan da üstün yönleri sahip olduklarını belirtmektedir. “Kadınlar güzel erkekler yakışıklıdır. Karizmatik bir kimlikleri vardır; en zor zamanlarda dahi vakur duruşlarını kaybetmezler” (Maktav,2004:1004). Yeni dönem İslami sinemada ise ek olarak kahramanlar çok yönlüdürler. Maktav, *Minyeli Abdullah* filminin ana kahramanının özelliklerini bu duruma örnek olarak göstermektedir:

“Minyeli Abdullah yükselen İslami hareketin bütün sembollerini taşır. Bilimden sanayiye ekonomiden siyasete dek hayatın tüm alanlarında dolaşılır. Bürokrat olur banka kurar. Batının bilim ve teknolojisinin altında yatan nedenleri anlamak için Avrupa’ya gider vs.” (Maktav, 2004:1008).

Benzer şekilde, Said Nursi de, karizmatik bir kişi olarak betimlenir. Ayrıca hem bir savaş kahramanı, ‘gazi’ ; hem de Kuran’a ve Batılı ilimlere vakıf bir ilim adamı olması bakımından çok yönlülüğü vurgulanır. Filmde Nursi’nin siyasetçi bir tarafı olduğu da belirtilmektedir. İsrarla Türkiye büyük millet meclisine çağrılması, dönemin vekillerine,

devlet başkanlarına yazdığı mektuplar, “Türkiye’nin Gandhi’si” olduğunun belirtilmesi, onun siyasetçi yönünü vurgulamaktadır.

Mehmet Tanrısever, *Minyeli Abdullah* filminin yapımcısı olduğundan iki film arasında başka ortak noktalar da mevcuttur. “*Minyeli Abdullah* yaşamının ilk döneminde küçük bir cemaate Allah’ın varlığını kanıtlamaya çalışarak bireysel reformu hedefleyen bir tebliğciyken tebliğ alanını hızla genişletmeye başlar” (Maktav,2004:1008). Nursi’nin de Barla gibi küçük bir kasabanın sınırlarını aşıp tüm dünya da okunan risaleler yazması, devlet başkanlarına, Papa’ya mektuplar yazarak etki alanını genişletmesi benzer niteliktedir.

Maktav’ın İslami filmlerdeki karakterlerin özelliklerine ilişkin bir diğer saptaması da bu kahramanların “trajik değil, patetik” olmasına ilişkindir. Maktav’a göre (2010:33), “Mağdur İslami kahramanlar üzerinden gözyaşları eşliğinde verilen mesajlarla pathosun dili, bir tebliğ dili olarak iş görmüştür”. İslami filmlerde anlatılan hikaye ne olursa olsun; tragedyaya neden olan olaylar bir biçimde Cumhuriyetin Batılılaşma projesine ve sekülerist politikalarına dayanmaktadır (Maktav, 2004:1012). Bu iki özellik de belirgin biçimde *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filminde bulunmaktadır.

İslami filmler tarihe bakış açıları bakımından da ortak özellikler göstermektedirler. Bu bakış açısı, Necip Fazıl Kısakürek’in tarih anlayışına dayanmaktadır. Özetle “inanmıyorum bana öğretilen tarihe” olarak ifade edilebilecek bu tarih anlayışı, 1950’li yıllardan günümüze, İslami, muhafazakar kesimin yakın tarihi popüler bir anlayışla yeniden kurgulamalarının temeli olmuştur (Özcan,2011:243). İslami sinemacıların, yalnızca toplumu ve insanları değil tarihi de aydınlatmayı amaçladıklarını belirten Maktav (2004:1014) İslami filmlerde Cumhuriyet devrimleri ile bozulmamış olan İslami hayat özleminin vurgulandığını; hesaplaşılan cumhuriyet ideolojisinin hep flu kaldığını, Mustafa Kemal’in hiçbir zaman doğrudan eleştirilmediğini, eleştirilerin daha çok İsmet İnönü’ye yöneltildiğini ifade etmektedir (Maktav,2004:1014). Said Nursi konusu, taşıdığı ‘gizem’ ve Cumhuriyet tarihini İslamcı bir kahramanın yaşamıyla kesiştiren bir öykü sunması bakımından, popüler tarihçilik açısından ideal bir malzeme sunmaktadır. Said Nursi filminde Mustafa Kemal’e yönelik eleştiri daha önceki yıllarda çekilmiş İslami filmlere göre daha doğrudandır, ancak yine de İsmet karakteri ile sembolize edilen İsmet İnönü’nün daha doğrudan eleştirildiği söylenebilir. Bu durum İslami sinemanın, Maktav’ın

(1019:2004) işaret ettiği, “cumhuriyet tarihi ile hesaplaşmak ya da uzlaşmak için siyasi atmosferi kollayan pragmatik tutumu” ile de örtüşmektedir. Bütün İslami filmlerde İslami kesimin Kurtuluş savaşına sahip çıktığını gösteren karakterler bulunmaktadır (Maktav, 2004:1015). *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filminde de Nursi’nin öğrencilerinden Yüzbaşı Hulusi, Binbaşı Atıf gibi karakterler ve Nursi’nin bizzat kendisi Kurtuluş savaşında kahramanlıklar göstermiş kimseler olarak sunulmaktadır.

İslami sinema, yeniden canlandığı 1990’lı yıllarda millilik vurgusunu kaybetmiştir; 2005 yılındaki hamlesinde daha “küresel” yaklaşımlara ve tasavvufa vurgusuyla karşımıza çıkmaktadır (Maktav,2004:996). *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmi ise 2011 yılında cemaat ve iktidar ilişkilerinin egemen olduğu bir dönemde, bu ideolojilerin yansımalarını sunmaktadır. Filmde Türk ve Müslüman olmaya yapılan vurgu, örneğin Çakmaklı’nın ilk filmlerinde olduğu gibi Türk kimliğinin Doğu-Batı karşıtlığı içindeki yerine işaret etmek gibi düşünsel bir nitelik taşımamaktadır. Daha çok, iktidara eklenmek çabası söz konusudur. Filmde, Müslüman toplumun temel sorunu, örneğin Akın Grup’un belirttiği gibi kapitalist Batı değildir. Aksine filmde Said Nursi’nin, Amerika’nın “dinin koruyucusu büyük bir ülke” olduğunu ve onunla işbirliğinin Kuran’a hizmet bakımından olumlu olacağını” ifade eden bir mektubuna yer verilmektedir. Filmin kapitalizme yönelik olumsuz bir vurgusu da bulunmamakta, Nursi’nin sohbetlerinde “çok çalışarak zengin olmayı” öğütlediği belirtilmektedir. Hristiyanlıkla bir sorunun olmadığı da, Said Nursi’nin, filmde Papa’ya bir mektup göndererek, çağın ahlaksızlığına karşı olma noktasında ortak noktaları bulunduğunu yazmasından anlaşılmaktadır. Nursi’nin, çağın ahlaksızlığı olarak gördüğü durum dinin toplumsal hayatın belirleyicisi olma durumundan çıkarılmasıdır. Sonuç olarak filmde Nursi’nin Batıya, onun temel nitelikleri olarak sayılan Hristiyan ya da kapitalist olma bağlamlarında dahi karşı olmadığı görülmektedir. Filmde temel sorun ve karşıtlık vurgusu, Nursi’nin, dinsizlik olarak gördüğü laiklik başta olmak üzere, Atatürk ilke ve inkılaplarına yöneliktir.

Yukarda kısaca açıklandığı gibi İslamcı filmler ortak bir toplum tasavvurundan hareket ederek karakterlerini ve anlatılarını oluşturmaktadırlar. Bu bakımdan temelde benzer bir çizgiyi izlemektedirler. *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmi de yukarda ortaya konulmaya çalışıldığı gibi İslami Sinema akımının bir uzantısıdır.

5.3.1. Mehmet Tanrısever

Filmin yönetmeni Mehmet Tanrısever (1953), Konya'nın Bozkur ilçesinin Bağyurdu köyünde dünyaya gelmiştir. İlkokuldan hemen sonra çalışma hayatına başlayan Tanrısever, köyü hakkında şunları söylemektedir (Yiğitoğlu ve Ay, 2009): “Köyümüz kasabanın en iyi köylerinden biriymiş. Sonra ekonomik nedenlerle göç etmiş köylüler”. Kendisinin de askerliğini yaptıktan sonra, 23 yaşında İstanbul'a göç ettiğini, 1976 yılında 500 dolar borçla bir iki eski ve bozuk makine ile işe başladığını, bu dönemde en büyük ilke olarak yalan söylememeyi benimsediğini belirtmektedir (Yiğitoğlu ve Ay, 2009).

Tanrısever, sinema alanına *Minyeli Abdullah* (1989) filmlerinin yapımcısı olarak atılmıştır. *Çizme* (1991) ve *Benim Zaferim* (1991) filmlerinin de yapımcılığını üstlenen Tanrısever'in yönettiği ve senaryosuna katkıda bulunduğu ilk film *Sürgün*'dür (1992). Daha sonra *Garip bir koleksiyoncu* (1994), *Gökkuşluğu* (1995, dizi film) ve *Sürgün Öğretmen* (2000) filmlerinde yapımcı olarak çalışmıştır. 2011 yılında *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filminin yapımcı-yönetmenliğini üstlenmiş ve senaryosuna katkıda bulunmuştur. Tanrısever'in *Varolmanın Yolunda Zengin Olmak* (2005, kendi basımı) isimli bir de kitabı bulunmaktadır. Fahri Töre tarafından kendisi ile yapılan söyleşide kitabı için “sıradışı bir hayatın öyküsü” tanımını kullanan Tanrısever (Töre, 2005), yırtık bir gömlekle İstanbul'a geldiğinde, tek isteğinin “seks yapmak ve karnını doyurmak” olduğunu ancak şimdi hayattan daha farklı beklentilerinin bulunduğunu ifade etmektedir. Yaşamının bir döneminde mutluluğu bulmak için şeyhlere de gittiğini belirten Tanrısever, onlardan bir şeyler öğrenmeyi beklediğini ancak yaşayışlarına bakınca, kendisinin onlar gibi yaşayabileceğini ama onların kendi yaptıklarını yapamayacağını anladığı böylece dönüp çalışmaya devam ettiğini belirtmektedir (Töre,2005).

Sahibi olduğu Mert Çelik Fabrikasında yaptığı yüzme havuzu, disko vb. düzenlemelerle bir dönem adından söz ettiren Tanrısever, “yaptığı değişikliklerle bir çığır açtığını, ancak bir süre bunun anlaşılmadığını, Sendikanın, patron ne kadar iyi niyetli olursa olsun bir bit yeniği aradığını; yaptıklarına ideolojik bakarak güzel de olsa karşı çıktığını” ifade etmekte; fakat daha sonra “Türkiye zengin olmadan işçilerin zengin olmasının mümkün olmadığını herkesin anladığını” belirtmektedir (Odabaş,2003).

Tanrısever neden sinema sektörüne adım attığı ile ilgili olarak şunları söylemektedir (Yığıtoğlu ve Ay,2009):

“Sinema benim cennetimdi. Orada kendimi farklı dünyalarda hissediyordum. Farklı alemlere dalıyor, çeşitli hayaller kuruyordum. Beni o kadar etkiliyordu ki, herşeyin sinemadan ibaret olduğunu düşünüyordum. Orada oynayanlar aslında bendim. Orada yaşayanlar aslında bendim. Sinema bendim. Ben de sinemaydım. İlerde mutlaka sinema ile uğraşacağım diyordum. Eğer dünyada cennet varsa işte bu sinemadır diye düşünüyordum. (...) Şimdiki diziler tam bir saçmalık. Allah için bir şeyler yapmak lazım. *Her şeyin zamanı gelecektir. (...) Tüm insanlar sistemin birer köleleri. Kimin kölesi olduğumuz da belli, her sektörde olduğu gibi sinema sektöründe de bu işi yönetenler belli. Dünyayı bu zihniyet yönetip, köleleştiriyor. (...) Herşeyin zamanı gelecektir, zamanı gelince de herşey yapılır. Milli sinema kavramı için değil, Allah için bir şeyler yapılmalı. Günümüzde televizyonda yapılan diziler gençlerimizin ahlakını bozuyor. (...) Hayatımız boyunca çalışmalıyız. Çalışmak, çalışmak ve çalışmak”*

Yapımcısı olduğu *Minyeli Abdullah* (1989, Yücel Çakmaklı), filmi ile ilgili olarak, “slogan, edebiyat ve nasihatten ibaret” olduğu için kendisini tatmin etmediğini; şimdi olsa filmi çok farklı çekeceğini dile getirmektedir (Odabaş,2003).

Hollywood’un senaryo ve yönetmen konusunda sıkıntı çekmediğini; Yeşilçam’ın ise, senaryo konusunda bilerek bir altyapı oluşturmadığını ifade eden⁶¹ Tanrısever, Türkiye’de filmlerin çocuk zekasına hitap ettiğini; insani duyguların istimar edildiğini, oysa filmlerin toplumun önünde olması gerektiğini belirtmektedir (Odabaş,2003).

Tanrısever, 1990’lı yılların ortasında kurduğu Feza Kültür Merkezi’nde, yönetmenlik ve senaristlik dersleri ile metodik sinemanın öğretildiğini; Halit Refiğ, İsmail Güneş, Burçak Evren gibi isimlerin de burada yapılan sinema toplantılarına katıldığı ifade edilmektedir (Karaca,1995). Merkezde kendisi ile yapılan söyleşide Tanrısever (Karaca,1995), Türk filmi ifadesinin bayağı olayları tanımlamak için kullanılan bir sıfat haline geldiğini bu nedenle Türk sinemasının geleceğine imza atacak gençler yetiştirmeyi; sinemayı yeniden Türk seyircisine sevdirmeyi amaçladıklarını ifade etmektedir.

⁶¹ “Bugün Yeşilçam’a 700 film senaryosu yazdığını söyleyerek övünen bir Bülent Oran var. enaryolara bakıyorsunuz ya kalitesiz, ya da birbirine benzeyen konular etrafında dönüyor. 700 senaryo yazmak kesinlikle iftihar konusu olamaz, Hollywood’un en kaliteli senaristleri bile belki hayatları boyunca 70 senaryo ancak yazarlar, çünkü senaryo yazmak ciddi iştir” (Odabaş, 2003).

Bir ideal için film yapılabilceğini ancak tarafgir olmama şartının bulunduğunu söyleyen Tanrısever, kendi ideolojik bakışını yansıtan şu değerlendirmeyi yapmaktadır (Karaca,1995):

“Bir filmi anlamam için solcu olmam gerekiyorsa ben ona sanat diyemem; İstanbul’u çektiği zaman Tophane’den, Kasımpaşa’dan ve şehrin köprü altlarından başka bir yeri göstermeyen sübjektifliğe iyi bakamıyorum. Oysa ki hayat iki yönüyle gösterilmeli. Ezilmişliğin, yıpranmışlığın yanında, ödüllendirilen insanoğlu...”.

Kendi yaptıkları filmler konusunda da Tanrısever şunları dile getirmektedir (Karaca,1995):

“Aynı şey bizim yaptığımız filmler için de geçerli. Dayatmacı bir dille hadi kalkın buna inanın denemez. Hayata egemen olan anlayış bir bütün olarak verilmeli. Objektiflikten uzak, mükemmel ve kusursuz çizilmiş insan tiplmeleriyle değil. İnsanı hatası, sevabı ve tevbesi ile perdeye yansıtmak gerekiyor”

Said Nursi’nin hayatını filme çekmeyi 1990’larda düşündüklerini ancak o zaman manevi yönden bazı engeller olduğunu belirten Tanrısever (Akbiyık,2011:23), filmi çekmesinin nedeni olarak “sıkıntı görmüş, baskıya maruz kalmış insanları günyüzüne çıkarmak istediğini, ezilmişliğin, haksızlığın, zulmün karşısında olmaya çalıştığını” belirtmektedir.

Filmdeki Said Nursi’ye ilişkin Tanrısever’in görüşleri şu şekildedir: “...filmde Üstadı seyrettiğimiz zaman çok güzel dostluk, kardeşlik anlatıyor(...). Hiç menfi hareket etmiyor. (...). Ülkeyi bir çınara benzetiyor. Biz bu çınarın yapraklarıyız diyor. Film izledikleri zaman insanlar böyle mert insan olur mu diyecekler (...)” (Akbiyık,2011:24).

Fettullah Gülen’e yakınlığıyla tanınan Tanrısever, Cüneyt Özdemir (2011) ile *5NİK* programında yaptığı söyleşide ⁶², *Hür Adam: Bedüzzaman Said Nursi* filmini, gösterime girmeden önce Gülen’in Pensilvanya’daki çiftliğinde gösterdiklerini ve Gülen’den film konusunda onay aldığını belirtmiştir. Filmde Atatürk’le ilgili sahneler konusunda Tanrısever şunları söylemektedir: “Benim Atatürk’e karşı da hayranlığım var. Film seyredince göreceksiniz. Tartışılan sahneler hiç de rahatsız edici değil. Öyle bir sahne yok...”. Film “iyilik olsun diye” çektiğini belirten Tanrısever, kahramanları sevdiğini ve Said Nursi’nin misyonunu göstermek istediğini belirtmiştir. Filmin hem bir sanat filmi, hem de propaganda filmi olduğunu söyleyen Tanrısever, filmde “düşüncelerin, misyonun

⁶² www.youtube.com/watch?v=RQ_Svv0Y9U8 adresinden 15 Aralık 2014 tarihinde alınmıştır.

propagandası” olduğunu, filmin sonunda Nursi’nin yaptığı konuşmanın güncel meselelere, Türk-Kürt meselelerine ilişkin güzel mesajlar verdiğini dile getirmekte; filmin tamamen kendisi tarafından finanse ettiğini Gülen cemaatinin sadece dua ile destek olduklarını belirtmektedir. *Hür Adam*’ın tek kelime ile tanımlanacak olursa “sevgiyi, kardeşliği anlatan bir film” olduğunu belirten Tanrıseven, filmi hem çekerken hem de izlerken kendisinin çok ağladığını, filmi izleyen eski talebelerin de çok beğendiğini ve onların da çok ağladıklarını ifade etmektedir. Tanrıseven, içinde “Allah, peygamber geçmeyen film” yapmayacağını filmlerinin tebliğ amacı taşıdığını şöyle dile getirmektedir:

“Bir filmle, bir eserle, iyi bir yönetmen bir anda milyonlarca insana mesaj verebilir. Tebliğ yapar. Tefekkür de ettirir filmleriyle. Bir saatlik tefekkür imkanı veriyoruz işte. (...) Camide bir imam düşünün. Oradaki vaazıyla kaç kişiye tebliğ yapabiliyor. Bir de filmin hitap ettiği insan sayısını düşünün. Kaç kişiye etkili oluyor. Bunun hesabını artık herkes iyice yapmalı. Deveyle Medine’ye gitmek artık gerilerde kaldı. Tebliğde de durum aynı. Kimileri hala tebliğde deve metodunu takip ediyor. Oysa uçak var.” (Şen,2001:90 aktaran Maktav,2004:1002).

Tanrıseven’in sinemanın işlevi konusundaki yaklaşımını ifade etmesi bakımından *Hür Adam: Bedüzzaman Said Nursi* filmi ile ilgili şu sözleri de dikkate değerdir:

“(…) Bu filmi çok az maaş alan bir insan bile izlediği zaman ben ondan çok zenginim, bir ekmek, bir su kazanabiliyorum diyecek. (...) Bende bu kadar imkan var ama ben neden mutsuzum diyeceksiniz. Bu insan tatmin oluyor da ben neden olamıyorum diye çok güzel bir özeleştirici olacak izleyenlere. Kendimizi bulacağız. Belki de o insana büyük bir sevgi ve hayranlığımız başlayacak (...).” (Akbiyık,2011:24).

“Sinemanın yeşili, dinisi, beyazı olmaz Sinema sinemadır” diyen Tanrıseven (Akbiyık,2011:27) sinemanın bir misyonu olduğunu, herkesin kendi misyonunu anlattığını önemli olanın filmin izleyicilerle buluşması olduğunu ifade etmektedir. “O bir dildir, bu dili güzel anlattıysan herkes o filmi izler” diyen Tanrıseven (Akbiyık,2011:27), son dönem Türk sinemasında ödül alan minimalist filmleri beğenmediğini, bu filmlerin marjinal bir grubu tatmin anlamına geldiğini dile getirmektedir (2011:27).

Tanrıseven’in bir yapımcı, yönetmen ve senarist olarak sinema filmleri ve sektöre bakış açısını yansıtmaları bakımından aşağıda uzun bir alıntıya yer verilmektedir:

“Bu memleketin %80’i muhafazakar ve milliyetçi bir kesim, %20’si de solcu ve hatta onun %3-5’lik kısmında da sosyalist yok. Şimdi bu %80’lik kısmın bir filmi yok O zaman biz nasıl sağcıyız, bir de onların filmlerini izlemeye gidiyoruz. Onlar da kendi

görüşlerini anlatıyorlar. Ben de diyorum ki bizim seyircimize ‘siz de kendi filminize sahip çıkın’. Bu sahada sinema sektörü güçlensin. Kellemi kesseler öbür adamın filmini yapmam (...). Bu filme Allah’a inananlar gelir ama inanmayanlar da sanatsal olarak ne düşünüyoruz diye gelir. Fikir ve düşüncelerine inanmıyorum Avrupa’nın ama izlerken sanatına, hikayesine, dramına bakıyorum. Beğendiğimden değil, ibret olsun diye bakıyorum. Sinema çok güçlü bir iletişim aracı menzili 40 bin km. Bütün dünya izleyebiliyor. Caminin menzili 1 km. o zaman cami kadar önem versinler. (...). Bu film mesela 1 saatlik tefekkür, 1 yıllık mahfile ibadetine bedeldir. (...). Onlar da *2 paket sigara parasına girip bir film izlesinler*. Hem ibadet yapacaklar, hem mutlu olacaklar” (Akbiyık,2011:29 vurgu sonradan eklendi).

Tanrısever’in yönettiği iki film, *Sürgün* (1992) ve *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmlerinin ikisi de Nurculuk cemaatine güzellemeler olarak okunabilir. *Sürgün* adı, hem sürgünde olan bir öğretmeni, hem de sürgün veren, dallanıp budaklanarak çiçek açan öğrenciler sembolize ederek bir ‘cemaat’ göndermesi içermektedir. *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmi de aynı şekilde sürgün edilen bir hocanın mücadelesi ve bunun sonucunda ‘cemaati’ kurması bakımından benzer bir konuyu ele almaktadır. Fettullah Gülen cemaatine yakınlığını ve sempatisini filmleriyle de gösteren Tanrısever, 2013 yılında “Gezi Parkı Olayları” sırasında söylediği sözler nedeniyle Gülen’in özür dilemesi gerektiğini düşündüğünü belirterek, Gülen’e tepki göstermiştir. Ayrıca 17 Aralık 2013 yolsuzluk operasyonları sırasında gazetelere verdiği ilanla⁶³ o dönemde iktidarda bulunan ve yolsuzlukla suçlanan Adalet ve Kalkınma Partisi hükümetine desteğini ifade etmiştir. Bu nokta, İslami sinemanın içinde bulunulan tarihsel-toplumsal durumu pragmatik bir biçimde değerlendirip, konjonktüre uygun filmler üretmesine örnek olması bakımından dile getirilmektedir. Bu durum aynı zamanda, Tanrısever’in idealindeki Türk filmi konusunda belirttikleri ve ürettiği filmler arasındaki farkın önemli bir nedenidir.

5.3.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

İncelenen filmde konu edilen Said Nursi’nin (1876-1960) yaşamı Türkiye Cumhuriyeti tarihinde en büyük yapısal dönüşümlerin gerçekleştiği bir tarihsel döneme denk düşmektedir. Said Nursi, II. Meşrutiyet ve İttihat ve Terakki Partisi dönemini; Cumhuriyetin kuruluşunu, Tek Parti dönemini ve Demokrat Parti döneminin on yılını yaşamış ve tüm bu dönemlerde faaliyetleri olmuştur. Bu nedenle tüm bu belirtilen dönemler filmin tarihsel arka planını oluşturmaktadır.

⁶³ Cömert, H. (2014). Fettullah Gülen Özür Dilemeli. 10 Ocak 2014 tarihli haber <http://www.yeniakit.com.tr/haber/fethullah-gulen-ozur-dilemeli-9298.html> ‘den 21 Nisan 2015’te alınmıştır.

Bu çalışmanın, “Batılılaşmanın Tarihsel Arka Planı” başlıklı kısmında bu tarihsel gelişmelere yer verilmiştir. Bu nedenle burada, kısaca İslamcılık akımına ve bu akım içinde ele alınabilecek olan Sadi Nursi ve Nurculuk cemaatinin ortaya çıkış koşullarına yer verilmektedir. Burada amaç, *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filminin anlaşılması ve filmdeki nostaljinin somut biçimde değerlendirilmesi için ön bilgilerin ortaya konulmasıdır.

Çağdaşlaşma ile gelenekselleşmenin eş dönemli olduğuna işaret eden Niyazi Berkes (1997[1958]: 52), İslamcılık akımları ile ilgili önemli bir noktaya işaret etmektedir. Berkes’e göre, 18. yüzyıldan itibaren yenilikler daha da derinleşip, eski yaşam çerçevesini zorladıkça, eskiden hiç de bağınaz olmayan Osmanlı-Türk toplumunda bir dinselleşme eğilimi baş göstermiştir. Bunun nedeni ise, yeniliklerin aynı din ve uygarlık dünyasından gelmemesi; gittikçe dinsizleşmekte olan, düşman bir dünyadan gelmesidir (Berkes, 1997 [1958]:54). Daha öncesinde, din dışı sayılan hiçbir toplumsal alan bulunmazken, Tanzimatla bir ikilik oluşmuş ve gelenekselleşmiş uygulamalar din alanında kalırken, yenilikler için din dışı bir alanın olabileceği görüşü kabul edilmiştir.

Tanzimat Fermanı sonrasında imparatorlukta toplumsal sınıfların konumlarının değişmesi taassuba bürünmenin bir diğer nedenidir. Ülken (1979:37), Avrupa endüstrisinin İmparatorluğa girmesiyle azınlıkların refahı artarken, sanayi ürünleri karşısında yerli endüstri dalları yıkılma sürecine girdiğini ifade etmekte; Tanzimat ve Islahat fermanlarında ve diğer yeniliklerin ülkeye girmesinde, kendi çıkarları için olumlu bir yön bulamayan Müslüman reyanın bir yandan düşünsel anlamda içine kapanıp katılaşıırken, diğer yandan siyasi ve militer yollarla da tepkisini gösterdiğini belirtmektedir. Berkes (2004:271) bu tepkilerin Osmanlıya bağlı diğer milletlerde olduğu gibi *ulusçuluk* değil, *şariatçılık* (Müslümanlık) tepkisi olduğunu ifade etmekte ve tepkilerin içinde hem ilerici hem de gerici yanların içiçe geçtiğini belirtmektedir. Tanpınar da (1997:153) bu noktaya işaret etmekte ve dönemin tartışmalarında, Anayasa ile keyfi idareye son verme isteği gibi ilerici bir düşüncenin, Kuran’a ve İslami esaslara bağlanması çabalarını örnek olarak vermektedir:

“Bu muharrirler (Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ali Suavi) yalnızca, tarihi ve gelişmesi ile Garplı olan ve kendilerine Garptan gelen parlamentarizmin temellerini Kuran’da ve İslamın ilk devirlerinde aramakla kalmıyor; yeni kurumlar için fikhî tükenmez ve

ihmali hiçbir surette caiz olmayan bir kaynak gibi gösteriyorlardı” (Tanpınar, 1997:153).

İslamcılık akımının resmi bir politika olarak izlendiği, II. Abdülhamit döneminde, birbirine zıt eğilimlerin aynı anda devlet tarafından desteklendiği görülmektedir. Şarklılık hiçbir dönemde bu dönemdeki kadar idealleştirilmemiştir ve bunun yanında Batı da hiç zaman bu dönemde olduğu kadar aydın sınıfın gözüne ideal görünmemiştir (Berkes,2004:378). II. Abdülhamit, İslamı, kendi ülkesindeki tebasını birleştirmek için bir bayrak ve ülke dışındaki Müslümanlar için bir emperyalizme karşı koyma aracı olarak düşünmüştür (Mardin, 1995[1983a]:16). Beklenen ilk anayasayı, Kanun-i Esasi’yi yürürlüğe sokmuş; ancak çok geçmeden, Osmanlı-Rus savaşında alınan ağır yenilginin, dış borçların ve iç karmaşaların getirdiği koşullar nedeniyle Meclisi feshederek bir baskı rejimi uygulamaya koyulmuştur.

İslamcılık akımının ortaya çıktığı dönemde, bir yandan sosyal sınıfların, toplumsal düzenin sarsıldığı; diğer yandan Batı’daki devrimlerin etkilerinin olumlu ve olumsuz anlamlarda İmparatorluğu etkilediği, toprak kayıpları ve borç içinde olan zamanla yok olma tehlikesi içine giren bir İmparatorluk manzarası karşımıza çıkmaktadır. Halk ve aydın kesim arasında; Müslüman halk ve azınlık halkları arasında; İstanbul ve Anadolu arasında giderek hatları belirginleşen bir ikilik egemendir. Osmanlı’da Batılılaşma çabaları halka yayılamamış ve çöküş ile bir arada yaşanmıştır.

Şerif Mardin’e göre (1995 [1983a]: 11), İslamcılık akımı, özelliklerini 19. yüzyıl ortasında kazanan, Osmanlı İmparatorluğunun uzak çevresinde ve Hindistan’da şekillenmiş olmasına rağmen 1870’lerden itibaren İmparatorluğun merkezinde gittikçe güçlenen bir ideolojik kavram kümesine verilen addır. İslamcılık, İslam topluluklarında önceki belli belirsiz bir takım eğilim, özlem ve arayışlar olarak beliren sosyal kıpırdanmaların 19. yüzyıl sonuna doğru daha bilinçli bir akım olarak olarak şekillenmesine verilen addır (Mardin,1995 [1983b]:25). Türkiye’de İslamcılık ayrılanabilir bir akım olarak II. Meşrutiyet’in 1908 yılında ilanından sonra ortaya çıkmıştır. Akımın biri, okumuş aydınların fikirlerinden oluşan diğeri, İslam kültürünün hâkim olduğu yörelerin bir özelliği olan iki ekseni bulunmaktadır (Mardin, 1995 [1983],11). Tasavvuf da bir üçüncü eksen olarak bu tabloda yer almaktadır (1995 [1983],12). İslamcı akımın benimsediği mantığa ilişkin olarak Mardin (1995, [1983b]:26), şu saptamaları yapmaktadır: İslamcı akım, Osmanlıdaki gerilemenin nedenlerini

Müslümanların ataletine bağlamaktadır. İmparatorluğun yaratıcı, dinamik bir güce kavuşması için yeniden İslamlaşması gerektiği; İslamiyet'in kültür ve bilim alanında ilerlemeye karşı olmadığı vurgulanmaktadır. İslamcı siyasi kurama göre, İslam zaten bir sosyal politika ilkeler bütünüdür. İslam cemaati bir sosyal yardım ve karşılıklı bağımlılık ağı içinde bütünleşmektedir (...). İslamcı görüş demokrasinin Batı'nın icadı olmadığını, İslam'da Şeriat'a bağlı olarak yürütülen ülkelerde demokrasinin zaten mevcut olduğunu iddia etmektedir (Mardin,1995 [1983b]:27). İslamcı görüşe göre Şeriat, "Allah'ın emrettiği adil bir topluluğu teşekkül ettirmeye yönelik kaideler bütünüdür. Bu açıdan padişah da yeryüzünde adalet sistemini oluşturmakla görevlendirilmiştir". Mardin'e göre İslamcıların ileri sürdüğü bir diğer görüş, İslam'da hükümdara körü körüne itaat şeklinde bir prensip olmadığıdır. Son olarak bütün Müslümanlar kardeşler ilkesi, İslam'ın kurması gereken siyasal birimin bütün Müslümanlarda oluşacak bir devlet olması gerektiğini ima etmektedir. Bu da İslamcıların bir kısmının milliyetçilik aleyhinde olmalarının nedenidir (Mardin, 1995 [1983b]:28).

1890'lardan itibaren Abdülhamit'e karşı özgürlükçü bir muhalefet yürüten Jön Türkler din konusunda nasıl bir tavır alacaklarını bilemezken; muhalefette olmayan aydınlar arasında, "Batının teknolojisi alınsın, fakat dini kültür ve gelenekler saklı kalsın" görüşü ortaya çıkmıştır. İttihat ve Terakki idaresi 1911-1917 arasında programında gittikçe artan dini ideolojik ifadeler kullanmasına rağmen, İslamcı kesimi gerçekten İslami nizamın savunucusu olduğuna ikna edememiştir. İstanbul'un işgal edildiği dönem İslamcılık son yıllarını yaşamış ve İslam hakkında konuşan Osmanlı aydınları yerlerini daha katı, temelci (*fundamentalist*) kişilere bırakmışlardır. Tanzimat'ın getirdiği çağdaşlaşmayla birlikte bu sofistike saray-devlet-din adamı kültürü ağırlığını kaybetmeye başlamıştır (Mardin,1995 [1983b],29). Eskiden beri taşra kökenli fanatizmi püskürtmeye çalışmış olan saray İslam'ı, giderek yerini taşralı bir anlayışa bırakmış; taşra zihniyeti ve mahalle adabı İslam kisvesi altında ileri sürülmüştür (Mardin, 1995 [1983b]:30).

Kurtuluş Savaşı sırasında, istilaya karşı örgütlenme birçok yerde din adamları tarafından yürütülmüş, Birinci ve İkinci Büyük Millet Meclislerine katılan bu kimselerin Cumhuriyet'in laikliğe doğru attığı adımlar sonrasında kamu işlerindeki rolünü azalmıştır (Mardin, 1995 [1983b]31). 1945 sonrası Türkiye'de dinin yeniden canlanmasına hortlama demenin yanlış olacağını belirten Mardin (1995 [1983b]:31), bu süre içinde, kültür muhafazakârlığı, tarikatlar ve dini modernizmle bağdaştıran akımlarla dinin kendisini

yeniden üretmekte olduğunu belirtmektedir. 1940 sonrasında laikliği kırmaya çalışan eğilimlere İslamcılık denilemeyeceğini; açıkça İslami nitelik taşıyan Milli Selamet Partisi'nin bile İslamcı sayılmayacağını ifade eden Mardin'e göre, parti, İslami felsefeden çok Batı kültürünün Türkiye'ye geçmesine karşı alınacak pratik tedbirlerle ilgili görüşlere sahiptir; bu ise tipik bir Anadolu taşra İslam davranışından öteye gitmemektedir. İslamcı düşünceye örnek olarak Mısırlı Müslüman kardeşleri, Pakistanlı Mevdudi ve Suudi Arabistan'daki Rabitatü'l Alemi'l -İslam hareketini gösteren Mardin (1995 [1983b]:36), bu düşünce kaynaklarının karşısında MSP'nin, 'İslam felsefesini değil, içki yasağı, büyüğe hürmet, tesettür ve vatandaşların cinsel hayatı üzerinde kontrolün konması gibi dar, popülist ve felsefi içeriği olmayan bir değerler kümesinden oluşan taşra mahsulü bir püritanizmi temsil ettiğini ifade etmektedir.

Said Nursi'nin Nurculuk akımı yukarıda oluşumu ve genel hatları ifade edilen İslamcılık akımının içinde ele alınmaktadır. Mardin (1995[1983b]:31), Nurculuk akımını, Nakşibendilik tarikatının düşüncelerini yenileştirerek yola çıkan ve II. Meşrutiyet zamanındaki düşüncelerden de etkilenecek halk tabakalarına yönelen; Sünni İslam'ı benimseyenlerin [ehl-i hadis] bağınazlığını içermeyen, iman tazelemeye çalışan bir hareket olarak tanımlamaktadır. Isparta civarına yerleşen Said Nursi, tarımsal bir alanda yaşayan ve gerek Cumhuriyetin laikliğine, gerek yeni modern dünyaya katılmakta zorluk çeken bir toplum kesitinde etkili olmuştur (Mardin, 1995[1983b]:34). Bediüzzaman bu kişilere İslam üzerine kurulu fakat içinde tasavvuf ilkelerinin izleri görülen bir Kuran'a dönüş sunmuş zamanla etkisini şehirlere de yayılmıştır (1995[1983b]:34). 1950'lerde Nurculuk Demokrat Parti'yi desteklemiş, büyük şehirlerde rağbet görmeye başlamıştır. 1970'lerde Nurcular önce Milli Selamet Partisi'ni, sonra Adalet Partisi'ni desteklemişlerdir. Nurcuların politikadaki etkinlikleri, 1960 ve 1970'lerde ancak bazı yörelerle sınırlı kalırken (Mardin,1995[1983b]:31); Fethullah Gülen'in (d.1938) 1980 darbesine verdiği destekle hareket okullar, dersaneler, 'Işık Evleri' açarak faaliyet alanlarını genişletebilmiş; bu imkanlar sebebiyle piyasa ekonomisi ve özelleştirme eksenli neoliberal politikaları desteklemiş ve ortaya çıkan imkanları iyi değerlendirebilecek projeler üretmiştir (Yavuz,2005:304). Hareketin tarihinde bir diğer dönüm noktasını oluşturan 28 Şubat 1997 yılında, cemaatin faaliyetlerinin sekteye uğramaması amacıyla 28 Şubat'ta Devlet tarafından bastırılan İslami gruplardan uzak durulmuş; Gülen hareketinin onlardan farklı olduğuna, devletçilik vurgusuyla ve ılımlılık politikasıyla işaret edilmiştir (Yavuz, 2005:305).

Said Nursi ve Nurculuk cemaati Türkiye tarihinin her döneminde tartışmalı, ancak üzerinde gerektiği gibi durulmayan ve durulamayan bir konu olmayı sürdürmüştür. Oysa Türkiye’de Batılılaşmaya gerçekçi bir bakış, ‘modern Türkiye’de dinin rolü’ konusunun çok boyutlu, bilimsel incelemelerinin yapılmasını gerektirmektedir. Şerif Mardin’in, ‘Said Nursi olayı’nı toplumsal değişme ve din sosyolojisi bağlamında ele aldığı çalışması konuyla ilgili bir giriş niteliği taşımaktadır. Mardin, Nursi’nin müritleri nezdinde kutsallık ve ilim halesiyle açıklanan karizmasının, nedenlerini sosyo-kültürel bakımdan ortaya koymaya çalışmıştır⁶⁴. Nurculuk cemaatinin oluştuğu koşulların ve yapısının anlaşılması için öncelikle bu çalışmanın yaklaşımına ve ortaya koyduğu bulgulara yer verilmektedir.

Şerif Mardin’in çalışması, öncelikle, İslam toplumlarında dinin yalnızca bir inançtan ibaret kalmadığı, “günlük hayatta toplumsal ve siyasal örgütlenmenin en küçük boşluklarına bile nüfuz ettiği” (Mardin, 2011 [1989]:13,14) önkabulünden yola çıkmaktadır. Mardin çalışmasında, böylesi bir toplumun kendisini hangi süreç içinde yeniden ürettiği sorusunu, Nurculuk cemaati örneklemini çerçevesinde ele almıştır. Mardin’in tezine göre; “bireyler için kültürel haritalar olarak işlev gören anlam kümeleri” - Mardin bunları *lehçe* olarak kavramsallaştırmaktadır- İslami toplumun kendini yeniden üretmesinde önemli bir işleve sahiptir. Said Nursi ve Nurculuk akımı bu lehçeyi kullanarak, toplumun belirli bir kesimine hitap etmiş ve “cemaat”i oluşturmuştur. Mardin’in yaklaşımı cemaatin geniş bir toplumsal kesimin desteğini kendi ekonomik ve politik çıkarları için nasıl yönlendirdiği konusuna değil; toplumsal kesimlerin Nursi’nin görüşleri ile ne yaptığına odaklanmaktadır.

Mardin, Nursi’nin hitap ettiği toplum kesimlerinin belirgin özelliklerini, İslami, sözlü kültürden yazılı kültüre geçmemiş, Batı’dan gelen pozitivist, maddeci akımların ve iletişim devriminin etkisiyle sarsılmış olarak ifade etmektedir. Osmanlı döneminden Cumhuriyet dönemine geçişle bu kesimler için değişim daha da belirgin hale gelmiştir. Mardin’e göre (2011[1989]:14,15) Said Nursi, “adet ve kuralları kusurlu veya gücünü kaybetmiş bulan veya bunların gayri meşru sayıldıklarını gören çok sayıda insana hitap etmektedir”. Mardin, Nursi’nin eğitimsiz ve Arapça okuma-yazması olmayan kişilere hangi yollarla ulaştığı konusunda ise şunları söylemektedir. Nursi’nin mesajı Osmanlı-İslam kültürünün epik eserlerinin âşıklar tarafından yüzyıllardır nakledilerek halka mal

⁶⁴ Konu ile ilgili ekonomi-politik çalışmaların yapılmasına ihtiyaç vardır ancak verilere ulaşmak cemaat içi ilişkiler ve cemaat-iktidar ilişkilerinin içiçeliği nedeniyle önemli zorluklar içermektedir.

olduğu bir toplumsal zemine oturmuştur (Mardin,2011:18). Ayrıca Nursi'nin risaleleri dinsel açıdan zaten itibarlı kişilerce halka okunmamaktadır.

Mardin'e göre (2011:18), ilk dönemlerde Said Nursi'nin fikirlerini meşrulaştıran onun köylüler, hatta kasabalılar tarafından pek çok durumda anlaşılmayan sözleri değil, bu sözlerin halka okunması aracılığıyla sürdürülen huşudur. Mardin'in (2011:19) altını çizdiği bir diğer nokta Nursi'nin kullandığı İslami lehçenin toplumsal yönlerini kapsama anlamında nüfuz edici bir nitelik taşıması ve Batıdaki dinlere göre üst ve alt sınıflar tarafından daha eşitçe paylaşılmasıdır. Bu lehçe paylaşımı Mardin'e göre İslam toplumundaki "demokratik" ya da "halkçı" unsuru oluşturmaktadır. Yine bu çerçevede Mardin'e göre Said Nursi'nin başarısı, geleneksel lehçeyi kısmen canlandırarak vaat ettiği "yeniden demokratikleşme"ye dayanmaktadır (Mardin,2011 [1989]:20).

Said Nursi, yazdıklarıyla Batının maddeciliği olarak gördüğü şeyin, İslam kültürüne sızmasını önlemeye çalışmış, Osmanlı döneminde ve Türkiye Cumhuriyeti döneminde İslami mirası yeniden canlandırmaya dönük misyoner faaliyetler yürütmüştür. Said Nursi ve takipçileri, Batılı fikir, kurum ve pratiklerin yarattığı etkilerin Müslümanların gündelik hayata uyum sağlamak için kullandıkları kültürel çerçeveyi tahrip ettiği yolundaki görüşte birleşmektedirler (Mardin, 2011[1989]:23).

Mardin'e göre, Tanzimatla birlikte başlayan toplumsal değişim halihazırda iki katlı olan Osmanlı kültürünü üst katmanda Tanzimat bürokratları ve ulema arasında bir ayrım daha yaratmış; ayrıca Tanzimat bürokratlarını laikleştirici reformlarla hem fıkıh bilginlerine hem de halka yabancılaştırmıştır (Mardin, 2011[1989]:24). Halk/ulema ve Tanzimat bürokratları arasındaki en önemli ayrım, insanın ailesi için değil, toplum için çalıştığına yönelik anlayış üzerinde yapılanan ulus-devlet ve kurumlarının ilki tarafından kabul edilmemesinde kendisini göstermektedir.

Yeni toplumsal yapının kabullenilmemesinde ise, İslami kültürün bireyleri doğrudan devlete ve toplumsal kurumlarına değil; baba, anne, efendi ve sultan gibi toplumdaki diğer kişilere bağlayan, bloklara değil doğrudan insan ilişkilerine dayanan bir nitelikte olması yönündeki anlayışın yaygın bir şekilde devam etmesinin etkisi vardır (Mardin,2011:25,26).

Mardin'e göre (2011[1989]:26), yakın ve yüzyüze ilişkilerin belirleyici olduğu ideal bir Gemeinschaft (cemaatçı) için bugünkü Müslümanların duyduğu nostaljiyi gösterir pek çok örnek bulunmaktadır. Said Nursi'nin etkisi, Kur'an'da bulunan normları, geleneksel Müslüman davranışı ve kişisel ilişki tarzını, gelişen bir sanayi ve kitle iletişim toplumuna yeniden sokacak biçimde yenilemesinden kaynaklanmaktadır (Mardin, 2011: 29).

Said Nursi, inançsızlığa karşı savaştığını vurgulasa da, Mardin'e göre, asıl mücadelesini Batılılaşmanın günlük hayatta ortaya çıkardığı İslami kırsal ve modern kentsel kültür arasındaki karşıtlığın üzerine giderek vermiştir (Mardin,2011:30). İdeolojisini ise, İslamiyet'i kimliklerinin ve toplum düzeninin en önemli parçası olarak kabul etmeleri nedeniyle yaşanan toplumsal değişmelerin insanlarda yarattığı endişe üzerine kurmuştur. Mardin'e göre (2011:28), Tanzimat döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde hız kazanan toplumsal reformlar, toplumsal dokuda bir boşluk yaratmıştır. Bu boşluk, İslami toplumsal yapısının bireyleri, doğrudan anonim kurumlara değil de bir dizi kişisel ilişkiler ağına bağlayan cemaatçi toplumun yerini giderek anonim birey ve devlet kurumlarından oluşan toplumsal yapının almasından kaynaklanmaktadır.

Said Nursi'de takipçilerin bu kadar cazip gelen unsur nedir sorusuna Mardin şu cevabı vermektedir:

“Bizim burada karşı karşıya bulunduğumuz hadise takipçiler için gizemli bir yolculuğun cazibesidir. Önemli olan söz konusu unsurun içeriğine dair ilgi kadar, insanın *toplumsal dokuda bulunmadığını hissettiği unsur için duyduğu özlemdir* (Mardin,2011:30). Bediüzzaman'ın takipçileri kendilerini de içine *alan toplumsal yapıda anahtar önemde bir unsurun dışlanmış olduğu hissiyle* buna yönelmişlerdir” (Mardin,2011:30,31).

Mardin'e göre Nurcu hareket, gücünün bir bölümünü de, Cumhuriyetçi laik ideolojinin bir dünya görüşü olarak İslâm'ın yerini alacak donanımının bulunmamasından kaynaklanmaktadır. Buna karşılık Nurcu hareket, İslâmî bir mistisizm de içeren retoriğiyle, Türklerin pratik dünya görüşüne ve manevi taleplerine denk düşmüştür: “ ‘Nur’ artık insanın kendi adına hedefleyebileceği *yeni bir dünya özlemine* de yanıt vermekteydi” (Mardin,2011:48 vurgu sonradan eklendi).

5.3.3. Anlatı yapısı

Filmde Said Nursi'nin çocukluğundan başlayarak hayatının çeşitli dönemlerindeki olaylar episodlar halinde sunulmaktadır. Bu nedenle filmde geçen olaylar bir neden-sonuç ilişkisi içinde takip edilememektedir. Filmde klasik anlatılarda bulunan giriş, gelişme, sonuç olmasa da; filmde Said Nursi'nin (Mürşit Ağa Bağ) kişiliğine dair olayların gösterilmesinin ardından Nurculuk cemaatinin oluşumu ve Tek parti döneminde çektikleri sıkıntılar ve hapisane günleri ele alınmakta; 1950'de Demokrat parti iktidarıyla özgürlüğe kavuşmalarıyla film son bulmaktadır.

Said Nursi'nin, çocukluk dönemi filmde, 1882 yılında ay tutulması ve yanardağ patlaması sırasında, 6 yaşında olan Nursi'nin annesine sorular sorması ve tüm köy halkından farklı olarak bu olaylara korkuyla değil, merakla yaklaşmasını anlatmaktadır. Daha çocukluğunda Said Nursi'ye "ilim bahşedildiği" filmde çocukluk dönemi ile ilgili verilmek istenen ana fikri oluşturmaktadır.

Nursi'nin gençlik dönemi, filmde 1915 yılında Van'da öğrencilerine ders verdiği sırada, yine bir patlama olması ve Nursi'nin talebelerinden oluşan birliklerle 1916 yılında Şark cephesinde savaşmasına geçişle başlamaktadır. Aynı yıl Rusya'da esir düşmesi ardından firar etmesi filmde yer verilen diğer olaylardır. 1925 yılında Şeyh Said İsyanı'nı önlemeye çalışması; Nursi'nin askerliği bırakıp kendisini tamamen Hocalığa adayacakken isyana katıldığı gerekçesiyle tutuklanıp, diğer din adamlarıyla birlikte sürgün yerlerine gönderilmesi mekan birliği içinde sahnelenmektedir.

1926 yılında Nursi'nin Barla'ya getirilmesi ve burada Nurculuk cemaatinin oluşumu filmdeki tepe noktasını oluşturmaktadır. Filmdeki ana karakterlerden Ajan İsmet'in (Engin Yüksel) 1933 yılında Barla'ya gelmesi ve bir süre sonra Arapça ezan okudukları için cemaat üyeleri ve Said Nursi tutuklanarak Isparta'ya götürülmesi Said Nursi ve cemaatin mücadele döneminin başlangıcı olur. Filmde 1933-1943 arası olaylar yer almamaktadır. Zamanda atlama ile 1943 yılına geçilir. Said Nursi'nin yaşlandığı, olgunluk evresinde olduğu görülmektedir. Denizli hapisanesi başta olmak üzere bu dönemde ana mekanlar hapisaneler ve mahkeme salonlarıdır. Nursi ve talebelerinin mücadelesi filmin bu bölümünde ana fikri oluşturmaktadır.

Nursi Denizli Hapishanesinde zehirlenmeye çalışılır. Mahkemede beraat eder ve 1944 yılında Emirdağ'a nakledilir. Filme göre bu olaylara sebebiyet veren “gizli zındıka komitesi”nin planlarıdır. Ajan İsmet bu komite için çalışmakta ve yaşamı boyunca Nursi'yi takip etmektedir. Haksız yere tutuklanmasını sağlayarak; kimi zaman da zehirleyip öldürmeye çalışarak Nursi'ye kötülük yapmaktadır. Emirdağ'da Nursi yeni takipçiler de edinir. Cemaat genişlemektedir. Nursi burada ev hapsinde tutulmaktadır. Filmin sonraki bölümünde 1948 yılında Afyon'da yargılanmak üzere Nursi ve cemaat üyeleri tutuklanmış halde görülmektedir. Afyon mahkemesinde beraat ederler. Ancak hapishanede işkence yapılır ve Nursi zehirlenerek öldürülmek istenir. Gizli Zındıka komitesinin Amerika tarafından feshedilmesiyle yeni bir dönem başladığı belirtilir. Ajan İsmet istifa eder. Said Nursi, otomobille Barla'ya döner ve halk ve talebeleri tarafından coşku ile karşılanır. Burada son bir veda konuşması yapar. Bu konuşma eşliğinde film sonlanmaktadır.

Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi filmi kapalı anlatı yapısını kırması; neden-sonuç ilişkilerindeki kopukluk; geriye dönüşle (*flash back*) zamansal sürekliliğin parçalanması; zaman/uzam ögesinin *yabancılaştırıcı* bir etki yaratacak biçimde kullanılması; kahramanın öznel gerçekliğine odaklanması; düş, fantezi, anı unsurlarına yer vermesi bakımından klasik anlatı yapısını kıran, modern anlatı özelliklerine sahiptir. Bununla birlikte filmin modern bir anlatı olduğu söylenemez. Öncelikle film Batılı klasik anlatı tarzını kabul edip onu kırma amacıyla değildir; örneğin filmin açık anlatı özelliğinde olması, ölümden sonraki hayata işaret etmek içindir. Yabancılaştırıcı zaman/uzam kullanımları, izleyicide duygulanma yerine zihinsel, düşünsel bir uyarım gerçekleştirilmesini amaçlamamaktadır. Duygunun yerine akıl değil, inanç ve itaat isteği gelmektedir. Filmin ana kahramanı Said Nursi, filmde modern bir bireyden çok, mucizevi özellikler de gösteren bir tür yüce kişi, peygamber niteliği taşımaktadır. Trajedisi ve kendi kendisiyle mücadelesi yoktur. Çatışma, o ve diğerleri arasındaki iman/imansızlık karşıtlığı üzerine kurulmuştur.

Filmin yönetmen/senarist/yapımcısı Mehmet Tanrısever'in, “fikir ve düşüncelerine inanmıyorum Avrupa'nın ama izlerken sanatına, hikâyesine, dramına bakıyorum. Beğendiğimden değil, ibret olsun diye bakıyorum” (Akbiyık,2011:29) şeklindeki ifadesi; Türk filmlerini de Yeşilçam dönemi dahil olmak üzere beğenmediğini belirtmesi, bilinçli bir biçimde farklı bir anlatım yolu izlendiğine işaret etmektedir. Bu bağlamda *Hür Adam* filminin de içinde bulunduğu “İslamcı Sinema” içinde yer alan filmlerin anlatı

özelliklerinin ayrı bir toplumsal, siyasal, ekonomik, estetik paradigma içinde değerlendirilmesi gerekliliği kendisini göstermektedir. Örneğin *Hür Adam* filminin, biyografik, tarihsel ya da bellek anlatısı olarak değil; bir *menkıbe*⁶⁵ ve/ya da *kıssa*⁶⁶ olarak değerlendirilmesi hem estetik, hem de tarihsel, sosyolojik ve ideolojik bağlamda daha anlamlı sonuçlar ortaya çıkarabilir. Anlatı kahramanı, *yazarının gerçeklikle kurduğu ilişkiden doğan*; gerçeklikte bulunan bir insanın belirgin ya da örtük özellikleriyle donanmış kurgusal bir kişidir (Kıran ve Kıran,2007:187 vurgu sonradan eklendi). Filmde, Said Nursi'ye pek çok kurgusal nitelik atfedilmektedir. Bunlar ise yönetmen/senarist/yapımcı Tanrıseven'in gerçeklikle kurduğu ilişkinin; bir diğer deyişle ideolojisinin tezahürüdür. Filmin amacı Said Nursi'nin yaşamını anlatmak ya da Said Nursi'yi bir karakter olarak betimlemek değil; onun tarihsel koşullar içinde bir süreliğine elde ettiği konumundan yararlanarak tebliğ yapmaktır. Filmin zaman ve uzam kurgusu da bu durumdan etkilenmiştir. Gerçekçi olmayı amaçlamayan, zaman ve uzamın serbestçe düzenlendiği bir mizansen anlayışı mevcuttur.

Filmin nostaljik bir anlatı olarak özellikleri ise şu şekilde ifade edilebilir:

1. Filmde “eski” ve “yeni” arasındaki karşıtlık, karakterler arasındaki çatışma üzerinden ifade edilmektedir. Eskiye temsil eden Said Nursi, olumlu toplumsal değerleri temsil ederken; yeniyi temsil eden belediye başkanı, jandarma askerleri, hakimler vb. kamu görevlileri ahlaki çöküşü, norm ve değerlerdeki olumsuz yöndeki değişmeyi yansıtmak üzere betimlenmişlerdir.
2. Filmde, toplumsal değişme, gösterilmez, sadece sözle dile getirilir. Bununla birlikte Said Nursi'nin Şeri mahkeme yerine laik mahkemelerde yargılanması; halkın şapka giymesi; Ezanın Türkçe okunması gibi değişimlere yer verilerek toplumsal değişme ifade edilmektedir. Toplumsal yapılarda parçalanma, önce Barla'da Said Nursi tarafından ‘cemaat’ın kurulması; sonra devlet görevlilerince dağıtılması ile yansıtılmaktadır. Filmde ‘cemaat’ sürekli olarak parçalanmaya karşı bir arada durmaya çalışmaktadır.

⁶⁵ Din büyüklerinin, kahramanların ve tarihi şahsiyetlerin üstün vasıflarını, ahlaki meziyetlerini, olağanüstü iş ve davranışlarını destani-efsanevi bir üslupla anlatan fıkra, hikaye vb. (Ayverdi, 2011:797).

⁶⁶ Kısa hikâye, ibretli hikâye, fıkra, rivayet (Ayverdi,2011:673).

3. Filmde, toplumsal değişme ‘cemaat’ üzerinden ele alınmaktadır. Said Nursi ve ‘cemaat’ üyelerine yapılan zulüm de artmaktadır. Filme göre, sahici ve ideal ilişkiler laik toplumsal yapıda gerçekleşemez. Nursi ve cemaat üyeleri arasındaki ilişkiler doğru, sahici ve ideal olandır.
4. Filmin ana karakteri Said Nursi, hem bir savaşçı; hem İslam âlimi; hem de barışsever, arabulucu nitelikte bir insandır. Nursi’ye mucizelerle birlikte, bir kutsiyet de atfedilmiştir. Filme göre Nursi, tüm bu nitelikleriyle Doğu’da nüfuz sahibi bir İslam alimi iken, suçsuz yere sürgün edilmiş; doğup büyüdüğü topraklardan uzaklaştırılmış, burada bir Hoca olarak çalışmasına da izin verilmemiştir. Bu nedenle filmde Nursi’nin eskiden kendine yeten, fiziksel olarak güçlü, nüfuz sahibi bir insanken; Cumhuriyet döneminde bu niteliklerini kaybettiği vurgulanmaktadır.

5.3.4. Nostalji analizi

Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi filminde, Osmanlı’nın son dönemi ve Cumhuriyetin ilk yılları, ana karakter, Said Nursi’nin bakış açısından anlatılmaktadır. Bu dönem tam da Osmanlı’da çöküşle birlikte, Batılılaşmanın da hız kazandığı; I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sonrasında Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasıyla yeni bir toplum oluşturma çabalarının gösterildiği, kritik ve yoğun bir tarihsel dönemdir.

Filmde, Cumhuriyet döneminde yaşanan toplumsal değişmenin üzerinde durulmaktadır. Nursi’nin gözünden, yaşanan değişim oldukça olumsuzdur. Değişmenin karşısında bir ideal olarak sunulan ise, yaşantısıyla, giyim tarzı ve gösterdiği mucizelerle, kaybolduğunu düşündüğü İslami geçmişin, saf Doğulu insanın bizzat karşılığı olarak sunulan Said Nursi karakteridir. Bir diğer deyişle, filmde Batılılaşmaya karşı nostalji unsuru olarak sunulan, Said Nursi karakteridir.

Filmde, Cumhuriyet dönemi, ahlaki çöküşün yaşandığı, dinin elden gittiği bir ahir zamanlar olarak anlaşılırken; Said Nursi, bu süreçte kaybedilen bütün iyi niteliklerin üzerinde toplandığı bir idealdir. Nursi hem bir Müslüman İslam bilgini, hem kahraman bir savaşçı; hem kendini öğrencilerine adanmış bir hocadır. Yalnızca İslami bilgilerde değil,

Batı bilimlerinde de yetkin bir kimse olması, tüm bu özelliklerinin yanında; Doğu insanının bozulmamışlığını koruyor olması, onu bir ideal haline getirmektedir.

Filme göre, hem Doğu'nun hem de Batı'nın bilgisine sahip olan Nursi'nin öğretilerine uymak Batılılaşma ile gelen sorunların çözümü olacaktır. Bu sorunlar ise filme göre, Hilafetin kaldırılması ve Şapka devrimi başta olmak üzere, Atatürk inkılaplarıdır. Ezanın Türkçe okunması da, filmde, toplumdaki dinsizleşmenin bir göstergesi olarak görülmüştür. Filme göre, dinsel değerlerin, kutsal olanın yerini alan yeni düzende din toptan terkedilmiş, filmde "Gizli Zındıka Komitesi" ile temsil edilen Batının oyunlarına alet olunmuştur. Doğu'nun alimleri ise sürgün edilmiş, asılmış, bu nedenle Doğu cahil kalmıştır. Film tüm bu değişimlerin karşısına çözüm olarak Nursi'yi ve onun yorumladığı şekliyle Kur'an'ı çıkarmaktadır. İslam için ve Doğu için önemli bir tehdit olan Batının bilimsel ilerlemesi ve pozitivist dünya görüşü, Nursi'nin Kur'an'ı yorumuyla tehdit olmaktan çıkmaktadır. Nursi'ye göre, yapılan buluşlar ve gelişmeler, zaten Kur'an'da önceden bildirilmiştir. Kur'an'ı, Nursi'nin yorumladığı şekliyle bilmek; 'Batının ilmine' ulaşmak için yeterli olacaktır.

Batılılaşma sürecinde yapılan düzenlemelerle, toplumsal yapının birincil ilişkilerin öne çıktığı bir cemaat yapısından, bürokratik ilişkiler üzerine kurulu bir toplumsal yapıya doğru dönüşümü söz konusu olmuştur. Filmde, Nursi'nin baş düşmanlarının, nahiye müdürleri, valiler, hapishane müdürleri vb. olması ve tümünün en üstte "Gizli Zındıka Komitesi"ne bağlı emir-komuta zincirinin parçası olmaları, bu değişimin yorumlanma biçimi olarak okunabilir. Said Nursi, buna cevaben Doğu toplumlarında yaygın olarak görülen, sohbeti ve kardeşlik ilişkilerini öne çıkaran bir 'cemaat'i yeniden gündeme getirmiştir. Ancak, filmde Said Nursi ile çevresindeki kişilerin kurduğu ilişki kardeşlikten, çok bir itaat ilişkisidir ve yürütülen sohbet değil monologdur. Bunda elbette Nursi'nin hoca olmasının ve İslam toplumlarında dini bilgilerin ve toplumsal normların, 'olumlu özdeşleşme' biçiminde aktarılmasının etkisi bulunmaktadır⁶⁷. Ancak bunun ötesinde de, film boyunca Said Nursi karakteri, bütün ilişkilerinde eşitlik de değil tam bir üstünlük

⁶⁷ Mardin'e göre (1969:66) İslami toplumlarda çocuğun kişilik gelişimi Batı'dakinden farklı bir çizgi izlemektedir. Çocukluktan yetişkinliğe geçiş sırasında yaşanan bunalımlar farklı biçimlerde çözülmeye teşvik edilmektedir. İslam toplumlarında kişinin "değer" anlayışı doğrultusunda, kendi içinde vicdan muhasebesi yaparak bunalımlarını çözümlenmesi beklenmez. Değer değil norm önemsenmektedir ve kişi sorunlarını "dışa dönük" biçimde çözümlenmektedir. Bu süreçte özdeşleşme (identification) önemli bir mekanizmadır. Olumlu özdeşleşme yoluyla kişi, çevresinde saygı duyduğu, hürmet ettiği bir tanıdığını ya da akrabasını model olarak davranışlarını düzenlemektedir. İslami bilgi de kitaplardan ya da okullarda değil bu taklit yoluyla öğrenilmektedir.

noktasından diğerklerine yaklaşmaktadır. Filmin halka bakışı da, eleştirilen reformcularınki gibidir. Halka mensup kimseler en fazla iyi niyetli olabilecek, cahil, doğru-yanlış ayrımını tek başlarına yapamayacak insanlar olarak betimlenmektedir.

Filmin nostaljisi bakımından, Said Nursi'nin sürgün hayatı yaşaması önemli bir nokta olmakla birlikte, sürgün yaşamı 'mazlumluk' söylemine vurgu yapılacak şekilde kullanılmıştır. Bunun dışında Nursi'nin doğduğu topraklara duyduğu özleme dair bir sahne bulunmamaktadır. Nursi, ancak filmin sonlarına doğru, hapishanede zehirlendiğinde, öleceğini düşündüğü zaman memleketini ve ailesini hatırlar. Bu hatırlama sahnesinde, 1909 yılındaki mahkumluğunda, onu ziyarete gelen anne ve babasıyla konuşmaları aklına gelir. Annesi ona üşmemesi için bir şal, memleketin toprağından bir parça ve kekik getirmiştir. Babası ise onun bir dava adamı olduğunu hatırlatarak, nostaljiye kendisini kaptırmaması için Nursi'yi uyarmıştır.

Filmde Nursi'nin özünü yitirmemiş, sahici bir insan olduğu, yöresel giysilerini değiştirmemesi ve sarık sarmaya devam etmesi; doğaya düşkünlüğü; çocuklarla kurduğu iletişim ve hayvanlara gösterdiği merhametin vurgulanmasıyla ifade edilmektedir.

Sonuç olarak, filmde, toplumsal değişmelere tepki olarak nostaljik bir geri dönüş önerilmekte; başlıca nostalji unsuru olarak da Said Nursi ileri sürülmektedir. Bunun yanı sıra, Nurculuk cemaatinin kurulduğu yer olarak Barla kasabası da nostaljik biçimde ele alınmakta; 'cemaat' düzeni ve mensupları da filmde nostaljik bir biçimde temsil edilmektedir. Aşağıda, sırasıyla Nursi, Barla ve 'cemaat'in, filmde nasıl nostaljik olarak betimlendiğine yönelik bir çözümleme yapılmaktadır. Filmin yaklaşımının hangi noktalarda Nursi'nin biyografisiyle uyumlu olduğu, hangi noktalarda uyumlu olmadığı da filmin nostaljisinin anlaşılmasında önemlidir. Bu bakımdan dipnotlarda Şahiner tarafından yazılan biyografi ile karşılaştırmalara yer verilmektedir.

Filmde Said Nursi, biyografisiyle uyumlu bir biçimde, çocukluğundan itibaren çevresinden farklı ve ayrı; kendisine bir takım küçük mucizeler bahşedilmiş bir insan olarak betimlenmektedir. Filmin ilk sahnesinde, köhne ahşap bir evin içinde tek başına Kur'an okumakta olan, küçük bir çocuk görülmektedir. Kur'an sayfaları arasında gelip adeta konan bir çınar ağacı yaprağı çocuğu şaşırtır ve sevindirir. Filme göre bu yaprağın

Said Nursi'ye daha çocukken ilahi bilginin bahşedildiğinin bir habercisidir. Nursi, bu yaprağın kaynaklandığı ağaçla ilerde Barla'da tekrar karşılaşacaktır⁶⁸.

Nursi'nin Batı bilimlerine merakı ve ilgisi hemen sonraki sahnede vurgulanmaktadır. Dışarıda sesler duyarak evden çıkan, çocuk Said, ay tutulmasını görür. Tüm köy halkı toplanmış, renkli giysiler içinde, korkuyla davul çalıp, zılgıt çekmektedirler. Nursi ise sakince annesine tutulma ile ilgili sorular sorar⁶⁹. Tutulmanın ardından yanardağ patlaması da olur. Herkes kaçışırken, annesi (Betül Aşçıoğlu) korkarak Said'e sarılır. Said ise "korkma anne korkma ben varım" diyerek patlayan yanardağa korkusuzca bakmaya devam eder.

Bu sahnelerde, Nursi'nin idealize edilen kişiliğinin, İslam alimi, Batılı bilimlere hakim ve savaşçı olmak üzere üç yönü belirtilmiş olmaktadır. Bu sahneler aslında Nursi'nin zihnindeki hatıralardır. 1915 yılında Van'da, öğrencilerine ders vermekte olan Nursi, o sırada gerçekleşen bir sarsıntı nedeniyle bu sarsıntıları hatırlamıştır⁷⁰. Öğrencilerini de tıpkı annesini yatıştırdığı gibi 'korkmayın' diyerek sakinleştirir ve hepsi birden kılıçlarını kuşanıp, kalpaklarını başlarına geçirerek savaşa katılırlar. Bir sonraki sahnede Nursi başlarında beyaz takkeler bulunan oldukça kalabalık görümlü bir atlı askerler grubuna kumanda ederken gösterilir. Burada aslında 1915 yılında Rusya'ya karşı savaşan, gönüllülerden oluşan "keçe külahlılar" olarak adlandırılan Nursi'nin fedailerinden

⁶⁸ Filmde yer alan bu sahne, Nursi ile ilgili anlatılan anılardan birisinin sinematografik olarak yorumlanmış biçimidir. Bu anı ise şu şekildedir: "1950 senelerinden sonraydı, Isparta'da Üstad'ın hizmetinde bulunduğumuz zaman, bir gün evin penceresinden dışarıdaki ağaçların yapraklarını seyreden Üstad tebessüm ederek döndü ve 'iki yaşındayken annem beni kucağına alıp pencerenin kenarından dışarıyı seyrediyorduk. Nurs'taki evimizin önündeki ağacın yapraklarıyla, şimdi seyrettiğim ağacın yaprakları aynıdır. Her ikisinde de ilahi sanatı müşahade etmekteyim' diyerek bir hatırasını anlatıyordu." (Sungur'dan aktaran Şahiner, 2013:39).

⁶⁹ "Bir gece teneke çalındığını tüfek atıldığını duymuş, merak edip dışarı çıkınca da ayın tutulduğunu görmüş. Annesine 'anne neden ay böyle oldu?' diye sorunca, annesi, 'yılan yutmuş' diye cevap vermiş. Said yine sormuş: 'Daha görünüyor?'. Annesi, 'yukarda yılanlar cam gibi olup, içlerinde bulunan herşeyi gösterirler' demiş. İlmi bir teşbihi hakikat zanneden annesi, Küçük Said'in suallerini böyle cevaplandırmıştır. Fakat bir müddet sonra astronomi ilmini okuduğu zaman Said, bu meselenin hakikatının annesinin anlattığı tarzda olmadığını ve ilmi bir teşbihin zamanla halk tarafından hakikat telakki edildiğini idrak etmiş; yazdığı bazı eserlerinde de ilmi bir şekilde meseleyi izah etmiştir" (Şahiner,2013:37).

⁷⁰ Burada gönderme yapılan sarsıntı mecazını Nursi bir rüyasında kullanmıştır: "Eski Harb-ı Umumiden evvel ve evailinde bir vakıyı sadıka görüyorum ki: Ararat dağı denilen meşhur Ağrı dağının altındayım. Birden o dağ müthiş infilak etti. Dağlar gibi parçaları dünyanın her tarafına dağıttı. O dehşet içinde baktım ki merhum validem yanımdadır. Dedim: 'Ana korkma. Cenab-ı Hakkın emridir. (...)' (...)Uyandım anladım ki büyük bir infilak olacak. O infilak ve inkılapın sonra Kur'an etrafındaki surlar kırılacak; doğrudan doğruya Kur'an kendi kendini müdafaa edecek. Ve Kur'an'a hücum edilecek. (...)" Nursi bu rüya sonrasında kendisinin Kur'an'ın savunucusu olacak vazifeli, kişi; mirasçı olduğunu belirttiğini belirtmektedir (Şahiner, 2013:64). Sarsıntı mecazı bu bakımdan önemlidir.

oluşan milis kuvveti (Şahiner, 2008:43) temsil edilmektedir. Bu sahneyle, Nursi'nin gençlik imgesinin önemli bir parçası savaşçı kişiliği vurgulanmış olur⁷¹.

Said Nursi, Rusya'daki iki yıllık esir hayatının ardından Avrupa üzerinden İstanbul'a döner. Bu süreçte yaşananlar ve sonrasında Van'a geri dönüşüne kadar gerçekleşen olaylar - Türkiye Büyük Millet Meclisinin açılışı için Ankara'ya çağırılması, mecliste yaşadıkları ve umduğunu bulamayarak Van'a geri dönüşü- dış ses tarafından birer cümleyle ifade edilmektedir.

Nursi'nin ilim adamı oluşu, hocalığı ve savaşçı kişiliği yanında, uzlaştırmacı bir yönü de olduğu filmde vurgulanmaktadır.⁷² Şeyh Sait İsyanına karışmadığı hatta isyanı önlemeye çalıştığı ifade edilmektedir. Nursi, Kürt olmasına karşılık, filmde daima Türk yönetiminden yana olduğu hiçbir isyana katılmadığı vurgulanmakta, ayrıca diğer herkesin Kürtçe konuştuğu sahnelerde dahi Nursi onlara düzgün İstanbul Türkçesiyle cevap vermektedir. Nursi'nin Kürt kimliğinden ayrılması onun kıyafetlerinde de ifade edilmekte, Nursi dışındaki bütün Kürt karakterler, renkli giyinirken, Nursi kahverengi, bej gibi daha "ağırbaşlı" renklerde ve beyaz ağırlıklı giyinmektedir.

Said Nursi'nin biyografisinde, yaşantısını Eski Said ve Yeni Said olmak üzere ikiye ayırdığı belirtilmektedir. Siyasi olarak oldukça aktif olan Eski Said, Ankara'dan Van'a dönüşünde yerini, imansızlıkla öğrenci yetiştirerek savaşmaya karar vermiş Yeni Said'e bırakmıştır. Filmde, bu dönüşümü anlatan sahnede Said Nursi, aynanın karşısında silahını, kılıcını, kalpağını bırakırken gösterilir. Hırkasını giyer, sarığını takar. Bunlar filme göre Nursi'nin artık askerlikten, hocalığa tam olarak geçtiğinin; kendisini tamamen ilme

⁷¹ Nursi'nin biyografisi genellikle şahitlerin ifadesi şeklinde ilerlemektedir. Nursi'nin Kafkas cephesindeki savaşına ilişkin kendisine başvuru S. Omur şunları ifade etmektedir (aktaran Şahiner,2013:132):

"Birinci cihan harbi çıktığı zaman biz İstanbul'da Muallim mektebinde talebe idik... O zamanlar 18 yaşlarında idim. Bizi askere aldılar Milis alayı kumandanı Bediüzzaman hazretlerini ilk olarak 1331 [1915] senesi ağustosunda Süphan dağında gördüm. Beyaz bir atın üzerinde idi. Oradan oraya at koşturup askerlerin maneviyatını yükseltiyordu.(...)Başında sarık, omzunda apoletleri vardı. (...). Milis teşkilatını Enver paşa Bediüzzaman'a teklif etmişti. (...) Bediüzzaman Doğudaki Milis teşkilatını kurdu. Bu teşkilatın mevcudu 4-5 bin kişi idi. (...) Milis kuvvetleri erzak ve silahlarını bizden almazlar kendi kendilerini iase ve idare ederdi. Daima ordunun önünde gider, hep ön safta çarpışırlardı. Onlar "keçe külahlılar" tabiriyle anılırdı. Ruslar keçe külahlılar geliyor diye duyduklarında nereye kaçacaklarını bilemezler, neye uğradıklarını anlayamazlardı. O zaman elimizdeki kılıçlar ancak dürtmek içindi. Halbuki onlar at üzerinde silah kullanırlar ve attıklarını vururlardı. Üzerlerinde beyaz bir pelerin bulunurdu. Bununla karlı araziye uyarlar ve düşman tarafından fark edilmezlerdi (...)"

⁷² Bu Nursi'nin kendisini mirasçı olarak konumladığı Doğulu tarikat şeyhi geleneğinin bir özelliğidir. Hem ilim adamı, hem savaşçı, hem de Osmanlı ve Doğu illeri arasında arabuluculuk yaparak asayiş sağlayan tarikat şeyhlerine Nursi'nin biyografisinin başında yer verilmiştir (bkz. Şahiner,2013:29-30).

adamak isteğinin işaretleridir. Nursi, öğrencilerinin karşısında, Kur'an'a el basarak "Kur'an'ın sönmez ve söndürülemez bir güneş olduğunu bütün dünyaya kanıtlamak istiyorum. Bana yardım et" diye dua ederken, buldukları mekan jandarmalar tarafından basılır.

Bu sahnedan itibaren Said Nursi'nin gençlik imgesinde mevcut olan "karşındakine meydan okuma" özelliği değil, "mazlumluğu" vurgulanacaktır. Nursi'nin sorduğu sorulara "emir var" dışında cevap veremeyen askerler ve kamu görevlileri yeni düzeni temsil etmektedirler ve bu bakımdan Nursi'nin tam karşıtı olarak konumlandırılmışlardır⁷³.

Barla'ya sürgün edilen Said Nursi, burada Nurculuk cemaatinin ilk üyelerini kazanacak ve *Risale-i Nur* isimli eserini oluşturmaya burada başlayacaktır. Bu nedenle, 'cemaat' için Barla'nın nostaljik bir önemi bulunmaktadır.

Filmde, Said Nursi, Barla'ya 1926 yılında, hava koşullarında mucizevi değişikliklerin yaşandığı bir deniz yolculuğu sonrasında getirilir. Karaya ayak bastıklarında Nursi, kendisine nezaret eden jandarmadan daha dik yürümekte, daha hızlı ve çevik adımlarla, kendisinden genç olan jandarmanın çıkamadığı yerleri kolayca çıkmaktadır. Asker yolda keklik avlamaya başladığında, Nursi ona "bırak asker efendi, yavrulama zamanı" diyerek insanlık dersi verir. Nursi, enerjiyle yola devam ederken, jandarma yorulur, ayağı taşa takılır ve düşer. Böylece, Nursi'ye nezaret etmesi için görevlendirilen askere Nursi nezaret etmiş olur. Kasabaya, Nursi önde, jandarma arkada eşeğe binmiş ve başına şemsiye açmış bir biçimde kasabaya girerler⁷⁴.

Filmde Barla halkı kahvede oturan ahali ile temsil edilmektedir. Tümü Ege şivesi kullanır. Kasabanın imamı ise, İstanbul Türkçesiyle, "ne biçim insanlarsınız. Çocuk gibi her duyduğunuza inanıyorsunuz" diyerek onları azarlar. Filmde halk tembel, cahil ve bir

⁷³ Filmde 2000'li yıllardaki güncel söylemlerle bağlantılı olarak, askere karşıt olarak konumlandırılan Nursi, filmin bir sahnesinde, Emirdağ'da kendisini takip eden polisle yaptığı konuşmada "polislerin milletin maddi bekçileri kendilerinin ise manevi bekçileri olduğunu ve hep birlikte asayışı sağlama görevini üstlendiklerini" söylemektedir. Bu sahne ile askerin ve polisin ayrıldığı ve polislerin Nursi ile karşıt konumlandırılmadığı ifade edilmiştir.

⁷⁴ Nursi'nin biyografisinde ise filmdekinden farklı durumlar söz konusudur. Nursi'nin Barla'ya getirilişi onu getiren jandarma Şevket Demiray tarafından anlatılmaktadır. Keklik avlamak isteyen Demiray değil, onları kayıkla getiren gemici Mehmet'tir. Jandarma ile hoca kolkola yürümüşlerdir ancak jandarmanın ayağının taşa takılması gibi bir durum söz konusu olmamıştır. Jandarmanın köye eşek üzerinde girmesine benzer bir durum dahi söz konusu olmamıştır. (bkz. Şahiner, 2013:236-238).

lider tarafından yönetilmeye muhtaç bir durumda betimlenmektedir. Nursi'nin Barla'ya gelişiyle halk da bu durumundan kurtulacaktır.

Nursi Barla'da önce kendisine Muhacir Hafız (Yaşar Üzer) denilen kasaba imamının evinde kalır. Muhacir Hafız bir gece Said Nursi yerinde mi diye kontrol etmek için odasının kapısını açar ve odadan saçılan beyaz ışıkla gözleri kamaşır. Hanım başımıza devlet kuşu kondu diyerek durumu eşine anlatır. Bu olayın üzerine Nursi, kaldığı yeri değiştirir. Nahiye müdürü (Sefa Zengin) ona yeni bir ev gösterir.⁷⁵

Nursi, taşındığı evin önündeki çınar ağacını, ilahi bir işaret olarak kabul etmektedir. Nahiye müdürünün, 900-1000 yıllık olduğunu belirttiği çınar ağacını, “merhaba çınar kardeşim” diye selamlaması ile Nursi'nin, ağaçla çınar ağacı simgesiyle özdeşleşen bilgelik ve İslam geçmişinin bir mirasçısı olduğuna işaret edilmektedir. Biyografisinde “ilk menzil” olarak ifade edilen bu ev ve çevresi şu şekilde tasvir edilmektedir:

“(…) Yaz-kış gürül gürül akan bir çeşme, önünde ise kocaman gövdeli üç büyük sütun halinde semaya uzanan muhteşem bir çınar ağacı vardır. Bilhassa baharda yeşillere bürünen dalların arasında binlerce kuşun cıvıl cıvıl zikredişleri ile çeşmenin lahuti sadası ruhani bir hava meydana getirir. Menzilin önündeki manzara ise insanın ruhuna bambaşka alemler açar, ön planda çeşitli renklerin meydana getirdiği şahane ve muhteşem dekorlu Barla'nın bağ ve bahçeleri, ruhu okşayan engebelerle dalga dalga Eğridir gölüne kadar uzanır. İlerde günün her saatinde mavinin çeşitli tonları ile renk şeritleri halinde arz-ı endam eden Eğridir gölü gökyüzünün mavisini ile birleşerek insan ruhunu sonsuzluk âleminin derinliklerine çeker” (Şahiner,2013:242).

Barla, Said Nursi'ye göre “ilk medrese-i Nuriye”, filmdeki tanımla “ilk Nur dersanesi” olduğu için cemaat için özel bir öneme sahiptir. Filmde, ruhani ve mistik bir yer olarak betimlenmektedir. Çam Dağı, Eğirdir gölü gibi yerlerin Nurculuk mitinde özel önemleri bulunmaktadır. Barla'nın “ilahi güzelliğe sahip” olduğu söylenmiş, şiirler yazılmıştır (Şahiner,2013:242, 243). Filmde nostalji mekan olarak Barla'nın tasvirinde kendisini göstermektedir.

⁷⁵ Bu sahne de biyografisinde farklı anlatılmaktadır ve ideolojik bakımdan önemlidir. Biyografisine göre Barla'daki ilk ikameti kasaba imamının evinin yanındaki misafirhane olmuştur. 26 gün sonra Nursi'nin daha sakin gürültüsüz bir yer istemesi üzerine eskiden mahallenin toplantı yeri olan iki odalı mütevazı bir menzile taşındığı ifade edilir (Şahiner,2013:242). Bu imkanlar Nursi'ye devlet tarafından sağlanmaktadır. Filmde ise ona yakınlık gösteren imamın imkanlarından yararlanmış gibi bir izlenim ortaya çıkmaktadır. Nursi takipçileri tarafından “hazret” olarak nitelendirilmektedir. Bu bakımdan onun filmde kutsal ve mucizevi bir kişilik olarak betimlenmesi bu görüşe uygundur.

Yalnız doğal güzelliklerinin vurgulanmasıyla değil, belirli bir yaşam tarzının ileri sürülmesi ile de Barla nostalji unsuru haline getirilmiştir. Nursi'nin Barla'da yaşamaya başlamasından bir müddet sonra, Barla'nın daha iyi bir düzene kavuştuğu, filmde ifade edilmektedir. Barla'nın idealize edilmesinde, coğrafi olarak yalıtılmış konumunun ve Nursi'nin orada bulunduğu sırada gerçekleşen toplumsal dönüşümlerin etkisinin doğrudan hissedilmediği bir yer olmasının da etkisi bulunmaktadır. Bu yalıtılmışlığa karşılık Nursi, bir öğrencisi vasıtasıyla harf ve şapka inkılaplarının gerçekleşeceğini haber alır. Filmde Nursi'nin ilk öğrencilerinden olan Barla'lı Süleyman'ın, nahiye müdürünün kapısını dinleyerek kulak misafiri olduğu diyalogda, hükümeti temsil eden müfettişin konuyla ilgili söyledikleri şu şekildedir:

Müfettiş: “Angara’da büyük hazırlıklar yapılıyor. Yazı değişecek kitaplar tamamen yenilenecek, kılık kıyafet değişecek, dinmiş, ahiretmış bu tür hurafeler kitaptan çıkacak” (...) “Avrupa ilim dedi, fen dedi, top dedi, tüfek dedi. Dini terk etti. İlerledi. Biz ne yaptık?” (...) “Allah Allah dedik geri kaldık. Elbette böyle olacak hem sen kimin dediğini falan kurcalama başına büyük bela alırsın haberin olsun. Sonra demedi deme”.

Sinirlenerek kasabanın dağlarına çıkan Nursi, orada “asla buna müsaade etmeyeceğini, ispat edeceğini” kendi kendisine tekrar eder. Aklına 1907 yılında Tahir Paşa Konağında Vali ile aralarında geçen konuşma gelir:

Said Nursi: “İlimde Avrupalıdan çok geri kaldık Paşam. Bunun için çok çalışmamız lazım. Osmanlı bu sebepten çöküyor. Bir şeyler yapmak lazım din ilimleriyle fen ilimlerinin bir arada okutulacağı okullar açılın diye Osmanlı sultanına gittim. Kendimi tımarhanede buldum. Bu milletin üzerine çöken cehalet karanlığını ancak Kuran nuruyla dağıtabiliriz. Bu şekilde ayağa kalkabiliriz”

Tahir Paşa: “Birileri bunun çoktan farkına varmış belli ki bak gazeteye... İngiliz sömürgeler bakanı avam kamarasında elindeki Kur'an'ı göstererek şöyle seslendi. Bu Kur'an Müslümanların elinde kaldıkça biz onlara hakiki hâkim olamayız. Ya Kur'an'ı ortadan kaldırmalıyız veya onları Kur'an'dan soğutmalıyız. Onları öyle bir hale getireceğiz ki Kur'an'ı okuyacaklar fakat manasını anlayamayacaklar”

Bu geri dönüş sahnesinin ardından Nursi, “Kur'an'ın sönmez ve söndürülemez bir güneş olduğunu” ispatlayacağını kendi kendine tekrarlar⁷⁶. Bu sahne filmde bir kırılma noktası olur. ‘Cemaat’ çalışmalarına hız veren Nursi, öğrencileriyle birlikte Barla'da çalışmalarına başlarlar. Barla'daki dönüşüm sonrasında, Nursi'nin takipçilerinin evlerinde,

⁷⁶ Biyografisine göre, Nursi, bu sözü Tahir Paşa konağında William E. Gladstone'un (1809-1898) henüz 1. Dünya savaşı başlamadan önce, 1894 yılında söylemiş olmakla birlikte filmde olumsuz vurgu Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşmaya yönelik olduğundan bu şekilde sahnelenmiştir.

Hoca geldikten sonra evlerinin huzurunun, bereketinin arttığı, üstadın kendilerine iktisatlı yaşamayı öğrettiği konuşulmaktadır. Köylüler, Nursi ve öğrencilerine yiyecekler ikram ederler. ‘Cemaat’ bunların hiçbirini hediye olarak kabul etmez ve onların paralarını verir. Said Nursi, öğrencileriyle buluştuğu, dağdan inerken yoldan kurumuş ağaç dallarını toplayarak fırına götürür ve karşılığında ekmek alır. Kendisine üç ekmek veren fırıncıya “bana hak ettiğimi ver” diyerek iki ekmeği kabul eden Nursi, kendisine bir ekmeğin onbeş gün ve bir kilo balın üç ay boyunca yettiğini söyler. Fırıncı “Hocam bize hayatı kolaylaştırıyorsunuz” diyerek ona mukabele eder. Ekmeklerini alan Nursi, yolda rastladığı ilkokul çocuklarına (çocukların arasında hiç kız öğrenci yoktur) ve kasabanın delisi Şevket’e (Muzaffer Çetinyılmaz) ekmeklerinden birini paylaşır. Bu sahneyle bir yandan Nursi’nin ideal bir insan oluşu vurgulanırken, diğer yandan Barla, değiş-tokuş usulü ile alışveriş yapılabilen, pastoral bir fantezi unsuruna dönüşür⁷⁷.

Bu dönemde Nursi ve öğrencileri kendileriyle, amaçlarıyla, doğa ile tam bir uyum içinde betimlenirler. İdeal güzellikte betimlenmiş manzaralar onlara eşlik etmektedir. Nursi’nin Sadık adında fakir küçük bir çoban ile kurduğu dostluk da nostaljik betimlemeye katkıda bulunmaktadır. Hoca ve öğrencilerine hediye olarak, kafeste bir kuş ve keçi sütü getiren Sadık ve annesi karşılığında para almayı reddederler. Bunun üzerine Sadık’a okuma yazma öğretilir. Nursi’nin özel isteğiyle ayakkabı alınır. Sadık ayakkabıları kabul etmez ama Risale çoğaltımında yardım ederek ödeşirler. Nursi Sadık’ta kendi çocukluğunu hatırlamıştır. Barla’daki idealize edilmiş yaşama ilişkin bir diğer sahnede, Said Nursi’nin dağdan inerken kurumuş ağaç dallarını toplaması ve fırına götürerek karşılığında ekmek alması ile yine paranın bulunmadığı eski bir düzene atıfta bulunulur. Bu dönem filmde, Nursi’nin en mutlu ve umutlu olduğu dönem olarak betimlenmiştir. Barla’ya Nursi’yi kontrole gelen Ajan İsmet’in gözünden anlatılan mektupta da bu durum ifade edilmektedir:

“Bu adamlar çıldırmışlar. Gördüm efendim dağlara çıkıp kitap yazıyorlar. Kitap okuyorlar. Her geçen gün sayıları artıyor. Bekçinin anlattığına göre her yaz yörükler gibi çam dağına çıkarlarmış. Bunu Said-i Nursi istermiş. Bu adam resmen deli Şapka da giymemiş efendim. Herkes yeniliğe uyarken sadece o ve talebeleri kıyafetlerini değiştirmiyorlar. Deli bunlar efendim deli. Dağların başında kamp kurmuşlar. Örgütlenip eğitim yapıyorlar. Yasakları delip yeniliklere meydan okuyorlar. Bu kampları n’apalım efendim. Emirlerinizi bekliyorum. İsmet.”

⁷⁷ Nursi esasında Risale-i Nur’ların satışından gelir elde etmektedir (Mardin,2011:302). Sürgün edildiği yerlerde hocalık yapmasına imkan tanındığı da belirtilmektedir.

Filmde hilafetin kaldırılması, harf devrimi, şapka kanunu ve ardından ezanın Türkçe okunması özellikle üzerinde durulan değişikliklerdir. Cemaat üyelerinin camide ezanı Arapça okumaları üzerine tutuklanmaları ve Isparta'ya gönderilmeleri filmdeki bir dönüşüm noktasını oluşturmaktadır⁷⁸. Tutuklanma sırasında, kendisine Isparta'ya giderken sarığını çıkarması konusunda ricada bulunan Nahiye müdürüne Said Nursi, “Bana bak Nahiye müdürü, ben sizin ecdadınızı temsil ediyorum, bu sarık bu başla çıkar” diye cevap verir⁷⁹. Bu sahnede Nursi'nin ‘ecdadı temsil’ iddiasıyla geçmişe yönelik bir hak ve meşruluk talep etmesi önemli bir noktadır. Nursi'nin bir nostalji unsuru olduğu ve nostaljinin ideolojiyle ilişkisi bir kere daha vurgulanmış olur.

Filmde, 1932 yılında tutuklanmalarından 1943 yılında Denizli'de tutuklu yargılanmalarına kadar geçen dönem anlatılmamaktadır. Barla'dan Denizli'ye geçişle cemaatin kuruluşundan, olgunluk dönemine evrilmesi ifade edilmektedir.

Filmin sonraki kısımlarında Said Nursi ve cemaatin olgunluk döneminde oldukları görülmektedir. Tarih 1943 yılını gösterirken, Nursi ve cemaat üyeleri Denizli hapisanesindedirler. Filmin bu aşamasında cemaat üyeleri ön plana çıkmaktadırlar. Cemaat üyeleri kendi içinde bir bütün oluşturmaktadırlar. Kıyafetleri, davranışları birbiriyle uyumludur. Artık sarık takmakta ısrar etmedikleri, tümünün fotr şapka ve takım elbise giydiği de dikkati çekmektedir.

Hapishanede Binbaşı Asım karakterinin sorguya çekildiği sahne, cemaatin iyice tanınır olduğunu ve güçlendiğini; önemli rütbelerdeki askerlerin artık cemaatin üyesi

⁷⁸ “(...) asırlardan beri Anadolu üzerinde çınlayan Allahü ekber sadaları susturulmuş, yerine Türkçe ezan ve Kamet konulmuştu aksine hareket edenler zindanlara yollanmıştı İşte bu dehşetli günlerde Bediüzzaman Said Nursi, Barla nahiyesinde kendi tamir ettiği küçük Muş mescidinde birkaç köylüye imamlık yapmaktaydı. Hiç kimseye zararı olmayan en masum şekilde ibadetlerini yapan bu insanlar bir gün ani bir baskınla cürm-ü meşhut (!) halinde yakalanmışlardı” (18 Temmuz 1932) (Şahiner, 2013:259). Filmde ezan okurken baskına uğrayanlar arasında Nursi yoktur.

⁷⁹ Bu konuşma, biyografisinde görgü şahitlerinin ifadelerine göre 1943 yılında Nevzat Tandoğan ve Nursi arasında geçmiştir. “Ankarada Vali Nevzat Tandoğan vilayette Said Nursi ile görüşmek ister. (...). Merhum Selahaddin Çelebi, İnebolu'nun tanınmış ailelerinden ve eşrafından Nazif Çelebinin oğludur. Hadise günü vilayette Tandoğan'ın odasının önündedir. Aynen şöyle anlatıyor: ‘Mübarek Ramazan ayının sonlarında sıcak bir gündü. Nevzat Beyin kapısında idim. Memurlar Bediüzzamanı getirdiler. Beraberce içeri valinin odasına girdiler. Sonra memurlar çıktı. Kapı kapandı. İçerden şiddetli sesler geliyordu. Sonra zil çaldı. Kapıcı içeri girdi, tekrar kapıcı çıktı. Bu esnada Bediüzzaman hiddetle Tandoğan'a ‘ben sizin ecdadınız temsil ediyorum. Münzevi yaşıyorum. Kıyafet Kanunu münzevilere tatbik edilmez. Ben dışarı çıkmıyorum. Beni icbarla siz çıkarıyorsunuz. Başından bul!’ diyordu” (Şahiner,2013:284). Ayrıca, “Zübeyir Gündüzalp'in yazdığına göre, Bediüzzaman Tandoğan'a ‘bu sarık bu başla beraber çıkar’ tarzında konuşarak boynunu gösterir” (2013:285).

olabildiklerini vurgulamaktadır. Filmde, cemaat üyeleri hapisane koşullarında kötü muamelelere ve tuvalet olmaması ve yemek verilmemesi gibi zorlu şartlara sabreden kimseler olarak betimlenmişlerdir⁸⁰. Cemaat üyelerinin fedakar oldukları da vurgulanmaktadır. Örneğin Zübeyir isimli talebe Hocasının yanında olmak için kendi kendisini tutuklatarak hapisaneye girmiştir. Mehmet isimli talebe ailesini ve çocuklarını bırakarak üstadının ikamet ettiği yere taşınmıştır. Nursi'ye hürmetleri, hayranlıkları ve bağlılıkları görülmektedir.

Filmde yer alan mahkeme sahnelerinde, Said Nursi, Risale-i Nur ve cemaat üyelerinin karşıtı olarak, hukuk sistemi gösterilmektedir. Said Nursi ve cemaat kendilerini halen Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olarak değil, ümmetin mensubu olarak görmektedirler. Bu nedenle dünyevi bir hukuk sistemini meşru saymamakta ve İslam'ın getirdiği düzen olarak gördükleri kuralları uygulamakta ısrar etmektedirler. Örneğin Said Nursi mahkeme sırasında namaz kılmak ister. İzin verilmeyince ısrar eder ve “Savcı bey, biz namazın hukukunu müdafaa için buradayız başka bir suçumuz yok” sözüyle karşılık verir. Said Nursi mahkeme kararı ile Emirdağ'a sevk edilir. Emirdağ'da caminin kapısının kilitli olması üzerine sokakta namaz kılmak zorunda kalır⁸¹. Gelişinden itibaren başlayan zorlukların nedeni Gizli Zındıka komitesidir. Burada son derece kötü koşullar altında yaşamak zorunda kaldığı filmde vurgulanmaktadır. Ev hapsinde, 15 gün boyunca evde ekmeksiz ve susuz kaldığı belirtilen Nursi'nin imdadına talebeleri yetişir. Evin duvarını yıkarak içeriye girerler ve Nursi'yi ölmekten kurtarırlar. Bir süre sonra yeniden hapisaneye mahkum olan Nursi ve cemaat üyeleri, daha ağır koşullar altındadırlar.

⁸⁰Hapishane sahnelerinde cemaatin tüm mahkumluk deneyimleri bir bütün olarak ifade edilmektedir. Örneğin yemek ve su verilmemesi; koşullarda tuvalet olmaması Eskişehir hapishanesinde gerçekleştiği belirtilen vakalardır (bkz. Şahiner,2013:265,266).

⁸¹Nursi'nin Emirdağ'a gelişi, cemaat için önemli bir olaydır. Nursi burada olgumluk dönemi eserlerini vermiştir ve ayrıca Emirdağ nüfus kütüğüne kayıt olmuştur (Şahiner,2013:297). Bu bakımdan Emirdağ'a gelişi romantikleştirilen ve idealize edilen bir manzara oluşturmuştur:

“O, Emirdağ'a gelmişti. Binlerce insan vardı ama yine de yalnızdı. Garipliğini namaz kılışında bile okumak mümkündü. Belki aç karnına taş basar gibi ellerini bağrına bağlamış, yahut gömmüş, iki kat idi. Dost bulamayınca Allah'a iltica etmiş, sanki ona misafir, sanki onun evindeydi. (...) Öyle rahat namaz kılıyordu ki, jandarmalardan birinin gölgesi üstüne düşmüştü. Anlaşılan kendini çokook emniyette hissediyordu. Valhasıl her şeyi ile garip bir zattı. Adı da kendi gibiydi. O sanki İbn-i Kemal, yahut Zenbilli, yahut Ebu's-Suud'du. Bunlara kimdir deme Allahaşkına! Ne çabuk unuttun? *Bunlar senin de benim de dedemdi*. Evet, evet *diliyle, şekliyle, yazısıyla, dedemiz olan bu zat*, mezardan kalkmış şimdi Emirdağ yol kavşağında namaz kılıyordu ... O gün Emirdağ'da kıyamet kopmuştu, çünkü akşam üzeri güneş doğmuştu. İki güneşi bir arada gördü Emirdağlılar (...) Emirdağ'da gönüller aydınlandı. İnsanlar, hatta her şey sıcak sıcak, canayakın oldu her şey erimiş, kardeş kardeş birbirine sarılmıştı. Emirdağ'da güneş doğmuştu” (Hekimoğlu İsmail'den aktaran Şahiner,2013:296,297 vurgular sonradan eklendi).

İşkence gören talebeler, “bağırmaalım da üstadımız duyup üzülmesin” diye birbirlerine tembihlemektedir. İşkencelere rağmen cemaate dair hiçbir bilgi vermezler.

Tüm bu sahnelerde cemaat ve onu oluşturan üyeler, İslami ahlak anlayışına göre idealize edilmektedir. Cumhuriyet dönemini bir dinden uzaklaşma olarak kurgulayan filmde, Said Nursi’ye yöneltilen tüm kötülöklere karşı Nursi’nin sezgi ve mucizeleri ve yetiştirdiği talebelerinden oluşan cemaat kendi içinde korunaklı, ideal bir sistem olarak sunulmaktadır.

Filmdeki nostalji unsurlarına odaklanılan çözümlemede, toplumsal değişme karşısında, Nursi’nin, Barla kasabasının ve ‘cemaat’in eski kültürü temsil eden, idealize edilmiş unsurlar olarak sunuldukları, bu bağlamda günümüzdeki izleyici için, nostalji unsurunu oluşturdıkları ortaya konulmuştur.

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji:

Filmde Said Nursi, Barla ve “cemaat” unsurları geçmişe ait birer özlem nesnesi olarak ele alınmaktadır. Said Nursi’nin dini bir lider, Barla kapitalizm öncesi bir mekan ve cemaat önderlerine bağlı, kardeşlik ilişkileri içinde yalnızca erkeklerden oluşan bir topluluk olarak idealize edilmekte ve toplumsal değişme öncesi yaşamı sembolize etmektedir. Toplumsal değişme sonrası ise, kaymakam, hakim, asker vb. kamu görevlileri, ilişki biçimi olarak emir-komuta zinciri ve mekan olarak hapisane ile betimlenmektedir. Filmin vurgusu, hukuk sistemine karşı İslami kurallarla düzenlenen bir sisteme yöneliktir. Filme göre, Batılılaşma devlet, toplum ve birey arasındaki ilişkilerde sorunlara yol açmıştır. Filmin nostaljisi özellikle devlet ve birey arasındaki ilişkinin sorunlu olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Batılılaşma sürecinde yapılan değişikliklerle dinin toplumsal yapı ve ilişkilerdeki etkinliği azalmıştır. Filmde ideal olarak betimlenen Şeriat sisteminde, Kur’an öğretileri, Hadis ve Sünnet gelenekleri, yalnızca dini alanı değil, din dışı alanı da düzenlemektedir. Osmanlı-Türk toplumunda şeriat, İslamiyetin, kişinin, evreni ve kendisini anlamlandırmasında kutsal bir kılavuz olarak işgörmesini sağlamaktaydı. Din, “toplumsal bütünlüğü sağlayan çimento” görevi görmekte ve bireylere evrende kendilerini rahat hissetmelerini mümkün kılan bilişsel ve normatif bir yapı (Mardin, 2011:144,168) oluturmaktaydı. Osmanlı’da ve Türkiye Cumhuriyetinde Batılılaşmaya yönelik çabalar böylesi bir toplumsal yapı ve zihinsel harita üzerine inşa edilmeye çalışılmıştır. Devlet giderek *laikleşirken*, toplum ona eşit biçimde *sekülerleşmemiş*, bu nedenle, devlet,

toplum ve birey arasındaki ilişkileri dönüştüren Batılılaşma süreçleri toplumun pek çok kesiminde tepkiyle karşılanmıştır. Bu tepki bürokratik ilişkiler yerine, birincil ilişkilerle birbirine bağlı bir toplum yapısına ve yaşamın tüm alanlarını düzenleyen şeriat anlayışına duyulan bir özlemi de içermektedir.

Said Nursi'yi ve Nur cemaatinin oluşumunu sosyo-psikolojik ve tarihsel çerçevede ele alan Şerif Mardin, onun takipçileri nezdinde toplumdaki bir boşluğa, eksikliğe, özleme karşılık geldiğini ifade etmektedir. Said Nursi filmde olduğu gibi, gerçek yaşamında da kendisini bir 'ideal' olarak kurgulamış ve takipçileri tarafından da "kutsal bir kişi", "veli", "gazi", "Türkiye'nin Gandhi"si olarak adlandırılmıştır. Said Nursi'nin savaşçı/ilim adamı/uzlaştırmacı olarak gerek biyografisinde gerekse filmde idealleştirilmesi aslında Doğu bölgesinde egemen olan tarikatlerin Osmanlı'da Batılılaşma öncesi gördüğü toplumsal işlevle ilgilidir. Mardin (2011:293), Osmanlı İmparatorluğu'nda tarikatın, sosyal hizmetlerin yerel ölçekte sağlanmasında, tekke şeyhlerinin otoritesinin kullanımıyla çeşitli yerel sorunların çözülmesinde, eğitim imkânlarının yaratılmasında ve kırsal nüfusla devlet arasında kanal işlevi görülmesiyle önemli bir yeri bulunduğuna işaret etmektedir. Said Nursi'nin mirasçısı olduğu Doğulu tarikat geleneği bu çok boyutluluğu gerekli kılmaktadır. Nursi'nin çocukluğunu geçirdiği ve eğitim aldığı dönemde artık Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toplum yapısı değişmiş, örneğin vilayet sistemine geçilmiş ve tarikatler tamamen denetlenemese de, merkeziyetçiliğin güçlenmesi nedeniyle eski toplumsal işlevlerini kaybetmiş, tarikat şeyhlerinin rollerini devlete doğrudan bağlı olan valiler üstlenmişlerdir. Nursi, dini söylemi canlandırmaya çalışırken, aslında bir yandan da Doğudaki bu geleneği canlandırma çabası içindedir.

Nursi'nin yüzleştiği bir diğer sorun, modern sanayi toplumu ve bilimsel düşüncenin, İslam toplumlarına yaptığı etki ve evren hakkında eskisinden farklı biçimde düşünmenin kaçınılmazlığı olmuştur. İslamiyet eskiden olduğu gibi evrenin işleyişini açıklayamamaktaydı; örneğin filmde ve biyografide yer alan ay tutulması ile ilgili sahnede bu yetersizliğin bir temsili sunulmaktadır. Nursi'ye ve Müslüman halk kesimlerine göre, evrenin işleyişini açıklayabilen Batılı bilim adamları 'dinsiz'di. Bu nedenle İslamiyeti işin içine katmak şartıyla, başka bir açıklamaya ihtiyaç duymaktalardı. Osmanlı bürokrasisi de pozitivist dünya görüşünü desteklemekteydi. Ancak onlar da Müslüman teba tarafından özellikle Tanzimat döneminden itibaren, azınlıklara imtiyazlar veren, gereksiz harcamalar yapan, ağır vergi toplayan, yabancılaşmış bir kesim olarak görülmekteydiler. Mardin'e göre,

Nursi'nin ilk dönem takipçileri, toplumsal yapıdaki değişme karşısında, kendisini boşlukta hisseden; Batılı pozitivist dünya görüşü ve kapitalist sistemin en ücra bölgelerde dahi kendisini hissettirmesiyle eski kapalı yaşantısına dönemeyen ancak toplumsal hareketliliğe de katılamayan kimselerdi. Nursi, onların anlayacağı bir dilde 'eski' ve 'yeni'yi açıklayarak, "ruhlarında oluşan sorulara" yanıt vermiş ve karizmatik etkisini bu söylem üzerinden sağlamıştır⁸². Böylece, Mardin, Nursi'yi 'çevre'nin toplumsal değişmeye ayak uydurmasını yeni toplumsal yapıda 'harekete geçmesini etkileyen birisi olarak tanımlamaktadır (2011:352).

Nursi'nin 'çevre' üzerinde etki eden söyleminin merkezindeki iki özellik önem taşımaktadır: Ulus-devlete karşı, 'aile'; kişinin toplumsal bir birim olarak diğer kişilere bağlı olduğu bir örüntü ve laik zaman anlayışı yerine "İslami kadere özgü, içinde başlangıcın ve sonun belirlenmiş olduğu zaman ölçeği"nin öne çıkarılması (Mardin,2011:360, 364). Nursi'nin ortaya koyduğu söylem, bir yandan statü ve otorite ilişkileri bakımından geleneksel toplum yapısını yeniden üretirken; diğer yandan da çağdaş dünyayı yorumlayıp, sembolize ederek kendi bünyesine katmakta, bu yolla takipçileri için 'yeni' olanı daha anlaşılır bir hale sokmaktadır.

Daha önceden kişisel ilişkilerle birbirine bağlı bir toplum yapısından, bireylerin doğrudan devlete bağlı oldukları bir toplum yapısına geçiş; önemli yaşamsal olayları ve gündelik yaşamın düzenlenişini sağlayan İslami zaman anlayışından; Batılı zaman anlayışına geçiş, toplumun belirli bir kesiminin yaşamını "kendini evinde hissederek" sürdürme imkanları sarsıntıya uğramıştır. Mardin'e göre, reformcu kesimler, gündelik yaşantıyı düzenleyen ve kişinin kendisini toplumsal bütün içinde anlamlı bir yere koymasını sağlayan İslami lehçenin yerine geçecek yeni bir 'zihinsel harita' (ideoloji) oluşturmaları gerektiğini düşünmemişlerdir. Said Nursi, takipçileri için bu ideolojik boşluğu dolduran, onların özlemlerine karşılık gelen bir kişi olmuştur.

Sadi Nursi'nin gerçek yaşamında, (1878-1960) Mardin'in işaret ettiği şekilde Batılılaşma süreçlerine katılmamış toplumun yokul kesimlerine, içinde buldukları yeni durumu kavrayıp, toplum içinde yol almalarını sağlayacak bir anlam haritası oluşturma bağlamında bir ideoloji sağlamış olduğu ileri sürülebilir. Ancak 2000-2011 yılları

⁸² Mardin (2011:306), karizmayı "karizmatik etkiye açık insanın ruhunda oluşan bir soruya yanıt bulması" olarak tanımlamaktadır.

arasındaki tarihsel gelişmeler ve iktidar ilişkileri göz önüne alındığında, filmin ideolojisinin, “tahakküm ilişkileri kurma ve sürdürme”ye yönelik bir anlam taşımakta olduğu görülmektedir. Filmin nostaljisi ile ortaya konulan ideoloji, 2001-2011 yılları arası dönemde, toplumun güçsüz, egemenlik ilişkilerinin dışında kalmış kesimlerinin ideallerini yansıtmamaktadır. Filmin yönetmeni Mehmet Tanrısever, Nur cemaatinin 1980 darbesi sonrası kendi içinde ayrılmasında, Fettullah Gülen’in önderliğini kabul etmiş olan tarafta yer almaktadır. Gülen cemaatinin özelliği, milliyetçi ve devletçi⁸³ olmasıdır (Yavuz,2005:292). Filmde cemaatle ilgili vurgu karşılık kardeşlik ilişkilerine değil, Nursi’nin otoritesindedir. Cemaati bireye üstün gören bu anlayış, Nurculuğun Doğulu geleneği sürdüren Gülen cemaatinin öne çıkan özelliğidir (Yavuz,2005a:292).

Filmde karşı çıkılan Batılılaşma düşüncesinden ne anlaşıldığı, Said Nursi’nin mahkemeye çıkarıldığı sahneler başta olmak üzere, Said Nursi ve Mustafa Kemal Atatürk arasında geçtiği iddia edilen diyalogda ve Nursi’nin tekrarlanan söylemlerinde ortaya konulmaktadır. Said Nursi, dönemin devlet kadrolarındakileri “firavunlar gibi, ziyet, haşmet ve servet” içindedirler şeklinde tanımlamakta ve “Allah yolundan sapmışlar” olarak görmektedir. Filmde Mustafa Kemal Atatürk ile Said Nursi’nin arasında geçtiği rivayet edilen konuşmaya göre⁸⁴, Atatürk, Nursi’nin ilim ve fen konusundaki fikirlerini çok beğenerek, onu davet etmiş ve kendisinden “içki ve kılık kıyafet gibi meseleleri hafifletmekte” yardım istemiştir. Nursi ona “Paşa paşa fen ve sanat ile ilgili yenilikleri yap fakat Kur’an’ın hükümlerini hafifletmeye kalkma” diyerek tepkisini göstermiştir. Bu

⁸³ Burada sözü edilen iktisadi ve idari anlamda bir devletçilik değildir. 1983 yılında bu yana Nur hareketi serbest piyasa ekonomisini ve devletin ekonomik ve eğitimle ilgili alanlardan elini çekmesini savunmaktadır (Yavuz,2005:292). Bu bakımdan ANAP ve daha sonrasında AKP politikalarını desteklemişlerdir.

⁸⁴ Atatürk: Mecliste konuşmanızdan dolayı sizi tebrik ediyorum hocam. Bilhassa ilim ve fene dair söyledikleriniz ilgimi çekti.

Nursi: Paşam akıl fen ilimleriyle tatmin olur, vicdansa din ilimleriyle. İki birleşince hakikat ortaya çıkar. Bu zamanın en büyük gücü maddi manevi ilerlemektir Paşam. Zira Avrupalılar fen ve sanayi silahı ile bizi manevi baskıları altında eziliyorlar. Bunun için fen ve sanat silahıyla Allah’ın birliğini dünyaya yaymanın en müthiş düşmanı olan cahillik fakirlik ve fikir ayrılıklarına karşı mücadele edilmeli.

Atatürk: Hocam sizin mücadeleniz dik duruşunuz ve dürüstlüğünüz bana hayranlık veriyor. Bazı yenilikler yapacağız. Bunları yaparken yardımlarınıza ihtiyacımız var. Mesela içki ve kılık kıyafet gibi bazı meseleleri hafifletmek istiyoruz.

Nursi: (çok fazla şaşırmış olduğunu belli ederek) Allah’ın hükümlerinde olsun, verdiği sözlerde olsun, asla değişiklik olmaz. İşte bu müjdelere en büyük mutluluktur.

Atatürk: Üzerinde adaletle gezin, Allah’ın verdiği rızıkları yiyin diye yeryüzünü sizin emrinize veren odur.

Nursi: Paşa paşa, fen ve sanata dair yenilikler yap, Kur’an’ın hükümlerini hafifletmeye kalkma.

Atatürk: Sizin gibi kahraman bir hoca bize lazımdır. Sizi buraya yüksek fikirlerinizden istifade etmek için çağırdık.

Nursi: (gitmek üzeredir)

Atatürk: Hocam, Hocam Selanik konuşmanızdan beri size saygım var. Bizim inkılaplarımıza ilişme. Hür yaşa.

konuşmada Atatürk inkılaplarının, alkol ve kadınların kıyafeti konusu ile ilişkili olarak anlaşıldığı ve/ya da öyle anlatılmak istendiği görülmektedir.

Filmde, “Batının teknolojisini alalım ama ahlakını almayalım” tavrının da ifade edildiği; Nursi ve cemaatin teknoloji konusunda hiçbir sorun yaşamadan adapte oldukları görülmektedir. İslami amaçlarla kullanıldığı takdirde kitle iletişim araçlarına karşı olmadığını belirten Nursi, radyo konusunda şöyle bir örnek vermektedir: “İnsanın ağzından iyi söz de çıkar, kötü söz de. Kötü söz çıktı diye ağız söküp atmak mı lazım?” Mahkeme sahnesinde, kendisine radyoya, sinemaya, trene, uçağa karşı çıkıp çıkmadığı sorulduğunda ise, “biz medeniyet harikalarına karşı değiliz, bunlar birer nimettir. Radyoda, sinemada faydalı yayınlar olursa nimettir. Muzır yayınlar yapılırsa beladır” şeklinde cevap vermiştir. Cemaatin yenilikler konusundaki pragmatik tavrı, filmde, “1000 yıllık tarihimiz olan Arap alfabesini değiştirmeyelim” diyerek risalelerin Latin alfabesiyle yazılmasına karşı çıkan bir cemaat üyesinin “Okullarda Latin alfabesi öğretiliyor bütün yazışmalar, dergiler, gazeteler kitaplar, Latin alfabesiyle. Artık azınlıkta kaldık. Arap alfabesini bilenler azaldı” diyerek ikna edildiği sahneden anlaşılmaktadır. Filmde sözü edilmeyen, risalelerin para karşılığı satıldığı bilgisi de, bu değişikliğin nedenini açıklayan bir unsurdur.

Filmde Nursi tarafından karşı çıkılan Batı, Osmanlı’nın son döneminden itibaren katı bir pozitivizm olarak intikal etmiş görüşleriyle Avrupa’dır. “30 yıllık mücadelesinin dinsizlik adına çalışan Avrupa filozoflarına cevap vermek” olduğunu belirten Nursi, Hıristiyanlık ya da Museviliğe değil, pozitivist ve maddeci dünya görüşünün karşısında olduğunu vurgulamaktadır. Filmde Nursi, Vatikan’a mektup yazdırarak “ahir zamanlarda ortak düşmanımız ahlaksızlık, dinsizlik, sefahat (...)” demektedir.⁸⁵ Filmde Amerika bir kurtarıcı gibi gösterilmektedir. Nursi, cemaat üyelerine yazdığı bir mektubunda, şöyle yazmaktadır:

“Aziz, sıddık, kahraman gardeşlerim, Amerika gibi din lehinde ciddi çalışan muazzam bir devleti, kendine hakiki dost yapmak, iman ve İslamiyet’le olabilir. Biz bütün Kur’an hizmetkarları, hem onlara haber veriyoruz, hem de İslamiyet’e hizmette muaffakiyetlerine dua ediyoruz”

⁸⁵ Yaz gardaşım Ceylan, Hahambaşına, Vatikan papalık makamına, bu ahir zamanda Hıristiyanlar Museviler ve Müslümanlar ihtilaf noktalarımızı bir kenara bırakıp, ortak düşmanımız olan ahlaksızlık, dinsizlik ve sefahate karşı birleşmeliyiz. Allah yolunda bir ve beraber olmalıyız.

Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi filmi bağlamında konu edilen nostalji, Batılılaşma, hukuk ve iletişim alanları başta olmak üzere gerçekleşen değişimlerle ortaya çıkan yeni koşullara uyum sağlamak ya da karşı çıkmak için benimsenen ideolojilerin aktif bir parçasını oluşturmaktadır. Nursi, kendi dönemindeki diğer İslamcılar, örneğin Mehmet Akif Ersoy gibi halifeliğin kadirilmesinin ardından ülkeyi terk ederek tepki göstermemiş ya da Elmalılı Hamdi Yazır gibi kendini evine kapatmamıştır (Aktay,2004:88). Mardin'e göre (2011:28), dinin toplumsal alandan uzaklaştırılması sonucu, toplumsal yapılarda oluşan boşluktan yararlanan Said Nursi, kendisini, içinde bulunduğu çağda İslam'ın ve Doğu'nun otantik halini yansıtan nostaljik bir unsur olarak kurgulamış ve Cumhuriyet'in yıllarını kapsayan geçiş döneminde toplumun alt kesimlerinde birincil ilişkilere dayalı bir cemaate duyulan nostaljiyi kendi düşünceleri lehine değerlendirmiştir.

Filmdeki nostalji, Said Nursi'den daha çok kendisini Nurculuk cemaatinin bir uzantısı olarak tanımlayan, Fethullah Gülen cemaatinin ideolojisini yansıtmaktadır. Bu bakımdan filmin ideolojisi, 2000-2011 yılları arasındaki egemen iktidar ilişkilerini yansıtan ve yeniden üreten bir nitelik taşımaktadır.

5.4. Dedemin İnsanları

*Dedemin İnsanları*⁸⁶ filmi, popüler sinema filmlerinin tarihsel bir bilgilenme kaynağı olarak kullanılmasına verilebilecek örneklerden birisini oluşturmaktadır. Videonun ortaya çıkması ve belgesel amaçlı bir aygıt haline gelmesiyle, filmler zamanımızın tarihini yazmak için kullanılmaya başlanmıştır (Ferro, 1995:10). "Film böylece, çoğu zaman kurumlarımızın korunmuş belleğinden başka bir şey olmayan o yazılı arşivlerden bir ölçüde kurtulmuş olarak, gayri-resmi bir karşı tarihin oluşturulmasına hizmet etmektedir" (Ferro, 1995:10,11). "Resmi Tarih'in karşısında etkin bir denge rolü oynayarak, bir bilinçlenme faaliyetine yardımcı olduğu ölçüde Tarih'in de bir edimcisi haline gelmektedir" (Ferro,1995:11). Türk sinemasında tarihsel konuların, Resmi Tarihe karşı bir anlatı oluşturmak üzere ele alınmasına yönelik anlayış, 2000-2011 arası dönemde öne

⁸⁶ Künye Bilgileri: Yönetmen: Çağan Irmak , Senaryo: Çağan Irmak , Yapımcı:Mustafa Oğuz, Ekrem Çatay , Yapım Yılı ve Süresi: 2011, 119 dk . Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki, Sanat Yönetmeni: Mehmet Haluk Ünlü, Müzik: Cengiz Onural, Cenk Erdoğan, Bora Ebeoğlu, Kurgu: Bora Gökşingöl, Oyuncular: Çetin Tekindor, Sacide Taşaner, Yiğit Özşener, Gökçe Bahadır, Durukan Çelikkaya, Hümeysra Akbay, Zafer Algöz, Mert Fırat, Ezgi Mola, Uzhan Çakır, Eirini İnglesi, Kostas Kortidis, Mehmet Ali Kaptanlar, Serkan Genç Aysan Sümercan, Yiğit Arı, Ayhan Pekbilgin, Ezgi Bakışkan, Kaya Akkaya Gösterime Giriş Tarihi: 25 Kasım 2011, Dağıtıcı: Warner Bros, İzleyici Sayısı: 1.204.183.

çıkıştır. Bu dönemde, Türkiye’de sinema fimlerinin tarihi ‘Resmi Tarih’e göre daha doğru bir biçimde yansıttığı düşüncesi ağırlık kazanmıştır. Bu görüşe örnek olarak verilebilecek yazılardan birisinde, Hasan Cemal, (2011:19), ‘yaşanmış tarih’ ve ‘yazılmış tarih’in birbirinden çok ayrı olduğunu, *Dedemin İnsanları* filminin ‘yaşanmış tarih’ anlatısı olması bakımından resmi tarih karşıtı bir film olarak değerlendirilebileceğini ifade ederek, kitaplar, romanlar ve de filmler sayesinde artık resmi tarih tarafından aydınlatılmayan, Dersim 1938, Trakya 1934, Varlık Vergisi 1942 ve 6-7 Eylül gibi olayların da karanlıkta kalmayacağına dair görüşünü dile getirmektedir.

Dedemin İnsanları filmi, bu çerçevede değerlendirildiğinde ‘Resmi Tarih’ olarak betimlenen anlatıyla çakışan yönleri olduğu kadar, örtüşen özellikleri de olduğu görülmektedir. Aşağıda, filmin nostaljsi ile ilgili olarak yapılan incelemede, filmde mübadelenin yaşandığı, erken Cumhuriyet dönemini ve/ya da 12 Eylül 1980 darbesini tam bir eleştirelilik içinde betimlemediği sonucuna varılmıştır.

Filmle ilgili olarak daha önce yapılan akademik çalışmalardan ilki, Senem Duruel Erkılıç’ın *Tarih ve Bellek* (2014) kitabında yer alan incelemesidir. Erkılıç (2004:189) filmi, “son derece bireysel bir hatırlama filmi” olarak değerlendirmektedir. Filmin ana karakteri Mehmet Yavaş’ın “toplumsal olarak tüm dışlanmış, dışarıda kalmış olanları kucaklayacak bir kahraman” olarak çizildiğine işaret eden Erkılıç (2014:190), “yurt, memleket, ülke, vatan gibi kavramların, ‘ev’in bir uzantısı olduğuna işaret ederek, 12 Eylül darbesi ile birlikte, ev ve aidiyet duygusunda törpülenme yaşandığını belirtmektedir (2014:191). Mehmet Yavaş’ın bir türlü Girit’e, doğduğu topraklara ulaşamaması onu bir bakıma evsiz bırakmıştır (Erkılıç, 2014:191). Filmin temelinde kimlik ve aidiyet krizini gören Erkılıç’a göre hem Ozan, hem de dedesi Mehmet bey farklı biçimlerde de olsa aidiyet krizi yaşamaktadır (2014:192,193). Mehmet Yavaş’ın bir türlü doğduğu topraklara ulaşamaması, onu bir bakıma ‘evsiz’ bırakmıştır. Ozan’ın aidiyet ilişkisi ise aile kökleriyle değil, içinde büyüdüğü toplumla kurulmuştur (2014:193). Erkılıç’a göre dedenin bir türlü Girit’e gidememiş olması resmi tarihin, kişisel tarihin oluşumuna sürekli olarak ket vurmasından kaynaklanmaktadır (2014:194). Erkılıç, filmin tüm dışlanan kimlikleri bir arada düşünmeyi tercih ettiğine işaret etmektedir (2014:193): “Siyasi tutuklular, kasabalı tarafından devlet yerleşmelerine göz yumduğu için hınçla anılan ve istenmeyip dışlanan Kürtler, eşcinseller, deli diye karnı bile doyurulamayacak kadar toplum dışına itilenler, dürüst olduğu ve politik davranmayı beceremediği için işsiz kalanlar ...” (2014:193,194).

Ozan ise, Erkılıç'a göre "giderek acımasızlaşan ötekileştirme söyleminin yansıtıcısıdır" (2014:194). Askeri müdahalenin filmdeki eleştirinin temel hedefi olduğunu belirten Erkılıç, "yerel dokuya zarar verenin, kasabalının birbirini görmezden, duymazdan gelerek koruduğu iç dengeyi, uyumu bozanın dıştan gelen" bu müdahale olduğunu ifade etmektedir (2014:194). Filmde devlet otoritesi, yeni belediye başkanının kişiliğine somutluk kazanmaktadır. Devletin mesafeli ve genelleyici bakışı başkan ile Mehmet bey arasında geçen konuşmada belirginlik kazanmaktadır (2014:195). Erkılıç çözümlemesinin sonucunda, *Dedemin İnsanları* filminin "modernitenin unutturduğu şeyleri hatırlattığını" ifade etmektedir. Bunlar ise, hayatın ölçüsünün insan olması, aşına olduğumuz türde toplumsal ilişkilerle yaşama ve çalışma; hayatın anlamının ortak anılara dayalı olarak kurulması gibi unsurlardır (Erkılıç,2014:195).

Filmle ilgili bir diğer çalışma, Gizem Parlayandemir (2015) tarafından yazılan, "Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında *Dedemin İnsanları*" başlıklı makalesidir. Parlayandemir, filme metinlerarasılık bağlamında bir okuma yapmakta ve göstergebilimsel analizle dil, bayrak, ötekilik, cemaat gibi temel kavramlar ve olgular üzerinden filmi incelemektedir. Filmin yapısal olarak milliyetçilikten çok özne/faile bağlı olarak kötü milliyetçilerle derdi olduğu çalışmada ifade edilen sonuçlardan birisidir (2015:119,127). Makalede, milliyetçiliğin ana göstereninin dil olduğu ve film metninde dilin belirleyici bir unsur olduğu üzerinde durulmuştur (Parlayandemir, 2015:127). Filmde yapısalcı ekol için önemli olan ekonomik ilişkiler yerine post-yapısalcılar için önemli olan iktidar kavramı daha görünür olduğu ve *öteki* üstünde kurulan bu iktidarın ve ötekilik mefhumu filmde ikili karşıtlıklar yerine, ötekiliğin çeşitli hallerini tartışılması biçiminde ele alındığı için filmin post-yapısal anlatıya yakınsadığı belirtilmiştir (Parlayandemir, 2015:128).

Bu çalışmada, toplumsal değişme ve nostalji bağlamında yapılan çözümlemede filmin kimlik ve aidiyet sorunu ile ilgili olarak ortaya koyduğu mesajın Erkılıç'ın ifade ettiğinden daha farklı olduğu; filmde Cumhuriyetin ilk yıllarının laik ve halkçı milliyetçiliğine yönelik bir özlem dile getirilirken, 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkıp, 1980 darbesi ile resmiyet kazanmış olan popülist milliyetçiliğin eleştirildiği ileri sürülmektedir. Film, Erkılıç'ın belirttiği gibi günümüz kimlik politikalarına bir tepki olarak içermektedir. Ancak bu tepki, devlete karşı bireysel özgürlükleri önceleyen liberteryan bir anlayışla ya da toplumu etnik kimlikler ve toplumsal cinsiyetler bağlamında, kimlik söylemi üzerinden temsil eden bir biçimde verilmemektedir. Filmde azınlıklar öne

çıkarılmakta, azınlık kavramı sorgulanmaktadır. Bununla birlikte, filmin hiçbir sahnesinde Kürt kimliği ya da eşcinsel kimlikler sözlü olarak vurgulanmamaktadır. Azınlıklar, Mehmet Bey gibi, kucaklayıcı, idealize edilmiş bir karakterin gözünden, onun destek ve koruması altında yer alırlar. Kendileri için konuşmazlar. Bu bakımdan filmin azınlıkları ele alma biçimi filmin nostaljisiyle ilişkili bir nitelik taşımaktadır.

5.4.1. Çağan Irmak

Çağan Irmak (1970, Seferihisar), 1992 yılında Ege Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü mezunudur. *Asmalı Konak* ve *Çemberimde Gül Oya* gibi popüler televizyon dizilerinin yönetmeni olarak tanınan Irmak'ın ilk filmleri televizyon için çektiği *Günaydın İstanbul Kardeş* (1999), *Çilekli Pasta* (1999) ve *Bana Şans Dile* (2001) filmleridir. İlk sinema filmi ise *Mustafa Hakkında Herşey* (2003) adını taşımaktadır. *Babam ve Oğlum* (2005), *Ulak* (2007), *Issız Adam* (2008), *Karanlıktakiler* (2009), *Prencesin Uykusu* (2010), *Dedemin İnsanları* (2011), *Tamam mıyız* (2013) ve *Unutursam Fısılda* (2014), yönetmenin aynı zamanda senaryosunu ve yapımcılığını da üstlendiği diğer filmleridir.

Çağan Irmak'ın filmografisinde bir taraftan aile, mahalle, 1970'li yıllar taşrası gibi popüler temalar ağırlıkta iken; diğer yandan filmlerinin içine çeşitli oranda serpiştirdiği fantastik unsurlar dikkat çekmektedir. Irmak'ın filmlerinin tematik anlamda yerel dokuya sahip olmasına karşılık, kimi zaman deneysel olarak betimlenebilecek bir görsellik anlayışını filmlerinin içine serpiştirdiği gözlemlenmektedir. Irmak'ın filmlerindeki estetiğin, yerli ve Batılı unsurların bir arada barındırdığı görüşüne karşılık Irmak, kendisinin bir sentez yapma çabası içinde olmadığını, ifade etmektedir (Kaya ve Güney, 2005 aktaran Batmankaya 2006:208) .

Filmlerinde ille de bir sanat kaygısı olsun diye de düşünmediğini, özellikle bir biçim kaygısı olmamakla birlikte minimalist bir film çekemeyeceğini; kamera hareketlerinin hepsinin bir sebebi olduğunu, “atla beraber koşarım, yürüyen bir adamla yürürüm” diyen Rus sinemacıların “ben bir gözüm” tavrını çok önemseydiğini ve kendisine yakın bulduğunu belirtmektedir (Yeres,2005:61, 62). Filmleri konusunda özgür davranmak istediğini ve taviz vermesi gerekirse sinema yapmayacağını belirten Irmak, filmlerinin özgün olmamasının en büyük korkusu olduğunu dile getirmektedir (Yeres, 2005:62).

Kendisini sanatçıdan çok zanaatçı olarak kabul ettiğini, bunun küçümsenecek bir şey olmadığını, artık sinemaya o kadar tapınmadığını ifade eden Irmak, sözlerin şu şekilde devam etmektedir (Maro,2011:10):

“Sinemadan büyük hayat olduğunu gördüm. O yüzden de eğer büyük bir dünya görüşü, derin bir felsefe falan söyleyecekseniz, kitap yazın. Filozof olmaktan önce, iyi film yapmanın yollarına baksak diye düşünüyorum. (...) Türkiye’de bir takım yarı aydınlar tarafından tuhaf kriterler konuyor. Bir filme, mesela para harcanmıştır, bazı çevreler tarafından kafadan reddediliyor.(...)”.

Kendi sinemasını popüler ve sanat sineması arasında kalmış olarak değerlendiren Irmak (Yeres,2005:62), filmlerinde gerçekçi bir anlatım benimsemediğini, çünkü olayları bir çocuğun gözünden anlatmaya çalıştığını belirtmektedir.

Türk sinemasının Türkiye gibi renkli bir yer olmasını istediğini, *Uzak’sız* (2002, Nuri Bilge Ceylan) bir Türk sineması düşünemediği gibi, *Hababam Sınıfı*’nın da (1975-1981, Ertem Eğilmez) olması gerektiğini düşündüğünü dile getiren Irmak (Yeres, 2005:62, 63), “Türk sineması neyi anlatmalı” sorusuna ise şu cevabı vermektedir:

“İran sinemasına baktığımızda onlar Doğulu bir ülke olduklarını kabul ediyorlar ve filmlerini bu kumaşla ortaya çıkarıyorlar. Avrupa, Avrupalıyız diye ortaya çıkıyor. Ama mesela Türkiye’de bütün bu kavramlar yani, sapla saman birbirine karışıyor. Ülke olarak sinemada bir duruşumuz var mı? Biz ülke olarak kafası karışık bir ülkeyiz. Sinemamız da kafası karışık bir sinema olmamalı. Ama bu kafa karışıklığını benimsemiş bir sinema olmalı ve bunu anlatmalı diye düşünüyorum”⁸⁷.

Türk sinemasının eksiğinin Atatürk filmi olduğuna işaret eden Irmak, henüz bir Kurtuluş savaşı filminin de yapılamadığını, Türk sinemasının bir endüstri olmasını istememekle birlikte Kurtuluş Savaşı filmi gibi büyük prodüksiyon gerektiren filmler için de endüstrileşmenin gerekli olduğunu dile getirmektedir⁸⁸.

Irmak, Türkiye’de, 70’li yıllar ve sonrasında çok keskin bir çizgiyle birbirinden ayrıldığını; göz açıp kapayıncaya kadar, zihniyet, anlayış ve insanın dünyaya bakışı anlamında baş döndürücü ve olumsuz bir değişim yaşadığını dile getirmektedir (Erdine, 2005 ‘ten aktaran Batmankaya, 2006:186). Filmlerinde 1970’li yıllara özel bir sevgi ve

⁸⁷Nilay Olcay, “*Babam ve Oğlum* filminin yönetmeni Çağan Irmak röportajı” www.karacabey.com/can_rop.htm ‘den 05 Ağustos 2013’de alınmıştır.

⁸⁸Nilay Olcay, “*Babam ve Oğlum* filminin yönetmeni Çağan Irmak röportajı” www.karacabey.com/can_rop.htm ‘den 05 Ağustos 2013’de alınmıştır.

özlem duymasına ilişkin, “bireysel olarak nostaljiden hazzetmediğini, geçmişe dönük övgü konuşmalarının kendisine çok gereksiz geldiğini” belirtmekte (Işıl, 2011: 61); filmlerinde yer alanın, “emeğin, insan hayatının, ailenin, komşuluk ilişkilerinin değerine dair, yalnızca nostalji değil, mantık içeren bir serzeniş” olduğuna işaret etmektedir (Erdine, 2005 ‘ten aktaran Batmankaya, 2006:186).

1980 sonrası dönemin incelenmesi gerektiğini ve bunun hiç yapılmadığını belirten Irmak, döneme bakışını şu sözlerle dile getirmektedir (Emre, 2005’ten Aktaran Batmankaya,2006:220):

“Bir tarafta içeri alınan, işkence gören susturulan insanlar, diğer tarafta sonrasında yaşananlar yani susturulmuşluğun devam etmesi. Konuşmamak, duymamak, görmemek üzerine yetiştirilen bir neslin devamı... İdealizm ve ülke sevgisinin yok olduğu, farklı bir zihniyetle insanların artık kendini ve günü kurtarmaya yöneldiği bir dönem. İnsanlar artı insan ilişkileri, dünyaya bakış yani kaybettiklerimiz sadece insanla sınırlı değil. Dayanışma duyguları da kaybedilen bir değerdi”.

Filmlerinde, 12 Eylül 1980 darbesi sonrasında, toplumda bireycileşme eğilimlerinin insanı getirdiği yalnızlık durumuna işaret eden Irmak, *Mustafa Hakkında Herşey, Issız Adam* gibi filmlerinde, “belirli bir zümreye değil, 80 ihtilalinden sonra gelen noktaya” eleştiri yönelttiğini belirtmektedir (Batmankaya,2006:197).

Irmak, 12 Eylül Darbesi sırasında, ülke genelinden yalıtılmış, korunaklı bir yerde yaşamalarına rağmen hayatlarının etkilediğini şu sözlerle ifade etmektedir (Batmankaya,2006:219):

“Annem ve babamdan dolayı o dönemin listelerine göre kontrol edilmesi gerekenler arasındaydık. Çünkü annem CHP Kadın kolları başkanı, babam da siyaseten aktif olmasa da çiftçi, dönemin aydınları arasındaydı rahmetli. Bizi çok etkilemedi demek yanlış olur. Biz de kendi payımıza düşeni yaşadık (...)

5.4.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

Dedemin İnsanları filminde tarihsel olarak üç dönem yer almaktadır: Nüfus mübadelesinin yapıldığı yıl olan 1923, 12 Eylül darbesinin yılı olan 1980 ve Ozan’ın dedesinin evini ziyarete gittiği 1994 yılı.

Filme göre, bu dönemleri birbirinden ayıran en önemli farklılık, azınlıklara yönelik yaklaşımda ve milliyetçilik anlayışının içerdiği unsurlarda görülmektedir. Filmde iki tür milliyetçilik söz konusudur: Birincisi 1923'ten itibaren yeni kurulan Cumhuriyet yönetimi ile Osmanlı'dan devralınan birbirinden farklı topluluklardan oluşan toplumsal yapının bir ulus-devlet çatısı altında birleştirilmesini hedefleyen, bu nedenle, devlet-toplum ilişkilerinde *yurttaşlık/vatandaşlık* kavramına vurgu yapan bir milliyetçilik anlayışıdır. Bu ilk tür milliyetçilik filmde onaylanmaktadır. İkinci tür milliyetçilik ise, 1970'li yılların sonunda toplumsal yaşamda kendisini hissettiren, devlet tarafından bir toplumsal kalkınma ve yurttaşlık ideali ile ilgili olarak empoze edilmeyen; daha çok popüler bir söylem olarak ırkçı ve cinsiyetçi özellikleri ile öne çıkan bir milliyetçiliktir. 1980 darbesi, bu milliyetçilik söyleminin meşruiyet kazanmasına ve resmileşmesine yol açmıştır. Bu tür milliyetçilik filmde eleştirilmektedir.

Türkiye cumhuriyeti devletinin azınlıklara yönelik bakış açısı tarihsel olarak ele alındığında, 1923 yılında Mübadele sırasında ve 12 Eylül 1980 darbesi sırasında izlenen politikaların gerçekten de birbirinden belirli ölçülerde farklı olduğu görülmektedir. Çalışmanın bu kısmında önce mübadele dönemi ele alınmakta, ardından 1970'li yıllardaki milliyetçilik anlayışının dönüşümüne kısaca yer verilmektedir.

30 Ocak 1923 tarihinde, Türkiye ile Yunanistan arasında, "Türk-Yunan Nüfus Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol" imzalanmıştır. Bu protokol, Osmanlı'nın son döneminden itibaren ortaya çıkan azınlıklar sorununun bir çözüme kavuşturulmasını amaçlamaktadır. Nüfus değişimi uygulaması, yeni kurulan Türkiye devletinin dış politikasında değişikliğe gitmesine olanak tanımış ve ülke nüfusunun yoğun bir biçimde türdeşleşmesini sağlamıştır (Arı, 2012:1). Ulus çerçevesinde yapılanan 12 milyon nüfuslu Türkiye cumhuriyetine, mübadele sonrası, aynı dili, aynı inancı paylaşan yarım milyonluk bir kitlenin eklenmesi, uluslaşma sürecine son derece kayda değer bir katkı sağlamıştır (Arı,2012:163). Mübadele sayesinde ekonomide ulusal denetimin kurulması kolaylaşmış, ulusalcı nitelik güçlenmiştir (Tekeli,1990:49-71 akt Arı,2012:2). Göçmenlerin Anadolu köylüsüne oranla teknik konularda daha çok bilgi sahibi olması, ekonomik anlamda bir diğer kazançtır (Arı,2012:2). Göçmenlerle gelen soyut ve somut, folklorik ve kültürel değerler, ulusal kültürü dinamik bir yapıya kavuşturmuştur (Arı,2012:2).

Bu olumlu getirilerine karşılık, zorunlu göç hem göç eden kişilere, hem de göç edilen topluma büyük bir ekonomik yük yüklemektedir (Arı, 2012:164). Yunanistan ve Türkiye, savaştan yeni çıkmış devletler olmalarına rağmen, mübadillerin ulaşım, yerleşim sorunlarını giderecek önlemler almış; göçmenlerin yerleşmesi planlanan evlerin onarımı ve yeni köylerin yapımı gibi hazırlıklar gerçekleştirmiştir (2012:71). Mübadillerin Türkiye'ye ulaşmasının ardından bir süreliğine barınma ve beslenme ihtiyaçları karşılanmış ve son aşamada da göçmenlerin bir ev ve toprağa yerleştirilerek üretici hale gelmeleri sağlanmıştır (Arı,2012:71).

Hem Türkiye'de bulunan Yunan halklar, hem de Yunanistan'dan gelecek olan Türkler için mübadele tüm aşamalarında zorlu bir süreç olmuştur. Türk göçmenler, yeni katıldıkları toplum yapısı içinde, hem ekonomik becerilerini refah getirecek bir sürece sokmalarında, hem eskisi gibi bir toplumsal statü sağlayabilmede, hem de psikolojik olarak bu yeni topluma ait oldukları duygusunun kazanılmasında önemli sorunlar yaşamışlardır (Arı,2012:163,164).

Göçmenlerin yeni topluma ekonomik, kültürel ve toplumsal bakımdan uyum sağlaması gerekmiştir. Tekeli, göçmenler için, ekonomik uyumun daha kolay olduğunu; toplumsal ve kültürel uyumun ise daha karmaşık bir süreç olduğunu ifade etmektedir (Aktaran Arı,20102:165). Toplumsal ve kültürel uyum sürecini etkileyen önemli bir etmen zorunlu göçün yarattığı psikolojik yıkım hissidir. Arı bunun kişisel olmanın yanı sıra aynı zamanda toplumsal bir nitelik taşıdığını, “zorunlu olarak yer değiştirmiş olan göçmenin, belirgin bir kırgınlıkla içine yeni girdiği toplumda arayışlara girmesinin doğal olduğu”nu ifade etmektedir (Arı, 2012:165). Bireyleri yaşadıkları yerlere bağlayan nedenler arasında, toprak ve taşınmaz mallar üzerindeki mülkiyet hakları; kişinin doğa ve toplumla kurduğu özel ve nesnel bağlar; kişilerin elde ettiği kültür ve hüner birikiminin o yere özgü nitelikleri faktörlerini sıralayan Arı, tüm bunların zorunlu yer değiştirmeyeyle bir anda kaybedildiğini belirtmektedir (Arı,2012:166). Mübadele göçmenleri, Yunanistan'da pek çok kültürel birikim ve ekonomik değer bırakarak, Türkiye'ye belli kayıplara uğramış olarak gelmişlerdir. Kayıpların başında, eski toplumsal, kültürel ve doğal çevrenin yitirilmesi; toplumsal statülerinin ve alışveriş ilişkilerinin ortadan kalkması ve ekonomik bakımdan aldıkları darbe yer almaktadır; parasal yönden önceden varlıklı bir göçmen Türkiye'de yoksul duruma düşebilmiştir (Arı, 2012:166).

Göçle birlikte gelen tüm bu ekonomik ve toplumsal statüko kaybının göçmenleri anlaşılabilir psikolojik sorunlara ittiğini belirten Arı (2012:167), göçmenlerde moral değerlerin yitirilmesi olarak nitelendirilebilecek bir boşluğun oluştuğunu, bunun ise gidilen yeni topraklara yönelik soyut bağlılıklarla doldurabileceğini ifade etmektedir. Arı'ya göre bu, *ulusalci niteliği olan yeni bir moral değerdir* (Arı,2012:167, vurgu sonradan eklendi).

Türkiye cumhuriyetinin kuruluş ilkelerinin başında gelen milliyetçiliğin, Osmanlı Devleti'nde, Türkler arasında ortaya çıkması diğer halklara göre oldukça geç olmuştur. Milliyetçilik, II. Meşrutiyet döneminde kabul görmeye başlamış; özellikle Balkan savaşları sonrasındaki kayıplara bir tepki olarak güç kazanmıştır. Balkan savaşından sonra, Yunanistan'ın kendi topraklarında kalan Türk halkını yerinden sürmesiyle, önceden Osmanlı'ya ait olan topraklardan, Anadolu'ya doğru göçler başlamıştır (Kazgan, 1983:1556). Türk milliyetçiliği, Rumların Batı Anadolu'yu Hellenleştirme isteklerine tepki olarak, bölgeyi Türkleştirme çabasında kendisini göstermiştir. Balkan savaşından sonra, Türklerin göçe zorlanmasına misilleme olarak, Osmanlı Devleti de Rumları göçe zorlamıştır (Kazgan,1983:1556). Osmanlı'nın son dönemindeki toprak kayıplarını yaşayanlar için, vatan olarak Anadolu'nun anlamı çok daha derin ve kutsaldır. Buna örnek olarak, Falih Rıfkı Atay, 1934 yılında şunları yazmaktadır:

“Ben de büyük bir imparatorluğun çocuğu idim. Bir ziyafet sofrasının harabesi gibi biz onun inkıraz günlerine rastladık. (...) Biz Tuna'dan nazlı Bodin türküsü ile, Afrika'dan Cezayir marşı ile Arabistan denizlerinden Ey Gaziler mersiyesi ile ağlıya ağlıya, Anadolu toprağına hicret ettik” (Atay,1934: 98,100).

Cumhuriyet dönemi milliyetçiliği, artık çökmüş bir imparatorluğun, Birinci Dünya savaşı ve Kurtuluş savaşı ile her bakımdan tükenmiş bir halkın gerçekçiliğini ve bağımsız ve gelişmiş bir devlet olarak yeniden ortaya çıkma özlemini yansıtmaktadır. Bu nedenle Kurtuluş savaşının ve sonrasında kurulan Türkiye cumhuriyetinin başlıca ideolojisi milliyetçilik olmuş, Osmanlıdan farklı bir coğrafya ve tarih anlayışının, bu anlayış üzerinde yükselen bir toplum yapısının ve toplumsal politikaların temelini oluşturmuştur.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, Mustafa Kemal Atatürk, millet olgusunu, “zengin bir hatıra mirasına sahip bulunan, beraber yaşamak hususunda ortak arzu ve kabulde samimi olan ve sahip olunan mirasın korunması hususunda iradeleri ortak olan insanların birleşmesinden meydana gelen topluluk” olarak tanımlamıştır (Aktaran Ertan, 2012:244). Atatürk ilkelerinde yer alan milliyetçilik anlayışında temel koşul milli birlik ve

beraberlik, ortak duygu, düşünce ve kültürdür. Atatürk'ün milliyetçilik kavramında Türklük, ırkla ya da dinle ilgili bir kavram olmaktan çıkarak hukuksal ve coğrafi bir nitelik kazanmıştır (Ertan,2012:245). Konuyla ilgili olan, 1924 Anayasasının 88. maddesi şu şekildedir: “Türkiye ahalisine din ve ırk farkı olmaksızın vatandaşlık itibariyle (Türk) ıtlak olunur” (Ertan,2012:245).

Atatürk ilkelerinde yer alan milliyetçilik anlayışı, “Ulusal birlik, beraberlik ve bütünlüğü esas alır; saldırgan değil, barışçıdır; İrkçılık ve şovenizme karşıdır. Diğer ulusların haklarına saygılıdır. Laik ve çağdaş düşünceye açıktır. Demokratiktir (Sarıay,1990:64-86 aktaran Ertan,2012:245).

Cumhuriyet döneminin resmi milliyetçiliği, özellikle laiklik ve halkçılık ilkelerine dayanmaktadır. Halkçılık ilkesi, halkın kendine hâkim olması, demek olup, bu da ülkedeki bütün bireyler arasında eşitliğin sağlanması, hal ve mevki farkından başka surette bir imtiyazın bulunmaması ve bütün bireylerin kanun önünde aynı seviyede bulunması, hiç kimsenin diğerinin üzerinde baskısının olmaması, insanların kanunun tayin ettiği mevkiden başka hiçbir mevkiinin bulunmaması anlamına gelmektedir (Nimetullah,1930: 18 Aktaran Avşar ve Kaya, 2013: 75). Bu ilkelerin yeniden üretimi, devlet tarafından, milli eğitim, kültür ve din politikaları ile sağlanmaya çalışılmıştır.

1960'lardan itibaren milliyetçilik anlayışının içeriği ve yeniden üretildiği mekanizmalar da farklılaşmış; popüler bir nitelik kazanmıştır. Bu durum pek çok öncü etkenin sonucudur, ancak bunlardan en önemli olanı, 27 Mayıs 1960 darbesi sonrasında, anayasanın sağladığı özgürlüklerin ilk kez ideolojik siyasete izin vermesi ve böylece Türkiye'nin tamamen siyasallaşması olarak ifade edilebilir (Ahmad,2012: 166). 1950-1960 arası dönem, ABD'nin sorgulanmadan desteklediği yıllar olmuşken, 1963-64 Kıbrıs krizi kamuoyunda ABD'ye yönelik büyük bir tepki yaratmıştır (Ahmad,2012:167). Bu tepkisellik, 1970'li yılların, yüksek enflasyon ve işsizliğin yoğun olduğu atmosferinde 12 Eylül 1980 darbesine kadar devam etmiştir.

Filmdeki azınlık sorunu temasının bu farkı hesaba katarak anlamlandırılması gerekmektedir. Filmdeki nostalji, Mehmet Yavaş karakteri ile cumhuriyet döneminde yetişmiş bir kişinin azınlıklar konusundaki yaklaşımını idealize ederken; 1970'lerin

sonundan ve seksen darbesine uzanan süreçte, halkçı ve laik vurgusunu yitirerek; din, ırk ve cinsiyet söylemleri ağırlık kazanan milliyetçilik anlayışını eleştirmektedir.

5.4.3. Anlatı yapısı

Bu kısımda, *Dedemin İnsanları* filminin konusu ve olay örgüsüne ilişkin özellikler ifade edilmekte, anlatı özellikleri bakımından değerlendirilmekte ve neden nostaljik bir anlatı olduğu ortaya konulmaktadır.

Filmin, ana kahramanı Ozan (Durukan Çelikkaya), 1990'lı yıllarda, Girit göçmeni olan dedesinin yaşadığı evi görmek üzere Yunanistan'a gider. Burada dedesinin öldüğü dönemi yeniden hatırlar. Bu, 12 Eylül 1980 darbesinin hemen öncesindeki son yaz mevsimidir. Filmin konusu, bu hatırlama üzerinden 1980 - 1981 yılları arasında geçmektedir. O sırada 10 yaşında olan Ozan, ailesiyle birlikte bir Ege kasabasında yaşamaktadır. Ozan'ın dedesi Mehmet Yavaş (Çetin Tekindor) Girit göçmenidir. Buldukları kasabada sevilen ve sayılan bir esnaftır. Ozan'ın yaşamı, sevgi dolu ve maddi olarak da refah içinde bir ailede; kasabanın güvenli ve korunaklı ortamında geçmektedir. Ancak giderek şiddetini artıran aşırı milliyetçilik akımının kasabaya yansması ile Ozan ailesi ve arkadaşları arasında kalır. Çünkü arkadaşları Ozan'ın dedesinin "gavur" olduğunu söyleyerek onu kızdırmaktadırlar. Mehmet Bey Yunanistan'da çocukluğunun geçtiği eve ulaşması umuduyla düzenli olarak şişelere koyup denize attığı mektuplar atmaktadır. Ozan'a bu mektuplarla dedesinin ajanlık yaptığını söylerler. Bu söylentilerden dedesinin haberi yoktur ancak Ozan oldukça etkilenmektedir.

Okullar kapanınca Ozan dedesinin yanına çırak olarak girer. Onunla birlikte okuldan arkadaşı olan Tahsin de (Hakan Arkal) dedesinin çırağı olmuştur. Tahsin'in ailesinin Doğu'dan göç ettiği filmde belirtilmektedir. Ozan, Tahsin'e 'yerli' olmadığı için kötü davranmaktadır. Kendisi ve ailesine 'gâvur' diyen arkadaşlarına aksini ispatlamak için Tahsin'in daha da üstüne giden Ozan, sonunda onun başından yaralanmasına neden olur. Bu bir kırılma noktası oluşturur ve Ozan ailesine bu şekilde davranmasının nedenini açıklar. Ozan'ın temel korkusu, yalnız kalmaktır. Başta dedesi olmak üzere ailesinin sevgi ve desteği ile Ozan, Tahsin ve diğer arkadaşları arasında uyumlu bir ortam tekrar temin edilir. Bu sırada Mehmet Bey tüm aileyi de alıp, Girit'i ziyaret etme planları yapmaktadır. Ancak 12 Eylül'le birlikte planları iptal olur ve tüm hayatları değişir.

Ozan'ın babası İbrahim Erdinç (Yiğit Özşener) belediye başkanlığındaki görevinde zor günler geçirir ve sonunda kovulur. Hakkında soruşturma açılır. Mehmet Bey soruşturmanın geri çekilmesini rica için belediye başkanına gider. Başkan, onu dinlemek istemez ve makamından kovar. Bu davranışlardan etkilenen ve sinirlenen Mehmet Bey, kalp krizi geçirir. Krizi atlattır ancak hem o güne kadar içinde yaşamış olduğu kasabadaki toplumsal değişimler, hem de sağlığının bozulmasının Mehmet Bey'i umutsuzluğa sürüklediği anlaşılmaktadır. Mehmet Bey, bu şekilde yaşayamayacağını belirten bir not bırakarak intihar eder. Cenazenin ardından, yıllardır denize gönderdiği şişelerin Yunanistan'a ulaştığını gösteren bir cevap gelir. Doğduğu evde oturanlar kendisini Girit'e davet etmektedir. Bu davetin üzerinden yıllar geçer ve Ozan büyüdüğünde tek başına Girit'e gider. Dedesinin doğduğu evi ziyaret eder.

Dedemin İnsanları filmi 'devingen' bir başlangıça sahiptir. Bu türde, olayın zamanı, geçtiği yer, kahramanlar ve durumları konusunda önceden bilgi verilmeden; olaylara ortasından girerek (*in medias res*) güçlü bir dramatik etki yaratılmaktadır (Kıran ve Kıran,2007: 87). Filmin olay örgüsünü düzenleyen, anlatıcı dış sesin sahibi Ozan'dır.

Filmde, başından sonuna dek neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleyen tek bir öykü anlatılmamaktadır. İç içe geçmiş, birbirini kesen, büyüklü küçüklü öyküler vardır. Bir bütün olarak filmin anlatıcısı Ozan olsa da, Ozan'ın öyküsünü kesintiye uğratan diğer öyküleri anlatan Mehmet Bey'dir. Tıpkı, filmde Ozan'ın narsizminin kırılmasını sağlaması gibi, izleyicinin narsizmini de Mehmet Bey öyküyü kesintiye uğratarak anlattığı öykülerle kırmaktadır. Filmde, görüş açısı (anlatı perspektifi) klasik anlatılarda görülmeyen biçimde sıklıkla değişmektedir. Böylece izleyicide tam da özdeşleşme mekanizması harekete geçecekken, araya giren bir öykü, başka bir görüş noktası sunarak özdeşleşmeyi kırmaktadır. Filmin içindeki küçük öykülerin hiçbirinde anlatı kapanıp sona ermemektedir. Onların öykülerinde de, neden-sonuç ilişkisi içinde açıklanamayan, eksik bırakılan unsurlar vardır. Filmin sonunda Ozan, dedesinin çocukluğunu geçirdiği eve gelir. Burada anlatı kapanmaz, çünkü filmin son sahnesinde Ozan, dedesine hitap ederek, "...mutlu bir son yakıştı sana şimdi. Aynı denizin öte yanından bir haber gönderiyorum sana. (...) sen yokken olan biten bütün havadisler bu mektupta. (...)" diyerek şişenin içine koyduğu mektubu denize atar. Böylece öykü devam etmektedir. Şişede yazılanlar izleyici tarafından bilinemeyecektir. Filmin sonunda izleyici bir yandan iyi duygularla ayrılır; diğer yandan tam bir katharsis (arınma) yaşanmamaktadır.

Belirtilenlerden hareketle, *Dedemin İnsanları* filminin olay örgüsü, anlatısı bakımından modern anlatı özellikleri taşıdığı söylenebilir. Çağdaş anlatı filmlerinde, olaylar doğrudan olay örgüsüne katkıda bulunmayabilirler. Aralarında bir bağlantı kurulmaksızın olaylar sadece gösterilmekle kalabilir (Doğan Topçu,2005:61). Modern anlatı yapısına sahip filmlerin klasik anlamda kapalı bir sonu yoktur, dramatik yapının atlamalı, sıçramalı özelliği nedeniyle izleyicinin ilgisi olayların gelişimi üzerinedir; doruk noktası da yoktur (2005:61).

Film, tüm bu özellikleri taşımakla birlikte modern anlatı değildir. Bunun en temel nedeni filmin klasik anlatılarda olduğu gibi, izleyiciden duygusal katılım talep eden bir söylem yapısına sahip olmasıdır. Chatman'ın (2009:17) yaptığı ayırmadan hareket edilecek olursa, bir filmin söylemi, olaylar zincirini oluşturan unsurların nasıl ele alındığı; zaman/uzam/karakter gibi unsurların nasıl betimlendiği ile ilgilidir. Filmin olay örgüsü, klasik anlatı yapısını kıran özellikler taşıırken; karakterlerin, zaman ve uzamın oluşturduğu söylemsel bütünde klasik anlatı özellikleri görülmektedir. Böylece filmin azınlık sorununu ele alışındaki eleştirel yaklaşımı; filmin söylemi tarafından sınırlandırılmıştır diyebiliriz. Zaman, uzam ve karakterlerde eleştirel söylemi sınırlayan özellikler kısaca şu şekilde ifade edilebilir: Filmsel zaman ve uzamın anlamı oluşturacak şekilde açık ve net olarak belirtilmiş olması; eş zamanlılık unsurunun yokluğu (filmde anlatıyı kesen küçük anlatılar vardır ancak tümü kronolojik bir sıra izlemektedir); izleyicinin algılayamayacağı zaman değişimlerine yer verilmemesi olarak sıralanabilir (Doğan Topçu, 2005:62).

Klasik anlatılarda öykü, genellikle özel bir karakter ile genel olarak tanımlanan bir çevre arasındaki çatışmadan gelişir; modern anlatılarda ise ilgi odağı, karakterin özel bir çevreyle karşılaşmasından ziyade karakterlerin genel insani durumudur (Kovacs, 2010:68). Modern anlatılarda birey, tarih-dışı ve anti-psikolojik bir karakter olarak betimlenir (2010:69). *Dedemin İnsanları* filminde ise ana karakterler, psikolojik özellikleri net bir biçimde belirtilmiş; tarihsel ve toplumsal bağları güçlü, yabancılaşmamış bireylerdir. Fiziksel özellikleri ve toplum içindeki konumları itibariyle ideal tipler olarak betimlenmişlerdir. Filmde Ozan karakterinin, dedesi Mehmet Yavaş'a duyduğu özlemin şekillendirdiği anlatı, diğer küçük anlatıları bir araya toplayan bir çatı oluşturmaktadır.

Film, nostaljik bir anlatı olarak şu özelliklere sahiptir:

1. Filmde, toplumsal değişim (1923 Lozan Nüfus Mübadelesi ve 12 Eylül 1980 darbesi), anlatı akışını öncesi (eski) ve sonrası (yeni) olmak üzere ikiye böler. Eski

ve yeni arasında, toplumsal kurumlar, ilişkiler, norm ve değerlerde olumsuz yönde bir değişme olduğu belirtilir. Özellikle 12 Eylül darbesi sonrası ortaya çıkan yeni toplumsal yapı, ahlak ve değer yargıları bakımından çökmüş olarak betimlenmektedir.

2. Filmde aile ve komşuluk ilişkileri (cemaat) toplumsal değişme öncesinde, bütünlük içinde temsil edilirken, örneğin akşam yemeklerinde aynı sofrada toplanılırken, değişme sonrası ailelerin kendi evlerine kapandığı gözlemlenmektedir. Aile içindeki parçalanma ise önceden birbirleriyle ilgilenen aile fertlerinin kendi içlerine kapanmasıyla ve yine aile sofrasında herkesin bir arada olmamasıyla ifade edilmektedir.
3. Toplumsal değişme öncesi, cemaat içinde (komşuluk) yüzyüze ve yakın ilişkiler söz konusu iken, değişme sonrasında, örneğin Mehmet Bey'in Belediye başkanı ile görüşmeye gittiği sahnede, birincil ilişkilerin yerini, bürokratik ve yüzeysel ilişkilerin aldığı vurgulanmaktadır.
4. Filmin başında, ailenin reisi olarak görülen ve toplum içinde saygın bir konuma sahip olan Mehmet Bey, 12 Eylül darbesiyle evden çıkmak istediği halde çıkamayan, toplumsal talepleri ciddiye alınmayan, damadının görevi haksız yere suçlanmasıyla onuru kırılan ve geçirdiği kalp krizi sonrasında beslenmesini dıştan bir müdahale ile düzenlemek zorunda kalan bir insan haline gelmiştir. Bütün bu değişimlerle Mehmet Bey, kendine yeterlilik ve özerklikten; muhtaçlık ve bağımlılığa doğru bir dönüşüm geçirmiştir.

Yukarıda belirtilenler özetlenecek olursa, *Dedemin İnsanları* filminin anlatısı bakımından klasik ve modern özellikler taşıyan karma bir nitelik taşıdığı; olay örgüsünün modernliğine karşılık, karakter, zaman ve uzama dair betimlemelerin (söylem) klasik nitelikte olduğu, filmdeki azınlık sorununa yönelik eleştirel bakış açısını da filmin söyleminin sınırladığı ileri sürülmektedir. Film anlatısı, Stauth ve Turner tarafından ifade edilen nostaljik paradigmanın bu çalışmada film eleştirisine yönelik uyarlanan biçimine göre incelendiğinde tam bir nostaljik yapı taşıdığı görülmektedir.

5.4.4. Nostalji analizi

Dedemin İnsanları filminde iki ayrı dönemdeki toplumsal değişme konu edilmektedir: 1923 yılında Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi ile ortaya çıkan zorunlu göç ve

12 Eylül 1980 darbesi sonrası oluşan yeni toplumsal yapı. Bu çalışmada filmin nostaljisi bu iki dönemden hareketle ele alınmaktadır. Filmde her iki tarihsel dönemde de, toplumsal değişimin gözlemlendiği toplumsal yapı unsurları; aile, komşuluk ilişkileri ve Mehmet Bey karakteridir. Çalışmanın filmin nostaljisi konusundaki temel iddiası, Mehmet Bey'in 1923'teki göç sonrasında ve 1980'deki darbe sonrasında hissettiği nostaljinin farklı olduğu, bunun da filmin ideolojisine yönelik bir ipucu oluşturduğudur.

Bu kısımda ilk olarak, filmin geçtiği mekân olan kasabanın; filmin anlatıcısı Ozan'ın ailesinin ve Mehmet Bey'in 12 Eylül öncesinde ve sonrasında nasıl betimlendiği ele alınmaktadır. Ardından, filmin temasını oluşturan azınlıklar konusundaki ideolojinin Türkiye'nin Batılılaşma tarihi çerçevesinde bir değerlendirmesine ve 2000-2011 yılları arasındaki toplumsal bağlam göz önünde bulundurulduğunda nasıl bir anlam kazandığına yönelik bir tarihsel-sosyolojik ve ideolojik bir okumaya yer verilmektedir.

Dedemin İnsanları filminde, “kahramanın geçmişe dönüp hatıralarını anımsadığı nostaljik/anı geriye dönüş tekniği” kullanılmaktadır (Doğan Topçu,2004:79). Filmin başında Ozan, dedesinin doğduğu yer olan Girit'te denize bakarak, dedesine seslenir. “Sana geldim. Seni çok özledim” diyerek filmin Mehmet Yavaş hakkında, nostalji içeren bir hatırlama olma özelliğini vurgular. Ozan, hatırlamaya başlar. Hatırladığı dönem, hem dedesi Mehmet Bey'in geçirdiği son yaz mevsimi, hem de 12 Eylül 1980 darbesinin hemen öncesidir.

Filmdeki ana olay örgüsü, bu hatırlama üzerinden gerçekleşmektedir. Burada önce Ozan'ın gözünden kasaba ve ailesi betimlenmektedir. Ozan, kasaba ve aile fertleriyle tezat oluşturan, narsisistik özellikler taşıyan bir karakterdir.

Ozan'ın hatırladığı ilk sahnede, okulun son günü karneler alınmış İstiklal marşı söylenmektedir. Ozan ise bir yandan göstermelik olarak marşı söylerken, diğer yandan arkadaşlarıyla şakalaşmaktadır. Filmde daha sonra Doğu'dan göç ettiği öğrenilecek olan, Tahsin ise marşı ciddiyetle söylemektedir. Ozan ve arkadaşları marş biter bitmez, göçmen mahallesi olarak adlandırılan bölgeye gidip orada ikamet eden öğrencilere sözle ve taşla saldırırlar. Göçmen mahallesi tek katlı eski ve baraka tarzı evlerin olduğu bir yerdir. Ozan, arkadaş grubuna uyup, taş atar ve küfür ederken; Tahsin, bunları yapmadığı gibi, “aramızda kız arkadaşlarımız var” diyerek küfür edilmesine karşı çıkar ve atılan taştan

dolayı başından yaralanan arkadaşının yardımı koşar. O sırada Ozan'ı görmek için dedesi Mehmet Bey, siyah rügan tertemiz ayakkabıları, beyaz ütülü takım elbisesi ve fötr şapkası ile belirir ve Ozan'ı kavgadan ayırır. Önceki sahnelerde Tahsin'le karşılıklı içinde gösterilen Ozan, bu kez de, saçları dağılmış, önlüğünün yakası aşağıya sarkmış görüntüsü ile dedesi Mehmet Bey'e tezat oluşturmaktadır. Mehmet Bey, ceza olarak Ozan'ı arabasına almaz. Biri otomobille, diğeri yürüyerek kasabada ilerlerler. Kasabanın sakin ve düzenlidir; eski bir yerleşim yeridir. Binalar ve sokaklar olduğu gibi korunmuştur. Sokaklarda kız çocukları ip atlaması, alışveriş yapan ya da evlerinin dışında halı döven kadınların olması kasabanın huzurlu ve güvenli bir yer olduğuna işaret etmektedir. Evlerin duvarlarında yazan "Yaşasın devrim" gibi sloganların dışında, 1970'li yılların sonundaki toplumsal atmosferi ortaya koyan bir hareketliliğe rastlanmamaktadır. Çarşı bölgesine doğru yaklaştıklarında saman balyası yüklü kamyonet, sırtında küfesiyle geçen bir hamal, el arabasında sebze satan bir esnaf görülmektedir. Çarşıda ise kahvehane, baharatçı, berber, nakliyecisi gibi dükkânlar vardır. Hamalların ve dükkân sahiplerinin dışında ağırlıklı olarak çarşının kalabalığını kadınlar oluşturmaktadır. Mehmet Bey bütün esnafa sırayla selam vererek çarşıdan geçer. Ozan dedesinin elinden tutup çarşıdan geçerken çok gururlanmaktadır. Çünkü Mehmet Bey kasabada herkesçe saygı duyulan, sevilen bir esnaftır. Bu durum Ozan'daki çocukluk narsizmini, üstünlük duygusunu pekiştirmektedir. Kendisini kötü hissettiren hiçbir olumsuzluk ve eksiklikler yüzleşmek istemeyen Ozan için, kasaba, dedesi, ailesi Ozan'ın bir parçası olarak anlam kazanmaktadır. Dedesinden karne harçlığı alıp, eve doğru giderken, kavgada başından yaraladıkları göçmen çocuklarla karşılaşmamak için yolunu değiştirir. Evde annesinden de harçlık alıp, karnesini haber vermek için, babasının çalıştığı yere, Belediye'ye doğru giderken yolda kasabanın delisi Bayram'ı görür ve yine yolunu değiştirir. Bu sırada, yolda gördüğü askerlere durup selam vermeyi ihmal etmez. Belediye binasında da, dedesinin dükkânında ya da evinde olduğu kadar rahat davranmaktadır. Babası toplantıda olduğu halde işini bırakıp Ozan'la ilgilenir. Sahile gitmek üzere dolmuşa binen Ozan, başından yaraladıkları çocuğun, dolmuşta muavin olarak çalıştığını görür ve yine başını çevirir.

Filmin bu ilk kısmında anlatılmak istenen, darbe öncesi kasabanın huzurlu ve güvenli bir yer olduğu; evlerin duvarlarındaki yazılarla, Ozan ve arkadaşlarının göçmen mahallesine saldırıları dışında Türkiye'nin o dönemde oldukça karmaşık ve çatışmalı bir toplumsal ortam içinde bulunduğunu gösteren hiçbir belirti olmadığı, sakin, tanıdık ve yalıtılmış bir izlenim verdiğiidir. Ozan'ın ailesi, kalabalık, neşeli, çevresinde tanınan;

Ozan'ı seven ve koruyan kimselerdir. Aile bir bütün olarak ideal biçimde betimlenmiştir. Annesi Ozan'ın şakalarına ve canlılığına ayak uydurabilecek kadar genç ve de güzel bir anne; babası işine rağmen Ozan'a öncelik veren, ilgili bir babadır. Ozan, kasabanın her yerinde kendisini evinde gibi hissetmekte ve rahat davranabilmektedir. Kasaba ve ailenin betimlenme biçimi, eskiyi, toplumsal değişme öncesi toplum yapısını temsil etmektedir.

Filmin başında, kendi zihninde oluşturduğu idealize edilmiş bir dünyada yaşayan Ozan, bu döneminde güçsüzlerden kaçmakta, güçlü olana yaklaşmaktadır. Ozan ve Mehmet Bey arasında kurulan karşıtlık, ikisinin azınlıkta olanlara bakış açılarında belirginleşmektedir. Ozan kendi toplum idealine uymayan, farklı insanları görmezden gelir ya da kendisi gibi düşünen arkadaşlarıyla bir araya gelip, şiddet kullanarak onlarla “baş etmeye” çalışırken; Mehmet Bey'in azınlıklarla ilişkisi, onları fark etme ve ‘öteki’ olarak görmeme üzerinden gerçekleşmektedir. Mehmet Bey, filmdeki azınlıkları temsil eden Perüzet, Tahsin ve babası, Ercan Bey ve Bayram'a ilgili ve eşit davranmaktadır. Örneğin bağ evine giderken yolda Perüzet'a rastladıklarında yanına gider hatır sorar. Tahsin'in babası dükkanına geldiğinde ona kahve ikram eder. Ercan Bey ve onun sevgilisi olduğu ima edilen Haktan Bey'i akşam yemeğine çağırır. Kasabanın delisi Bayram'la birlikte berbere gider. Ozan'ın, ‘göçmen’, ‘azınlık’ ya da ‘gavur’ olarak görülen, yerli halk tarafından dışlandığını düşündüğü kişilere yönelik tavrı, Tahsin'le olan ilişkisinde vurgulanmaktadır. Önce Tahsin'in dükkana çırak olarak gelmesini, onu dedesiyle paylaşmayı istemeyen Ozan, bu kaçınılmaz olduğunda, Tahsin'e ikinci sınıf insan muamelesi yapar. Yere para düşürerek ahlakını sınar, kaleydoskopu çaldığını ima ederek onu hırsızlıkla suçlar. Ozan, Tahsin'den daha güçlü, bilgili vb. olmaya çalışmakta ve olduğunu zannetmektedir. Oysa Tahsin hem okulda, hem de dükkanda daha çalışkan olarak betimlenir. Ayrıca, filmde, Tahsin'in ahlak anlayışının üstünlüğü de vurgulanmaktadır: Ozan'ın kendisine yönelik davranışlarını olgunlukla karşılayan Tahsin, Ozan'ın arkadaşları tarafından yaralandığı zaman bile onları ele vermez.

Ozan'ın filmin başında vurgulanan milliyetçiliği, 12 Eylül darbesi sonrasındaki toplumsal dönüşümün bir habercisidir. Ozan, “Türk'üz biz, Türkler en cesur millettir” gibi ifadeler kullanırken, onun toplumda farklı olanlardan korktuğu açıkça gözlemlenmektedir. İstiklal marşını bir manifesto olarak ‘gavur’ olduğunu düşündüğü kişilere karşı kullanan Ozan, okulda Marşı okurken aynı özeni ve ciddiyeti göstermemektedir. Ozan ve arkadaşlarına göre Müslüman ve Türk olmayan herkes gavur olarak adlandırılmaktadır.

Ozan, gavur olmadığını ispat için, arkadaşlarına sünnet olduğunu gösterir; ancak günlük ritüellerinde (örn. dedesinin dükkanına girerken Besmele ve sağ ayakla adım atmak) ya da ahlak anlayışında Müslüman olmasından gelen bir yaklaşım sergilememektedir (örn. yalan söylememek; yoksul ve güçsüzlere merhamet göstermek vb.). Ozan, yalnızca ‘çoğunluk’tan birisi olmayı arzuladığı için ve ‘çoğunluk’ olmak bunu gerektirdiği için Türk ve Müslüman kimliklerini benimsemiş görünmektedir.

Mehmet Bey’in din ve milliyetçilikle ilgili yaklaşımlarının ise, filmde ideal olarak betimlendiği görülmektedir. Mehmet Bey, Müslüman ya da Türk kimliklerini kamusal alanda bir söylem olarak vurgulamazken, başta ‘kul hakkı’ olmak üzere İslam dinince vurgulanan ahlak ilkelerine uygun bir yaşantı sürdürdüğü ifade edilmektedir. Bir yandan orucunu tutan, diğer yandan akşam bir kadeh rakısını, ailesiyle birlikte içen halk tipi Müslümanlık anlayışa uygun bir yaşayışı vardır. Milliyetçilik anlayışında ise, iyi bir Türkiye vatandaşı olarak, kendisine ve çevresine saygılı biçimde yaşamak önceliklidir. “İstiklal Marşımız yarım kalamaz” sözüyle, konuşması sırasında Ankara demek yerine “Başkentimiz” demesiyle de ulus-devlete bağlılığını ifade etmektedir.

Mehmet Bey, din ve milliyetçilik konularındaki yaklaşımı dışında da olumlu ve ideal olarak betimlenmektedir. Aile içinde ve kasaba halkı arasında saygı duyulan bir otorite figürü olan Mehmet Bey, giyimi ve davranışlarıyla buna uygun yaşamaktadır. Çevresiyle iletişim kurarken esprili bir dili kullanması, dost canlısı ve içinden geldiği gibi davranan bir insan olması onun samimiyetine ve sahiciliğine vurgu yapmaktadır. Örnek olarak, akşam yemeğine habersizce bir anda misafir çağırması ya da dükkanını kapatıp, Tahsin’e kaleydoskop almak için İzmir’e gitmesi gösterilebilir. Mehmet Bey’in kendiliğindenliği ile hesaplı ve ölçülü olması arasında bir denge söz konusudur. Esnaf olarak belirli ahlak kurallarına titizce uymaktadır. Müşteriye kul hakkı geçmesin diye “kolonyadan bir parmak, kumaştan dört santim” fazlasını vermek gibi prensipleri mevcuttur. Kendi görünümüne ve temizliğine olduğu kadar, dükkânının temizliğine de önem vermektedir. Mehmet Bey’in, kişisel zevkleri ve dinsel ya da toplumsal zorunluluklarını denge içinde yürüttüğü gözlemlenmektedir. Filmde, bir yandan iyi yemek yemekten, topluluk içinde ya da bir kutlama vesilesiyle içki içmekten zevk alırken, diğer taraftan da bir Müslüman olarak dini sorumluluklarını yerine getirmeyi ihmal etmediği, örneğin Ramazanda oruç tuttuğu vurgulanmaktadır.

Hayatını düzenleyen pek çok ritüele sahip olan Mehmet Bey, dükkana sağ ayakla girmek, bağ evinin kapısından ilk adımı atarken gülmek gibi daha gündelik olanların yanı sıra, kişisel tarihindeki travmalarla baş etmek için de, ritüeller geliştirmiştir. Bunlara örnek olarak, mübadele sırasında vapurda ölen ve salgın hastalık oluşturmasını diye denize atılmak zorunda kalan kardeşi Mustafa için, bağ evinin bahçesinde hazırladığı sembolik mezar ve şişelere koyarak denize bıraktığı mektuplar verilebilir. Böylece, Mehmet Bey, kendisine icat ettiği gelenekler yoluyla, Girit'te çocukluğunun geçtiği evle tekrar bağ kurma umudunu korumakta, gündelik yaşam içinde kişisel tarihini unutmamayı başarmaktadır.

Mehmet Bey'in kişisel tarihi ile ilişkisine dikkat edildiğinde onun bunu bir etnik kimlik meselesi olarak görmediği anlaşılmaktadır. İstemeyerek ayrıldığı, doğduğu ve çocukluğunu geçirdiği Girit'i özlemle anmaktadır ancak Türkiye'yi de yeni vatani olarak kabul etmiştir. Burada aile kurmuş, toplumda kendisine bir yer edinmiş, kendisini “ev”inde hissettiği bir yaşam kurmuştur. Girit'e ve çocukluğuna bir daha dönemeyeceğini, kayıplarına rağmen yaşaması gerektiğini kabullenmiştir.

Mehmet Bey'in kurduğu aile, filmde idealleştirilen bir diğer unsurdur. Geleneksel; anne, baba, büyükanne, büyükbaba ve çocuklardan oluşan bir yapıya sahip olan ailede; karşılıklı ilişkiler tam bir uyum içindedir. Kadın ve erkek özneler toplumsal cinsiyet rollerinden ve aile içi konumlarından memnundur. Bu nedenle ilişkilerin hiç birinde bir iktidar çatışması yaşanmamaktadır. Kadın ve erkeğe ilişkin geleneksel aile içi cinsiyet rolleri, Mehmet Bey ve eşi Nadire hanım arasında sürdürülmektedir. Nurdan ve İbrahim arasında ise bu rollerin biraz daha kırıldığı gözlemlenmektedir. Nurdan, dikmiş dikerek eve ek gelir sağladığı için tam olarak ev hanımı konumunda değildir; İbrahim ise, evde olduğu zamanlarda, henüz bebeklik döneminde olan küçük kızı ile ilgilenerek Nurdan'ın yükünü hafifletmektedir. Mutfak işlerinde yardım ettiği de gösterilmektedir. Nurdan ve İbrahim, ev işlerindeki dayanışmalarının yanı sıra, aralarında sevgi ilişkisini sürdürmeleri ve kendi aralarında küçük jest ve iltifatlarla göstermeleri bakımından da ideal biçimde betimlenmişlerdir.

Yalnız aile içinde değil, filmde toplumsal bir birim olarak önem verilen komşuluk ilişkilerinde de uyum söz konusudur. Bağ evinde kaldıkları hemen her gün, akşam yemeğinde toplanırlar, herkes sofraya ortak katkıda bulunur, hep birlikte yemek yerler.

Bununla da kalınmaz, örneğin Ozan kaybolduğunda seferber olmaları gibi, beraberlik ve dayanışma içinde betimlenmektedirler. Aileler arasındaki dayanışma, küçük çocukların bir arada bakılıp, korunması, annelerin yardımlaşması, çocukların hep birlikte teselli edilmesi gibi unsurlarla da ifade edilmektedir. Komşularla olan barışçıl sıkı ilişkilerin Girit'te de mevcut olduğu, Mehmet Bey'in mübadele dönemini hatırladığı sahnelerde de vurgulanmaktadır. Bu sahneler, filmde özlem duyulanın kendi kendine yeten geniş aile yapısı değil, aileler arası dayanışmanın olduğu bir kültür olduğuna işaret etmektedir.

Buraya kadar ifade edilenler, filmin başında, 12 Eylül Darbesi öncesine ilişkin olarak Ozan'ın hatırladıklarıdır. Burada, Darbe öncesinde, aile, kasaba ve Mehmet Bey'in ideal biçimde betimlendiğine işaret edilmektedir. Darbe sonrasındaki dönüşüm yine aile, kasaba ve Mehmet Bey ekseninde ele alınmaktadır.

Darbenin olduğu sabah, aile yine bir aradadır. Ancak, bu kez, birbirlerine olan ilgilerini yitirmiş, kendi içlerine kapanmış olarak görülmektedirler. Dalgın, kaygılı bir bekleyiş içine girmişlerdir. Ozan'ın ailesini teselli etmek için, “anarşikler bitecek işte baba, daha iyi değil mi” diye sorması, her zaman anlayışlı davranan İbrahim'in bu kez patlamasına neden olur. Komşu evlerden alkışlar, ıslık sesleri ve Kenan Paşa çok yaşa tezahüratları duyulur, bir taraftan da evlerinin camına Türk bayrağı asmaktadırlar. İbrahim onlara karşı olan öfkesini de, evin camını kırarak gösterir. Daha önce barışçıl, uyumlu olarak betimlenen İbrahim ve komşularla ilişkiler farklılaşmıştır.

Daha sonraki günlerde de bu huzursuzluk sürmeye devam eder. Nurdan, eskiden olduğu gibi Ozan'ın şakalarına gülerek karşılık verememektedir. İbrahim hergün sorguya götürüldüğü için aile, eskiden olduğu gibi yemek sofrasında birlikte olamamaktadır. Belediyede işlerin yürütülme biçiminin değişmesinden son derece rahatsız olan İbrahim, eve geç saatte ve alkollü gelmeye başlamıştır. Nurdan ve İbrahim'in ilişkileri bu nedenle kötüleşmiştir. Aile içindeki huzursuzluğa, değişime yol açan dışardan gelen etkilerdir. Bu dönemde babasının yaşama yönelik umutsuzluğu ve nostaljisi Ozan tarafından şu sözlerle dile getirilmektedir:

“ Hep dünyanın zarafetle dolu bir yer olduğunu düşünmüştü galiba. O da, sen de... Sonra bir de bakmışsınız ki ne göresiniz, ‘o iyi insanlar, o güzel atlara binip çekip gitmişlerdi’ öyle mi? ”.

12 Eylül darbesi sonrası ailedeki dönüşüm dayanışma içinde olmaktan, parçalanmaya doğru bir seyir izlemektedir. Kasabadaki dönüşüm ise, dışa açıklıktan içe kapanmaya doğrudur. Darbe sonrasında, sokaklarda, duvar yazılarını silen askerler ve okula giden çocuklar dışında kimse görünmemektedir. Sahil de aynı şekilde ıssızlaşmıştır. Kasabadaki belediye binası içindeki işleyiş, 12 Eylül yönetiminin atamış olduğu yeni belediye başkanının gelmesiyle hiyerarşik ve bürokratik bir niteliğe bürünmüştür. Eşitlikçi anlayışın bir tür ast-üs ilişkisine dönüştüğü, çalışanların yeni başkanı karşılamak için belediye binasının merdivenlerine makam sırasına göre dizilmesinden, toplantı masasındaki oturma konumlarından, belediye başkanının kapısında sürekli güvenlik istihdam etmesinden anlaşılmaktadır. Hem kasaba, hem de belediye binası, darbe öncesinde olduğu gibi, Ozan'ın rahatça koşturabileceği güvenli, tanıdık, sakin bir mekân olmaktan çıkmıştır.

12 Eylül darbesi sonrasında Mehmet Beyin yaşadığı değişiklikler, onun kamusal işlerde eskiden olduğu gibi aktif olamamasında kendisini göstermektedir. İlk olarak darbe günü, sorgu için İbrahim'i götürmek üzere jandarmalar eve gelirler. Damadına eşlik etmek isteyen, Mehmet Bey'e jandarmalar dışarıya çıkmanın yasak olduğunu söyler. "Kırk yıllık mahalleme çıkamayacak mıyım ben" diyen, Mehmet Bey, ısrarlı olunca askerler onu içeriye doğru iter. Beklemediği bu tepki karşısında Mehmet Bey'in dengesi bozulur ve merdivenlere düşer. Bu sahne Mehmet Beyin hem toplumsal, hem de fiziksel statüsünde bir azalmanın başlangıcını simgelemektedir.

Belediye başkanı ve Mehmet Bey'in karşı karşıya geldiği sahne, Mehmet Beyin yeni toplumsal yapı içinde statüsünü yitirishine bir diğer örnek oluşturmaktadır. Damadına görevi kötüye kullanmak ve yolsuzluk gibi iddialarla dava açılması üzerine, davayı geri çekmesini rica etmek üzere belediye başkanı ile görüşmeye giden Mehmet bey, her zaman yaptığı biçimde en şık takım elbisesini giyer ve fôtr şapkasını kuşanır. Başkanla doğrudan görüşemez, önce kapıdaki güvenlikten geçmesi gerekmektedir. Güvenlik görevlisinin ailesini tanınması yeni düzenlemede önemli değildir. Görevli aldığı emire göre davranarak, Mehmet Beyi içeri almaz. Birincil cemaat ilişkilerinin yerine, bürokratik ilişkiler geçmiştir. Kapıdaki sesleri duyup dışarı çıkan belediye başkanı, saygın görünümünden ötürü Mehmet Beyi ofisine buyur eder. Mehmet Bey damadı hakkında yapılan "görevi kötüye kullanma ve tehdit" suçlamalarının geri alınmasını rica etmeye geldiğini belirtir. Başkan ve Mehmet Bey arasında geçen diyalog şu şekildedir:

Mehmet Bey: (...) Damadım görevini kötüye kullanacak ve de insanları tehdit edecek biri değildir. Ben kefilim.

Belediye Başkanı: Allah Allah, siz kefilsiniz demek... Siz kimsiniz peki? Size niye inanayım?

Mehmet Bey: 65 yaşında kimseye ihtiyacı olmamış bir adam karşınızda duruyorsa demek ki inanılacak bir şey söyler beyefendi. Siz bizleri bilmezsiniz. Allah'a şükür bizim kimseye ihtiyacımız olmadı bunca senedir. Damadımın da buradaki görevine ihtiyacı yok. Ama bir insana iftirada bulunmak, ona kara sürmek, kul hakkı yemek demektir. Görevinizi size öğretecek değilim. Heyecana kapılmışsınızdır ama biz senelerce şerefiyle yaşamış insanlarız. Bu bize ağır geldi.

Belediye Başkanı: Hah tabi sıkıştığımızda namus şeref muhabbetiyle acındırırınız kendinize, hep aynı terane.

Mehmet Bey: Hep aynı mı ben bu kapıdan ilk sefer girdim Başkan bey. Bu lafları da ilk sefer birine söylemek mecburiyetinde kaldım Beni başkasına mı benzetirsiniz yoksa?
Belediye Başkanı: Hadi beyim hadi, işine gücüne bak. Benim de işim gücüm var, rahat bırak beni.

Mehmet Bey: Sizin işiniz kamuyla Başkan bey. Ben de kamudan biriyim, ben de sizin işinizim. (...) Sana son bir sözüm var. Bu zulüm en nihayet gelip seni bulur. Yatacak yerin olmaz ben sana söyleyeyim.

Bu sahne, incelenen diğer filmlerde de benzerlerine rastlanan 'yerli halkın resmi devlet güçleri karşısındaki mazlumluğu' izleğinin ifadesidir. Aynı zamanda, devlet- toplum ve birey arasındaki ilişkilerin sorunlu yapısına işaret etmektedir. Bu temel sorun şöyle ifade edilebilir; 'iktidarı kullanan kişi ve kurumlar, halkın gözünde *otorite* değerine sahip değillerdir. Bir diğer deyişle, iktidarın *meşruiyet* sorunu vardır. İktidar yapısını oluşturan kurumlar da benzer şekilde, halkı oluşturan bireyleri *değerli* bulmamaktadırlar. Bu durum incelenen filmlerde gözlemlenen başlıca çatışma noktalarından birisidir. *Dedemin İnsanları* filminde de bu izleğe Mehmet Bey ve Belediye Başkanı arasındaki diyalog üzerinden yer verilmektedir.

Filmde, 12 Eylül darbesinden en çok etkilenen, Mehmet Bey'dir. Sokağa çıkma yasağı; ailesini dahi tanıdığı insanların ona yabancı gibi davranması; söylediklerinin yetkili kişilerce anlaşılmaması; iletişim kuramamak onu kasabadaki yaşamına yabancılaştırmış ve özerklik yitimi yaşamasına neden olmuştur. Önceden sözü dinlenen, saygı duyulan, toplumsal yaşamda etkin bir insan olarak betimlenen Mehmet Bey, 12 Eylül darbesi ile ortaya çıkan toplumsal yapıda kendisine yer olmadığını görmüştür. Belediye başkanı ile yaptığı konuşma sonrasında kalp krizi geçirmesi, sağlığını da yitirmesine neden olur.

Perhiz yapma zorunluluğuyla yemek yemek bile kendiliğindenlik içeren bir aktivite olma özelliğini kaybetmiş, dışarıdan düzenlenen kontrollü bir pratik haline gelmiştir. Sıkıyönetim nedeniyle yurtdışına çıkışların durdurulmuş olmasıyla, Mehmet Bey'in yakın zamanda Girit'e gitme umudu da kalmamıştır. Otorite ve özerklik kaybı, doğallığın, sahiciliğin, dostluğun yitirilmiş olduğu duygusu, sağlığın kaybı ile birleşerek, Mehmet Bey'i intihara sürükleyen koşulları oluşturmuştur. Mehmet Bey yazdığı intihar mektubunda "kimseyi sorumlu tutmadığımı; artık böyle bir dünyada yaşayamayacağımı (...)" belirtmektedir.

Böylece filmde 12 Eylül Darbesi öncesi ve sonrası durum birbirinden farklı betimlenmektedir. Bu durum, kasaba, aile, komşuluk ilişkileri ve Mehmet Yavaş karakteri üzerinden ifade edilmektedir. Filmin anlatı yapısı ele alındığında olay örgüsünün modern anlatı özellikleri taşıdığı, filmde anlatılan öyküyü kesen küçük öyküler olduğu belirtilmiştir. Ayrıca film modern anlatı özelliklerine uygun olarak kapalı değil açık anlatı özellikleri göstermektedir. Mehmet Bey'in intiharı ile anlatı sonlanmamakta, araya giren küçük öyküler ve farklı görüş açıları ile kesintiye uğrayarak, Ozan'ın öyküsü devam etmektedir.

Dedemin İnsanları filminde toplumsal değişimin iki dönemde gerçekleştiği belirtilmiştir. Yukarıda ortaya konulduğu gibi 12 Eylül döneminde yaşananlar toplumsal yapıda bir farklılaşmaya yol açmış; filmde bu durum kasaba, aile ve Mehmet Bey'deki değişim üzerinden temsil edilmiştir. Toplumsal değişmeye yol açan diğer tarihsel olay, 1923 yılında gerçekleşen, Lozan anlaşması ile karara bağlanan, Türk-Yunan Nüfus Mübadelesi'dir. Filmin temasını oluşturan azınlık sorununu ele almasına yönelik ideolojik bir okuma yapabilmek için, her iki dönemi de yaşayan Mehmet Bey'in Nüfus Mübadelesi sonrasındaki durumuna değinmek gerekmektedir.

Mehmet Bey, neden şişelere mektuplara yazıp denize bıraktığını Ozan'a açıklamak üzere, komşularla birlikte oturdukları yemek sofrasında, Girit'te geçirdiği çocukluğuna ve Mübadele sürecine ilişkin hatıralarını anlatır. Filmde, bunun bir geriye dönüş sahnesi olduğuna, hem renklerdeki değişimle, hem de Mehmet Bey'in söyledikleri ve kameranın görüş açısından betimlenler arasındaki farkla işaret edilmektedir. O sırada 7-8 yaşlarında bir çocuk olduğunu belirten Mehmet Bey, evdeki yaşamlarının, annesi, ablası ve küçük erkek kardeşi ile birlikte "şenlik, kıyamet" içinde geçtiğini; duvarcı ustası olan babasını "kapılardan sığmayan", "tek başına bir hükümet" gibi bir adam olduğunu; "her akşam ne

lazımsa eli kolu dolu” biçimde eve geldiğini dile getirmektedir. Bu sırada perdeye yansıyanlar kameranın görüş açısidir ve Mehmet Bey’in anlattıklarında nostaljiden kaynaklanan bir abartı olduğu görülmektedir. Bununla birlikte “mutluluk” duygusu gerçektir. “O zamanlar mutluyduk” diyen Mehmet Bey’in sözü geçerlidir. Kamera, bu kez geçmişe dönüp bunun gerçekliğini sorgulamaz. Mehmet Bey’in o sözünün peşinden, şimdi de mutlu olduklarını ilave etmesi, 12 Eylül ve Mübadele arasındaki farkı belirtmektedir. Daha önce de vurgulandığı gibi Mübadele sonrası kendine yeni bir ev kurmayı başarmış olan Mehmet Bey, 12 Eylül sonrasında bunu yapamamıştır.

Mehmet Bey’in Mübadele dönemini hatırladığı sahnede, 12 Eylül süreci ve Mübadele süreci arasında paralellikler olduğu görülmektedir. Mehmet bey, “yıl 1923, ortalık başladı kaynamaya, bir laflar dolandır ‘mübadele’ derler. (...)” sözleriyle, tıpkı 12 Eylül öncesinde, milliyetçiliğin yükseldiği gibi, mübadele öncesinde toplumsal bir hareketlenme olduğuna işaret etmektedir. Bu hareketlenmede milliyetçi unsurların öne çıktığı, geride kalan, Yunan uyruklu komşularından birinin, “defolun Türkler...Türk’ten dost olmaz...öldürmediğimize şükredin” diyerek, göç kafilesinin arkasından bağırmasından anlaşılmaktadır. Mutlu, güvenli ve düzenli yaşamlarından apar topar ayrılmak zorunda kalan komşularının arkasından üzülen ve onları savunan bir komşuları da vardır. Göç kafilesinde, göç eden aileler arasındaki dayanışma dikkati çeken ve benzerlik gösteren bir diğer noktadır. Mehmet Bey’in annesi Fatma Hanım bebeğini Cemal isiminde bir komşuya emanet ederek, onun hamile olan eşinin yürütmesine yardımcı olduğu sahne, hem komşuluk ilişkilerini; hem de kadın-erkek arasındaki cinsiyet rollerinin katı olmayışını ifade etmektedir. Mehmet Bey’in daha sonra Türkiye’de kurmuş olduğu aile ve komşuluk ilişkileri bu sahnelerde yansımaktadır.

Sahilde iki gün kamp kurmak zorunda kaldıkları belirtilen göçmenlerin, namaz gibi ibadetlerini yerine getirmeleri, dua etmeleri filmde vurgulanan bir diğer unsurdur. Göçün Türk ve Yunan devletleri tarafından zorunlu kılınması ve mübadillerin kayıp ve zorluklar yaşamasına karşılık, halen Türkiye Cumhuriyetine güven duydukları ve “anavatanımıza gidiyoruz” diye düşünerek avundukları diyaloglarla ifade edilmektedir.

Gülcehal isimli gemi uzun bir bekleyişten sonra göçenleri almaya gelir. Gemi yolculuğu sırasında, zor şartlardan zayıf düşmüş olan, bebek Mustafa hastalanır ve ölür. Gemide salgın tehlikesi nedeniyle bebeği denize atmak zorunda kalırlar. Yaşananlar

sırasında, Mehmet ve ablası Hatice'yle komşuları Cemal ilgilenir. Burada, 12 Eylül Darbesi sonrasında Mehmet Bey'in hastalanması ve sonra kendini denizin sularına bırakarak intihar etmesi ve cenaze sırasında Ozan ve diğer çocuklarla Tahsin'in babası Berat'ın ilgilenmesi iki dönem arasında benzerliğe ve kültürdeki sürekliliğe işaret eden noktalardır.

Mübadiller İzmir'e vardıklarında "karantina"ya alınıp, temizlenirler. Mehmet Bey, "sevmezlerdi bizi, orada Türk tohumu burada Yunan gavuru" diyerek yerli halkın bakış açısına dair görüşünü ifade etmektedir. Yerlilerden bazılarının göçmenlerin zor durumundan yararlanıp, değerli eşyalarını yok pahasına satın aldıklarına da işaret eden Mehmet Bey, erken büyüdüğünü, erken yaşlandığını ve bir daha da çocuk olmadığını söyleyerek geçmiş anlatısını sonlandırır.

Mehmet Bey'in mübadele sırasında, yaşadıkları ile Ozan'ın Darbe sırasında yaşadıkları arasında örtüşen noktalar tekrar ifade edilirse; mutlu, aile ve komşuluk ilişkilerinden, devlet zoruyla gerçekleşen olumsuz bir dönüşüm; bu dönüşümün öncesinde toplumsal hareketlenme ve milliyetçilik akımının yaygınlaşması sıralanabilir. Her iki durumda da toplumsal yapıda değişme yaşanmış; ancak olumsuzluklar daha sonra aile içi ve komşular arası dayanışma yoluyla atlatılmıştır. Mübadele ve Darbe dönemi arasındaki fark Mehmet Yavaş'ın durumu ile betimlenmektedir. Filmin ideolojisi bu farklılıktan hareketle ele alınabilir.

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji:

Bu kısımda, filmin azınlık sorunu ile ilgili ideolojik yaklaşımı, hem Batılılaşma ile ilgili tarihsel süreçler çerçevesinde; hem de filmin üretildiği 2000-2011 dönemi için ifade ettiği anlam üzerinden ele alınmaktadır.

Filmde nostaljiye yol açan temel sorun, Batılılaşma ile ilgili olarak düşünüldüğünde birincil olarak devlet ve toplum arasındaki ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Birinci Dünya savaşı sonrası, ulus-devlet olma sürecinde Türkiye ve Yunanistan kendi milli sınırları içinde olmayan ancak etnik kimliği Türk ve Yunan uyruklu halkı göç etmeye zorlamıştır. 12 Eylül 1980 Darbesi ise, Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el koyarak, seçimle gelmiş kişilerin yerine kendi atadıkları kişilerin getirilmesi ve halkın tüm siyasi haklarının feshedilmesiyle, temel hak ve özgürlüklerin askıya alındığı bir süreci başlatmıştır. Bu

sürece yönelik herhangi bir muhalefet hatta muhalefet ihtimali ise devlet tarafından uygulanan her türlü şiddet yoluyla bastırılmıştır. Darbe sürecinde iktidar tarafından vurgulanan milliyetçi-İslamcı söylemler ise, devlet yapısını ve işleyişini kapitalist dünyaya uyum sağlamak üzere değiştiren reformların örtüsü olmuştur.

Dedemin İnsanları filmi, azınlık sorununu ve milliyetçilik anlayışındaki farklılaşmayı Cumhuriyet döneminden 1980’li yıllara kadar olan süredeki dönüşümü vurgulayarak ele almıştır. Bununla birlikte filmde nostaljiye yol açan sorunların çözümü, yine nostalji içermektedir. İdeal bir biçimde dayanışmacı aile ve komşuluk (cemaat) ilişkilerine dönüş önerilmektedir.

Filmde azınlıkların öykülerine yer verilmekle birlikte, azınlıkların öykülerini anlatan Mehmet Bey ve Ozan’ın toplumsal ve ekonomik bağlamda orta-üst sınıfa mensup olmaları; işçi değil işveren konumunda olmaları önemli bir noktadır. Örneğin, Doğudan göç etme öyküsünü çocuk naifliğiyle Tahsin değil de, babası Berat anlatmış olmasının filmin ideolojisinin çok daha farklı değerlendirilmesine yol açacağı açıktır. Benzer bir durum Ercan Bey, Perüzat ve Bayram’ın öyküleri için de söz konusudur.

Filmdeki nostalji Mehmet Yavaş’a, onun toplumla ilişkilerini yönetme ve iktidar kurma biçimine yöneliktir. Mehmet Yavaş’ın ailesi ve toplumla ilişkileri, erken cumhuriyet döneminin halkçı, dayanışmacı anlayışının ve “Yurtta barış, dünyada barış” olarak özetlenebilecek yönetim anlayışının metaforu olarak okunabilir.

Filmin nostaljisi, üretildiği dönemdeki güncel tahakküm ilişkilerini temsil ederek yeniden üretmek amacını taşımamaktadır. Filmde, Mehmet Bey’e yönelik nostalji; onun ideal bir otorite figürü olarak betimlenmesi, 2000-2011 yılları arasındaki egemen iktidar yapısı bağlamında değerlendirildiğinde nostalji üzerinden bir eleştiri yapıldığı görülmektedir.

Mehmet Yavaş ideal bir otorite figürü olarak Atatürk imgesini yansıtan özellikler taşımaktadır. 2000-2011 yılları arasında Çağan Irmak tarafından üretilen diğer eserler dikkate alındığında bu iddiayı destekleyebilecek bir kısa film, *Düşlerimdeki Atatürk* (2008) karşımıza çıkmaktadır. Bu filmde, öğretmen, öğrencilerine Atatürk’le ilgili bir

kompozisyon yazma ödevi verir. Öğrencilerden birisinin cevabı kısa filmin öyküsünü oluşturur ve şu şekildedir:

“ Bence Atatürk bir baba. Bana hep güven veren bir baba. Gerçeği söyler her zaman, demokrasi ortak bir seçim yapabilmektir der. Herkes başka başka şeyler istese de paylaşmanın çok iyi bir şey olduğunu söyler. Hayatın en büyük zevklerinden biri çalışmaktır. Konuşmak bizim olduğu kadar başkalarının da hakkı. Bir ülkeyi yönetmek bir evi yönetmektir. Kim olursak olalım başkalarına üstünlük tasalayamayız. Bu başbakan olsak da böyle der. Dediğim gibi Atatürk bence bir baba, keşke herkesin babası böyle olsa”

Kısa filmde üzerinde durulan otorite özellikleri, aynı zamanda *Dedemin İnsanları* filmde, Mehmet Beyin taşıdığı özelliklerdir.

Dedemin İnsanları filmde kimlik sorunsalının etnik kimlik ya da toplumsal cinsiyet bağlamlarında vurgulanmaması; bütün azınlıkların Türkiye vatandaşlığı çerçevesinde ele alınması neoliberal dönemin değerlerine değil, Cumhuriyet dönemi değerlerine uygundur.

5.5. Beynelmilel

*Beynelmilel*⁸⁹ filmi 12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından, Adıyaman’da, gevendeler adı verilen bir müzik topluluğunun çevresinde yaşanan toplumsal dönüşümleri konu etmektedir. Türk sinemasında *Beynelmilel* gibi konusunu tamamen 12 Eylül döneminden alan, 12 Eylül’ü değerlendirme şablonunda birbirileriyle benzerlik taşıyan filmler bulunmaktadır. Bunlar “12 Eylül filmi” olarak adlandırılmaktadır. İncelemenin giriş kısmında, öncelikle 12 Eylül darbesinin Türk sinemasını genel bağlamda, yapısal ve tematik olarak nasıl etkilediği konusundaki saptamalara değinilmektedir. 12 filmi olarak *Beynelmilel*’in önemi böylece daha iyi ortaya çıkacaktır.

12 Eylül sonrası Türk sinemasına ilişkin değerlendirmelerinde Kurtuluş Kayalı (2006 [1988a], 51), darbe sonrası dönemde Türk sinemasının hem yönetmenler hem de eleştirmenler bağlamında bir hafıza kaybı yaşadığını; önceki dönemlerde tartışılan

⁸⁹ Künye Bilgileri: Yönetmen: Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez, Senaryo: Sırrı Süreyya Önder, Yapımcı: Necati Akpınar Yapım Yılı ve Süresi: 2006, 102 dk. Görüntü Yönetmeni: Gökhan Atılmış, Sanat Yönetmeni: Çağrı Aydın, Müzik: Sırrı Süreyya Önder, Aytekin Ataş, Kurgu: Engin Öztürk, Oyuncular: Cezmi Baskın, Özgü Namal, Nazmi Kırık, Meral Okay, Dilber Ay, Bahri Beyat, Umut Kurt, Oktay Kaynarca, Erdal Gülver, Sırrı Süreyya Önder, Nazif Uslu, Burak Tamdoğan, Şahin İrmak Gösterime Giriş Tarihi: 29 Aralık 2006 Dağıtıcı: Kenda, İzleyici Sayısı: 431.696.

meselelerin unutturulduğunu ve unutulmak istendiğini belirtmektedir. “Meselesi olan yönetmenden, meselesiz yönetmene, derdi olan sinema yazarından dertsiz tasasız sinema yazarına doğru bir yönelim” başgöstermiştir (Kayalı, 2006 [1988a]:52). Dönemin ekonomik ve politik anlayışının sinemaya nasıl yansıdığını özetlemesi bakımından Kayalı’nın (2006 [1988a]:54), “Ulusal Sinema anlayışını somut örneklerden hareketle savunacak bir yönetmenin kalmadığı ve Milli sinemanın bu dönemde devletin koruyuculuğu altına alındığı” noktalarına işaret etmesi önemlidir. Kayalı’ya göre (2006[1988a]:56) seksen sonrasının bir diğer önemli özelliği de, en fazla edebiyat uyarlamasının çekildiği dönem olmasıdır. Konuyla ilgili olarak “ne söyleyeceği meçhul olan yönetmenden, ne söyleyeceği sınırlanmış yönetmene geçiş, Türk sinemasını önemli ölçüde başka sanat dallarının denetimi altına almayı kolaylaştırmıştır” yorumunu yapan Kayalı, edebiyat uyarlamalarının artmasının yönetmenin bireysel kimliğini silen ve aslına sadık edebiyat uyarlamaları ölçüsünde Türk sinemasını sığlaştıran bir durum olduğunu ifade etmektedir (Kayalı, 2006[1988a]:56,57). Dönemin bir diğer özelliğinin kültürel konuların gündeme getirilmesi ve saptamacı özelliğın, değıştircilik misyonunun önüne geçmesi eğilimi olduğuna işaret eden Kayalı (2006 [1988a]:60), bu durumun sebeplerini; dönemin siyasal koşulları, toplumu değıştirmenin, dönüştürmenin zorluklarının anlaşılması, resmi kurumlara iş yapılması ve resmi kurumlardan destek alınması olarak saptamaktadır (Kayalı, 2006 [1988b]:160).

12 Eylül döneminin Türk sinemasına etkileri konusunda yazmış bir diğer isim Şükran Esen ise, şu noktalara işaret etmektedir. “Toplumsal konulara ve işçi sorunlarına eğilen filmler üretilememiş, seks filmlerinin yerini arabesk filmler alırken, toplumsal filmler de, yerlerini bireyi inceleyen filmlere bırakmıştır” (Esen, 2000 [1996]:224,225). Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören tarafından yönetilen *Yol* (1981) filminin darbe ortamında çekilen tek 12 Eylül filmi olduğunu ve onun da sansüre uğradığını belirten Esen, 12 Eylül askeri rejim eleştirisi yapan filmlerin ancak 1986’dan itibaren gündeme gelebildiklerini ifade etmektedir (Esen,2000 [1996]:195).

Hilmi Maktav (2013 [2000], 61) darbenin Türk sinemasına etkileri konusunda; sinemada ‘seksen sonrası’ olarak adlandırılan bir süreç başlattığını ve 12 Eylül’ün hem öncesini, hem de sonrasını anlatan filmlerin yoğun biçimde sinemaya yansması bakımından sinemayı etkilediğini belirtmekte, bu yansımanın ise doğrudan değil, oldukça dolaylı biçimlerde kendisini gösterdiğini dile getirmektedir. Maktav (2013[2000]:62-72)

12 Eylül filmlerinin “seyircinin muhalefet duygusunu, toplumun muhalif dinamiklerini harekete geçirebilecek, mücadeleye çağıran ve eleştirdiği şeyin değişmesi/değiştirilmesi gerektiğini, değişebileceğini söyleyen filmler” olmadıklarını ortaya koymuştur. Maktav’a göre (2013:71), 12 Eylül filmleri ‘yenilginin filmleri’dir.

12 Eylül darbesi, Türk sinemasını örgütlenme bağlamında da etkilemiş, DİSK’e bağlı Sine-Sen kapatılarak, sendikanın 25 yöneticisi idamla yargılanmış, 6 aydan 2,5 yıla kadar hapis cezası alarak hapiste işkence görmüşlerdir (Kara,2012:92). Darbe döneminde film sayısı belirgin biçimde düşerek, 1979 yılında 195 olan film sayısı, 1980 yılında 62’ye inmiştir (Kara,2012:92).

Beynelmilel filmi üzerine daha önce çeşitli akademik çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalarda film 12 Eylül darbesinin temsili bağlamında ele alınmış ve ayrıca *melankoli*, *yas* ve *toplumsal hafıza* konularına odaklanarak çözümlemeler yapılmıştır. Aşağıda bu çalışmalara kısaca yer verilmektedir.

Hakan Şükrü Doğruöz (2007), “Yakın Dönem Türk sinemasında 12 Eylül Darbesinin temsili” isimli makalesinde 2004-2007 yılları arasında çekilen beş filmi toplumsal hafıza ve 12 Eylül darbesinin sinemasal temsil stratejileri bağlamında değerlendirmiştir. 12 Eylül öncesinin saf çocukluk olarak betimlendiğine işaret eden Doğruöz, devrimcilerin masum yeni yetme çocuklar oluşunun nostaljiden kaynaklandığını saptamaktadır.

Hakan Erkılıç (2008), “12 Eylül Filmlerini Yeniden Düşünmek, Toplumsal Travmadan Toplumsal Hicve” başlıklı bildirisinde 12 Eylül filmlerini *seçilmiş travma* kavramından hareketle değerlendirmektedir. 12 Eylül’ün sanattaki en önemli temsillerinin sinema alanında verildiğini belirten Erkılıç (2008, 122), çalışmasında, dönemle ilgili olarak gündelik hayatta yüzleşmekten kaçınılan şeylerin bir kültürel temsil aracı olan sinema filmleri aracılığıyla ifade edilip edilemeyeceği sorusunu tartışmaktadır. *Beynelmilel* filminin diğer 12 Eylül filmlerinden farkının, dönemin eleştirisini güldürü yoluyla yapması olduğunu, anlatım olarak böylece farklılaştığını ifade ederek, bunun artık toplumda yas tutulmaya başlandığının bir göstergesi olduğunu vurgulamaktadır.

Nazmiye Karadağ (2008), *Toplumsal belleğin sinematografik sunumu: 2000 yılı sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül filmleri* başlıklı yüksek lisans çalışmasında toplumsal belleğin sinemadaki temsilini konu etmektedir. Toplumsal belleğin egemen sınıfların ihtiyacına cevap verecek şekilde yeniden kurgulanabildiğini belirterek; ‘gerçek’te olandan farklı bir tarihin belleklere kodlanabileceğine işaret etmektedir. *Beynelmilel* filmindeki bellek temsillerini Jan Assmann’ın bellek kategorilerine (İletişimsel, mimetik ve nesnel belleği) göre sınıflandırarak inceleyen Karadağ, yönetmenlerle de bellek kullanımı konusunda görüşmeler yaparak çalışmasını temellendirmiştir.

Özge Üstüner Wambach (2009), *Travma Sineması: Beynelmilel ve Babam ve Oğlum’a eleştirel bir bakış* başlıklı çalışmasında *Beynelmilel* filmi travma sineması kategorisinde incelemiştir. Travma sinemasının karakteristik özelliklerini betimlemekte ve *Beynelmilel* filminin nasıl bu kategorilerle örtüştüğünü göstermektedir. Wambach (2009:87), filmlerin bireyin dünya görüşünün bir uzantısı olmasından hareketle, *Beynelmilel* filminin Önder’in 12 Eylül’ü şahsen deneyimlemiş birisi olmasından bağımsız değerlendirilemeyeceğini belirtmektedir. Wambach da filmde müzisyenlerin üniforma giyerek orkestra müziği yapmaya çalışmalarını Kemalizm eleştirisi olarak, modernleşmenin Türkiye’de nasıl yaşandığının eleştirisi olarak okumaktadır.

Bu çalışmada, filmin nostaljisi konusunda benzer noktalara değinilecek olsa da travma, yas vb. kavramlardan hareket eden bir çözümleme yerine tarihsel-toplumsal perspektif tercih edilmektedir. Filmin nostaljisi “Türk solunun kendi geçmişine bakışı” olarak ele alınmaktadır.

5.5.1. Sırrı Süreyya Önder

Sırrı Süreyya Önder 1962 yılında, Adıyaman’da doğmuştur. Lise eğitiminin ardından Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler fakültesini kazanmış ancak 12 Eylül darbesi sırasında tutuklanması nedeniyle eğitimine devam edememiştir. Önder, *Beynelmilel* dışında, *O...Çocukları* (2008) filminin senaristliğini üstlenmiştir ve *F Tipi Film* (2012) filminin yönetmenlerinden biridir. Ayrıca *İtirazım Var* (Onur Ünlü, 2014) filminin senaryosunu Onur Ünlü ile birlikte yazmıştır. Çeşitli filmlerde konuk oyuncu olarak yer alan Önder, 2011 yılından itibaren, Türkiye Büyük Millet Meclisinde, *Halkların Demokratik Partisi* milletvekili olarak görev yapmaktadır.

Önder, söyleşilerinde ailesi ile ilgili olarak, komünist bir aileden geldiğini, amcalarının ve babasının o dönemin komünist yapılanmaları içinde olduğunu belirtmektedir. Önder'in babası, 1965-1969 yılları arasında, Türkiye İşçi Partisi'nin Adıyaman'da kuruculuk ve il başkanlığını yapmıştır (Karadağ,2008:117). Önder aile ortamını ve siyaset ile ilgisini şu şekilde anlatmaktadır:

“Ben hep siyaset konuşulan, kendi dertlerini ülkenin dertlerinden ayırt edemeyen, bir önceleme söz konusu olduğunda başkalarının derdini sorununu kendi derdinin önüne koyan bir aileye doğdum. Bu havayı teneffüs ettim. Bu o kadar keyifli bir şey değildi. Çünkü babam linç edildi, cezaevine girdi. Amcam ölümden döndü, sürgünler söz konusu oldu. Babam ben 8 yaşındayken öldü ve çok yoksul bir aileydik. Tek zenginliğimiz babamdan bana kalan kütüphane idi. Belki de babasızlığın yerine babayla özdeş o kitapları koydum” (Karadağ,2008:117).

Önder, doğup büyüdüğü Adıyaman'ın bölgedeki Diyarbakır, Urfa ve Mardin gibi şehirlerden ayrılan yanının kozmopolitliği olduğunu söylemektedir. Kentte önemli bir Türkmen ve Kürt nüfusun olduğunu, o dönemde bugünden farklı olarak Süryani Ermeni nüfusun da bulunduğunu, Erzurum tarafından göçen Muhacir denilen göçmenlerin olduğunu belirtmektedir. Bu göçmenlerin kendi aralarında Alevi-Sünni mezhep ayrışması sonucu çatışma yaşadığını ifade etmektedir (Atam ve Bostan. 2008:204).

Önder henüz lisedeyken, 1978'de Maraş Katliamını protesto ettiği için hapis cezası almıştır. Daha sonra Siyasal Bilimler'de okurken, üniversitenin ilk yılında Dev-Sol örgütüne üye olmuştur. Kendisinin örgütteki durumuna ilişkin olarak, daha çok sempatan olduğunu ve örgütte tanımlanmış bir görevi olmadığını belirten Önder (Atam ve Bostan, 2008:202), 12 Eylül darbesinde, örgüt üyesi olmaktan dolayı tutuklanıp 12 yıl ceza aldığını ve yaklaşık 7 yıl boyunca cezaevinde kaldığını ifade etmektedir. Önder, hapis döneminde “açlık grevleri, direnişler, işkence, baskı gibi dönemin rutin olaylarının birinci elden tanığı” olduğunu (Karadağ,2008:117), o dönemde annesinin Adıyaman'da olduğunu ve yoksulluk nedeniyle senede üç kere kendisinin ziyaretine gelebildiğini onda da görüş yasağına ya da hücre cezasına denk geldiği için ceza süresi boyunca toplam 2-3 kere görüşebildiklerini; kardeşlerinin de çalıştıkları için ziyaretine çok gelemediğini onları da 1-2 defa görebildiğini ifade etmektedir (Atam ve Bostan, 2008:204). Önder cezaevinden 25 yaşında çıktığını ancak 12 Eylül hukuku nedeniyle ruhsata tabi hiç bir iş yapmadığını, bu yüzden kamyon şoförlüğü, satıcılık gibi akla gelebilecek bütün işlerde çalıştığını belirtmektedir (Karadağ,2008:117).

Söyleşilerinde, yaşamının her döneminde çok okuduğunu ve en zor koşullarda çalıştığında dahi, okumayı hiç bırakmadığını vurgulayan Önder, Türkiye'nin son yüzyıllık panoramasını anlatan *O tozlar bu çamurları getirdi* adında bir roman çalışması yaptığını, romanı bitiremeyince senaryoya yöneldiğini belirtmektedir (Karadağ,2008:117). Senaryo çalışmalarına Barış Pirhasan'ın Senaryo Stüdyosunda başlayan Önder, *Beynelmilel* filminin senaryosunu da burada yazmıştır.

Önder, 12 Eylül öncesi Türkiye'ye ilişkin şu saptamaları yapmaktadır:

“12 Eylül'den önce bu ülkede siyasi bir katılım vardı. Her sınıftan insanlar bu ülkenin durumuna dair yoğun bir düşünme, çaba ve eylem içerisindeydiler. Bu ise öğrencilerinden emekli memurlara varana kadar geniş bir yelpaze içeriyordu. 12 Eylül sabahı bu bıçakla kesilir gibi kesildi. Oysa gelinen nokta ülkenin geleceği açısından 11 Eylül'den daha vahimdi. (...) O yoğun dert etme kültürünün bir anda bıçak gibi kesilmesi beni çok düşündürdü. (...) İnsanların daha fazla düşünmelerini ve çaba göstermelerini gerektiren şartlar varken, örgütlü yapılar haricindeki geniş kitlesel kesim mücadele etmeyi kesti. Bunun yalnızca zor olgusu ile açıklanamayacağını düşündüm. (...) Öyle olunca günlük yaşam ve sıradan insanın bu tür güç kullanımı karşısında güce biat etme refleksini hep düşünmeye başladım. Bu film de biraz bunun hikayesidir” (Karadağ, 2008:118).

Türkiye'de sıradan insanın güce biat etme geleneğinin asırlık bir refleks olduğunu, artık genetik bir kod sayılabileceğini belirten Önder, toplumu, “tepki vermek yerine o iktidarın içinden bir tanıdık aramaya ve sisteme dahil olmaya çalıştığı” sözleriyle eleştirmektedir. Önder'e göre, Türkiye'de sosyalist hareketin zaman zaman kitleselleşmesi bile, sosyalizmin o dönemde ulaştığı güce duyulan saygıyla alakalıdır (Karadağ, 2008:119).

Önder, *Beynelmilel* filminde önem verdiği ve hatırlatmak istediği noktaları şu şekilde dile getirmektedir:

“Birincisi bir sosyalist olarak Komünist enternasyonalı yeniden hatırlatmak istedim. O bizim yarım kalmış bir şarkımızdır. İkincisi bugün ülkenin içinde bulunduğu konjonktürde muktedirler hep Atatürk'e sığınıyorlar. Besmele olmuş inanan inanmayan herkes Elhamdülillah Atatürkçüyüz diye başlamadan düzene dair hiçbir cümle kuramıyor. Bu konudaki riyakarlığı üstelik 20-25 yıl önce yapılmış bir riyakarlığı gözler önüne serdim. 12 Eylül, Türk Dil kurumunu, Türk Tarih Kurumunu ve Halkevlerini kapattı. (...) Halkevinin pavyona dönüştürülme sekansı da, Atatürk'ün kurumlarının Atatürk diye diye gelen adamlar tarafından vandalca tahrip edilmelerini, imha edilmelerini insanlara hatırlatmak amaçlıydı. Üçüncüsü Haydar'ın repliklerinde ve karakterinin genel yolculuğunda büyük bir naiflik ve saflık vardır. Üniversite birinci

çağındaki çocukların bu ülke için dertlendiklerini ve kendilerini feda kültürüne sahip olduklarını, bunun için aşk dahil bütün hayati şeylerini öteleyebildiklerini hatırlatmak istedim. (...)" (Karadağ,2008:120).

Önder, söyleşilerinde *Beynelmilel* filminin yaşanmış olaylardan yola çıktığını ve oldukça kişisel bir öykü olduğunu belirtmektedir. 12 Eylül döneminde tutuklanmamak için önce Adıyaman'a kaçtığını ve bu ziyaretinde filmde yaşananlara benzer olaylar gerçekleştiğine; "kente kan kusturan bir sıkıyönetim komutanı", "ailesinin tüm üyelerinin hırpalanması", "günlük hayatın her düzeyinde sıkı yönetim komutanlığının karışmasının yarattığı absürt ortam" Önder'in doğrudan tanıdığı olduğunu ifade ettiği unsurlardır (Önder, 2009:xi). Kentteki gevendeler askeri bandoya dönüştürülüp, onlara temsili düşman üniforması verilmesi; hapiste sistemli işkence Önder tarafından gözlemlenmiş ve yaşanmıştır. Tüm bunlara rağmen kendisine asıl yazma ve film çekme isteği veren cezaevinden çıktıktan sonra ülkenin büyük bir hapisaneye dönüştüğünü görmesidir. "Benim yazma tutkum işte o zaman başladı. Bunları anlatmak gerekiyordu. Ülkenin her tarafına sinmiş bu mantığı teşhir etmek bir boyun borcuydu. (...)" (Önder,2009:xii).

5.5.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

Beynelmilel filminde iki noktaya eleştirel biçimde dikkat çekilmektedir: 12 Eylül askeri darbesi ile yaşanan toplumsal değişme ve "militarist zihniyet". Türkiye'de sol bütün dönemlerde militarizmi de içeren devlet geleneği ile sorunlar yaşamıştır⁹⁰. 12 Eylül darbesi ise sol düşüncedeki aydınlara göre militarist anlayışın en uç örneğini oluşturmaktadır. Darbe, aynı zamanda Türk solu için bir milat olmuş, darbenin ardından sol düşünce büyük ölçüde susturulmuş, popülerliğini yitirmiş; solun Türkiye sorunlarını ele alan bir mevcudiyeti kalmamıştır.

Filme eleştirilen, "militarist zihniyet" olarak adlandırılan tutumla kastedilen, "askeri bürokratik zihniyet" olarak kavramsallaştırılmış anlayıştır. Bu, devlet yapısına özgü bir tutumdur. Yalnız askeri bürokrat sınıfın yönetimi elinde bulundurduğu dönemlerde değil; sivil bürokrasi tarafından yönetime de hakim olabilen bir zihniyettir. Berkes'e göre (1985 [1972]:146), yönetimde militarist/bürokratik tutumu, Osmanlı dönemine ve hatta İslamiyet'in kabul edilmesinin öncesine kadar götürmek mümkündür. Halil İncılık da, "İslam kisvesi altında Türk hükümdarları –İslam'a en riayetkar

⁹⁰ Doğan Avcıoğlu'nun düşünsel öncülüğünü yaptığı YÖN Hareketi bunun dışında sayılabilir.

sayılanları bile- kendi iktidarlarına ortak ve onun üstünde bir otorite tanımayan mutlak karakterini muhafaza etmiştir” şeklinde durumun yaygınlığını ifade etmektedir (İnalçık, 1969:69 akt. Kayalı, 2009a:32).

Askeri-bürokratik yönetim tarzı, geleneksel Osmanlı-İslam yönetim anlayışını oluşturmaktadır. Başlıca prensipleri ise Berkes tarafından şu şekilde özetlenmektedir (1985 [1972]:147):

1. Devletle toplum arasında kesin bir ayırım yapmak
2. Toplum ekonomisini devletin siyasal amaçlarının çıkarlarına göre sınırlandırmak ve denetlemek (burada siyasal sözcüğünün aynı zamanda askeri anlamına gelmektedir, çünkü Osmanlı terminolojisinde siyasa katındakilerin hepsi askeri olarak nitelendirilmektedir)
3. Feodal tarım, kasaba endüstrisi ve despotik merkezîyetçi idarenin endüstriyel militer kompleksinin gücü gibi, başka şartlarda yan yana yaşayamayacak ekonomi birimlerini birbirine etki yapmayacak şekilde yan yana yürütmek
4. Serbest piyasa mekanizmasına meydan vermemek
5. İç ve dış ticareti hazine çıkarlarına göre yürütmek,
6. Her şeyin üstünde hazine gelirlerini sağlam tutmayı amaç edinen bir maliye siyaseti gütmek

Mardin (2012[1966]:175), Türkiye'nin gelişmekte olan bir ülke olmadığını, siyasi kültürü içinde oldukça gerilere giden özelliklerin şekillendirdiği özelliklerini birkaç asırdır sürdürmekte olan bir devlet olduğunu ifade etmektedir. Yüzlerce yıldır, siyasi kültürü içinde toplanmış değerlerin uygulanmasıyla görevlendirilen bürokratik bir cihaza sahiptir (2012[1966]:175). Osmanlı Devletinde, mutlak gücü sınırlama ve gerçek siyasa alternatiflerini önerme işlevlerine sahip bir muhalefetin bulunmadığına işaret eden Mardin (2012[1966]:177); muhalefet hareketlerinin Cumhuriyet döneminde de bastırıldığını belirtmektedir (2012[1966]:178,179). “Bölücülük” her fırsatta muhalefeti tasfiye amacıyla, insanlara güvensizliğin bir kulpu olarak ileri sürülmüş bir gerekçe olagelmiştir (Mardin,2012[1966]:181). Mardin'e göre, milli düzeydeki “bölünme” korkusunun, toplumdaki yaygın denetim sistemlerinden birisi olan sapsmalara karşı hoşgörü azlığı ile arasında işlevsel bir bütünlük olduğu varsayımı üzerinde durmaya değer bir noktadır (2012[1966]:187). Bu bakımdan Doğu Despotizmi kavramı Türkiye tarihi içinde, sapsmaya

karşı tahammülsüzlük ve yaygın toplumsal kontrol gibi kategorilerle de genişleyen bir anlama sahip olmaktadır (2012[1966]:191).

Günümüzde militarist yönetim anlayışının geçmişte kaldığı varsayılmaktadır. Askeri bürokrasinin yetkilerinin ve gücünün ellerinden alınmasına, yöneticilerin askeri bir niteliği bulunmamasına karşılık, gerek yönetim anlayışının; gerekse piyasa mekanizmasının işletilmesinin halkın çıkarlarını önceleyen bir yönelime sahip olduğu söylenemez. Bu kez de sivil bürokrasi tarafından, yürütmenin yetkileri güçlendirilip tek elde toplanırken; yürütmeyi denetlemesi beklenen hukuki mekanizmalar etkisiz kılınmıştır. Serbest piyasa anlayışının ulus-devlet aleyhine işleyen bir biçiminin uygulanması ve askeri bürokrasinin etkisiz kılınması dışında, yönetimin temel prensiplerinin yukarıda Berkes tarafından belirtilen Osmanlı-İslam yönetimi biçiminde olduğu iddia edilebilir. Demokrasinin işleyişine en az yönetici askerler kadar yönetici sivillerin de müdahale ettiği ve her tür muhalefete ve halkın demokratik bir biçimde yönetilmesine engel oluşturacak düzenlemeler yaptığı görülmektedir. Bu düzenlemelerde Osmanlı'da uygulanan ilkeler halen esas oluşturmaktadır. Toplum, her dönemde yönetimin dışında kalmış ya da özellikle dışarıda bırakılmıştır. Berkes'in (1985 [1972]:164) ifadesiyle günümüzde de henüz, "Şark despotizminden, Garp demokrasisine geçişin olmadığı" söylenebilir.

Bilindiği üzere Osmanlı'da yenileşme hareketleri önce orduda başlamış ve ilk dönemde ordu ile sınırlı kalmıştır. Daha sonra bu anlayış değişerek Batılılaşmanın giderek tüm topluma yayılmasına yönelik düzenlemeler yapılmıştır. Cumhuriyetin kurulması ve Atatürk devrimleri ile hukuk devleti olma, tüm vatandaşların eşit haklara sahip olması yönünde düzenlemeler yapılmıştır. Bununla birlikte Kayalı (2009a:32) Osmanlı'nın özel devlet anlayışının etkilerinin olumsuz anlamda Cumhuriyet döneminde de sürdüğüne işaret etmekte; bürokrasinin özgürlüğün kendisiyle sınırlı olmasını amaçladığını; 1961 ve 1970 darbelerinde de sergilenen bu yaklaşımın uzunca süre değişeceği de benzemediğini belirtmektedir (Kayalı,2009a:31,32). Kayalı (2009a:33,34), Batılı sosyal bilimcilerin az gelişmiş ülkelerde ordunun etkin oluşunu anlamlandırmak üzere kuramlar geliştirdiklerini, bu çerçevede "toplumların çağdaş toplumlara dönüştürülme işlevinin orduya yüklendiğini; ordunun toplumun özgürleştirilmesi fonksiyonu ile düşünüldüğünü" belirtmektedir. Bu düşüncenin toplumsal yapının hatalı tahlil edilmesinden kaynaklanan yanlış bir sanı olduğuna işaret eden Kayalı'ya göre (2009a:35), "Batı etkisinin Türk toplumunda Batı anlamında bir demokrasi yaratamamış olduğu gerçeği ve ordunun özgürleşme sürecine

tepkisi somut olarak saptandığında birçok genellemenin yeni baştan düşünülmesi gerekeceği açıktır”.

5.5.3. Anlatı yapısı

Beynelmilel filminin konusu 1982 yılında Adıyaman’da geçmektedir. Düğünlerde ve pavyonlarda çalgıcılık yaparak geçimlerini sağlayan, Adıyaman halkı tarafından ‘gevende’ olarak adlandırılan bir grup insanın etrafında gelişen olaylar anlatılmaktadır.

12 Eylül 1980 askeri darbe sonrası sıkıyönetimde gevendeler işsiz kalmıştır. Bu nedenle, bir kamyonun arka kasasını pavyona dönüştürerek gizlice eğlence düzenleyip geçimlerini sağlamaya çalışırlar. Kasabanın arzuhalcisi Suphi’nin onları ihbar etmesi üzerine, yakalanıp nezarete alınırlar. Sadece eğlence düzenlemek için toplandıkları anlaşılır. Ancak sıkıyönetim komutanlığı, bu kez de onlardan askeri bir bando oluşturmaya karar verir. Bu bandoyla Adıyaman’ı ziyaret edecek olan Milli Güvenlik Konseyi üyelerine bir karşılama töreni hazırlanacaktır.

Gevendelerin başı Abuzer Yayladalı (Cezmi Baskın), kızı Gülendamlar (Özgü Namal), babası Mahmut (Bahri Beyat) ve kardeşi Tekin’le (Nazmi Kırık) ailesi aynı evde bir arada yaşamaktadırlar. Gülendamlar yine bir gevende olan ve Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesini kazanarak okumaya giden Haydar’ı (Ümit Kurt) sevmektedir. Haydar üniversitede “devrimci” olmaya karar vermiş, ülkesini seven fakat naif bir gençtir. Tatil için geldiğinde, ona hayran olan Gülendamlar’la birlikte, cunta komutanlarını protesto etmek için bir eylem yapmayı düşünürler. Buna göre Gülendamlar Komünist enternasyonal marşını plaktan kasete kaydedecek ve tören günü hoparlörden marşı çalacaklardır. Gülendamlar marşı kaydederken, babası Abuzer duyar ve çok beğenir. Gülendamlar, babasının kızacağı düşüncesiyle Komünist Enternasyonali dinlediğini söyleyemez. Abuzer marşı bandoya öğretir ve törende marş çalınır. Durumun fark edilmesi üzerine, bir izdiham yaşanır. Bunun bir komplo olduğunu düşünen askerler hemen komutanları orada uzaklaştırılır. Karışıklığı fark eden Haydar, askerler tarafından vurularak olay yerinde can verir. Gevendeler, içlerinde Gülendamlar da olmak üzere sorguya götürülürler. Sorguda, kızını korumak isteyen Abuzer, marşın kendi bestesi olduğunu söyler. Kızını ele vermeyen Abuzer, işkence gördüğü hapisanede ölür. Gülendamlar, filmin sonunda, sanayi kenti olduğu anlaşılan bir şehrin gecekondu mahallesinde kızını okula hazırlarken gösterilir. Bu sırada televizyonda

Komünist Enternasyonal Marşını icra eden Rus Ordu Korosu'nun, Türkiye ziyareti haberi verilmektedir.

Yönetmen ve senarist Sırrı Süreyya Önder, *Beynelmilel* filminin neredeyse tümünden, alegori ile gündelik hayat öğelerinin iç içe geçmiş halinden oluşturulduğunu belirtmektedir (Akınhay ve Tarık,2009:125). Filmde anlatmak istediği önceliklerini, cuntayı ve faşizmi hatırlamak; cuntanın mekanizmasını deşifre etmek ve bunu mümkün olduğu kadar herkesin anlayabileceği bir şekilde yapmak olduğunu ifade eden Önder, “bulunduğun yere bakmıyorlarsa onların baktığı yerde durarak bir şey söylemek” fikrini çok önemseydiğini dile getirmektedir (Akınhay ve Tarık,2009:129). Önder'e göre, bir film, kameranın tanıklığıyla, anlattığı mevzuda bir bilinç oluşturmayı hedeflemeli; insanı doğrudan doğada, çevresinde, ortamlarında, düşüncelerinin akışında hareket halinde bir varlık olarak resmetmeli ve imaj-kadraj-montaj ile izleyiciyi düşünmeye zorlayan bir içeriğe doğrudan ifade kazandırmalıdır (Akınhay ve Tarık,2009:129). Kendisinin sinema şiarının, yoksulları incelemek ve sınıf bilicini bir senaryo ve kamera yardımıyla diyalektik olarak harmanlamak olduğunu ifade eden Önder (2009:129); sağaltma (catharsis) terimini sakıncalı ve olumsuz bir anlamda düşündüğünü belirtmektedir (2009:135). Önder, Bertold Brecht'in dramaturji yaklaşımını benimsediğini; izleyicinin sanat eserini seyrederek arınamayacağını, ona bu konforun verilmemesi gerektiği yönündeki düşüncelerini dile getirmektedir (Akınhay ve Tarık, 2009: 135).

Önder'in işaret ettiği noktalar *Beynelmilel*'in anlatısının ele alınması bakımından önemli ipuçları oluşturmaktadır. Söylemek istediğini anlatabilmek için izleyicinin baktığı yerde durma prensibine uygun olarak alegorik anlatımı benimseyen Önder bu şekilde amaçladığı şekilde, militarist zihniyet gibi soyut bir olguyu gündelik hayattaki somut örneklerle dönüştürebilmiştir. Alegorik anlatım, filme, her sahnenin kendisi için var olduğu ve anlamını kendi başına oluşturabildiği parçalı bir öyküleme anlayışı getirmiştir. Bu bir yandan özdeşleşmeyi kıran, izleyiciyi filmin sunduğu argümanlar üzerinde düşünmeye zorlayan bir etkiyi de sağlamaktadır. Film anlatısı kapanmamakta, ana kahraman Gülendam'ın bulunduğu konum üzerinden hem geçmiş hem de gelecek üzerine düşünmeyi sağlamaktadır.

Çalışmada *Beynelmilel*'in nostaljik bir anlatı olarak ele alınmasının nedenleri şu şekilde ifade edilebilir:

- 1) Filmde 12 Eylül Darbesi öncesi ve sonrası arasında norm ve değerle bakımından olumsuz yönde bir değişme olduğu; ahlaki bir çöküş yaşandığı görüşü vurgulanmaktadır.
- 2) Filmde askeri düzenin toplum üzerindeki etkisi genel olarak hicvedilmekle birlikte, kasaba halkı arasında korku yaratarak insanları birbirinde ayırdığı; Abuzer ve ailesinde trajik kayıplara yol açtığı, bu bakımdan filmde toplum yapılarının bütünlükten parçalanmaya doğru ilerlediği ifade edilebilir.
- 3) Filmde, Abuzer ve ailesi arasındaki, gevendelerin kendi aralarındaki ilişkiler, gevendelerin ürettikleri müzik ve üretim araçları (müzik aletleri, ses vb.) olan ilişkileri sahicilik, doğallık ve ‘yabancılaşmamışlık’ içermektedir. Askerler arasındaki ilişkiler ise bilindiği gibi militarist bir düzene göre hiyerarşik ve bürokratik bir nitelik taşımaktadır. Toplumsal değişimin yönü de, bu şekilde sahicilikten yapaylığa; karşılıklı birincil derin ilişkilerden, dolaylı bürokratik ilişkilere doğrudur.
- 4) Filmin ana karakterlerinden Abuzer ve Haydar’ın öldürülmesi; Gülendamların ise tüm olumlu özellikleri ile gençliğini kaybetmiş olması, 1980 Darbesi sonrası toplumun yönünün olumsuzluğuna işaret etmektedir. Böylece, filmin sonunda geçmişe dönülmesi ve nostaljik bir buruklukla karakterlerin önceki hallerinin hatırlanması kaçınılmaz olmaktadır.

5.5.4. Nostalji analizi

Filmde, 12 Eylül darbesi sonrasında yaşanan toplumsal değişim, yerel bir müzisyen topluluğu olan gevendeler üzerinden anlatılmaktadır. Film boyunca hiciv yoluyla eleştirilen sıkıyönetim ve uygulamalarının trajik boyutu, ancak filmin sonunda Milli Güvenlik Konseyinin Adıyaman’a gelmesiyle ortaya çıkmaktadır.

Filmde darbe sonrası toplumsal değişim özellikle kentteki kamusal mekanlarda ve halka egemen olan zihniyette gözlemlenebilmektedir. Toplumsal değişim karşısında “eski” ve “ideal” olanı temsil eden kişiler, gevendelerin başı Abuzer ve üniversiteli solcu Haydar’dır. İdealize edilen diğer unsurlar ise, Abuzer ve Gülendamlar arasındaki baba-kız

ilişkisi ile Güldam ve Haydar arasındaki aşk ilişkisidir. Filmde “Enternasyonal” marşı da mistikleştirilmektedir. Filmin sonunda idealize edilen herşey yok olurken, hayatta kalan Güldam ve televizyonlarda dahi çalınabilen Enternasyonal marşı, saflıklarını, umut ve coşkularını yitirmiş biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bir zamanlar Güldam’a coşku ve sevinç veren ‘Enternasyonal’ marşı, yıllar sonra tekrar duyduğunda çok acı olayları hatırlatan bir anıya dönüşecektir. Film toplumsal değişimin yönünü olumsuz olarak çizmektedir.

Filmde halk bir bütün olarak ele alınmamaktadır. Bir yanda, filmin odaklandığı gevendeler, diğer yanda Adıyaman’ın yerli halkı bulunmaktadır. Gevendeler üzerinden temsil edilen halk, ezilen, masum taraftır. Yerli halk ise filmde eleştirilen biat kültürünün temsilcileridir. Şehre asılı “Huzurumuzu size borçluyuz”; “Beşiniz de Paşasınız, zorluklara koşarsınız” yazılı pankartlar bir yandan ironisiyle toplumsal bir eleştiri sunarken, diğer yandan gevende ve yerli halk arasındaki farkı da vurgulamaktadır. Erkılıç’ın da (2008:124), çalışmasında belirtmiş olduğu üzere, filmde betimlenen halk, “yoksul, bilinçsiz, ihbarcı, günü kurtarmaya çalışan, resmi üniformadan korkan, bir kısmı zorla yaptırılsa da pankartlar, posterler asıp sıkıyönetime yağ çeken insanlardan oluşmaktadır”. Filmde yerli halk ve gevendeler arasındaki farklılık ve dışlayıcı ilişki, genel olarak halkın güçle kurduğu ilişkinin eleştirisini sunması bakımından önemlidir. Halk, güçlü olana yaklaşırken; kendisi gibi güçsüz olanları dışlamaktadır. Filmde, yerlilerin gevendeleri dışlayıp, askeri yönetime yağ çekmesinde bu noktanın altı çizilmektedir. Gevendeler de askeriyein orkestrası olup, bir tür üniformaya bürününce kendilerini daha güçlü hissederler. Ancak onların davranışları bir kışkırtma sonrası gelişir ve önceki dışlanma ve ezilmelerinin intikamını kimseye zarar vermeden almaktan ibarettir.

Filmin başında, 12 Eylül darbesi gerçekleşmiştir ve eğlence yasağı gibi sıkıyönetim uygulamaları yürürlüktedir. Bununla birlikte, henüz Adıyaman’daki eski yaşantı bütünüyle değişmemiş, halk darbe yönetimine uyumunu göstererek, kendi içindeki huzurunu korumayı başarmıştır.

Filmde Adıyaman bir kasaba gibi görünen küçük bir kent olarak betimlenmektedir. Meydana pankartlar asılmış, dükkânların vitrinine Kenan Evren’in fotoğrafları konulmuştur. Binaların üzerinde asılmış büyük pankartlarla darbeyi yapan Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin gelişine hazırlık yapıldığı görülmektedir. “Hoşgeldiniz” yazılı

pankartlar asılmıştır. Adıyaman'ın içinde de; "Beşinizde paşasınız, zorluklara koşarsınız" yazılı bir pankart dikkati çekmektedir.

Filmin giriş kısmında, eğlence yasağı nedeniyle işsiz kalmış olan gevendeler bir kamyonun içini pavyon olarak düzenlemiş gizlice oraya müşteri toplamaktadırlar. Tenha yollardan geçmeleri, şehir mezarlığında bekleyen müşterilerin kamyonu gizemli biçimde alınması dışarıdan oldukça şüpheli görünmektedir. Kamyonu gören Suphi'nin sıkı yönetim komutanlığına şikayeti üzerine aracın peşine jandarmalar düşer. İssiz bir yere park etmiş olan kamyonu yönelik bir operasyon düzenlerler. Sonuç olarak askerlerin büyük operasyonunun karşısına silahsız, zararsız ve savunmasız bir grup eğlenen insan çıkar. Tüm bu şüpheli davranışlar yalnızca masum bir eğlence içindir. Askerlerle gevendelerin bu karşılaşmalarında iki dünyanın, düşünce farklılığı ortaya konulur. Bu kısım erken anlatı (*mise en abyme*) özelliğindedir ve filmin sonunda yaşanacakların bir habercisi olur.

Filmde darbe öncesi durum doğrudan gösterilmemekte, gevende topluluğu ve aralarındaki ilişkiler yoluyla ifade edilmektedir. Darbeyi yapan militer zihniyetin karşısına gevende topluluğunun getirilmesiyle bir karşıtlık oluşturulmuştur. Filmde idealize edilen karakterlerin ilki gevendelerin başı olan Abuzer Yayladalı'dır.

Abuzer, babası, kızı, kardeşi ve kardeşinin ailesiyle birlikte yaşamaktadır. Hem bir baba, hem gevendelerin başı olarak bir tür otorite figürüdür. Abuzer, ideal biçimde yozlaşmamış bir otoritedir. Abuzer'in eski tip evi, yoksul olsa da mutlu ve cömert olan evlerdendir. Pavyonda çalışmak üzere gelen Dilber ve Semra'nın da katılmasıyla ev iyice şenlikli hale gelmiştir. Abuzer ve kızı Gülendam arasındaki ilişki de Abuzer karakterinin ideal özelliklerini vurgulaması bakımından önemlidir. Gülendam'ın annesi doğum sırasında ölmüştür. Bu nedenle Gülendam annesini hiç tanımamaktadır. Babası Abuzer'le aralarında annenin yokluğu nedeniyle sıradan baba-kız ilişkilerine göre daha sıkı bir duygusal bir bağ bulunmaktadır. Bu ilişki ideal bir baba-kız ilişkisi olarak betimlenmiştir.

Gülendam ve Haydar'ın kasabada dikkati çekecek biçimde birlikte gezdikleri haberini alan Abuzer, akşam Gülendam'ın Halkevi yerine pavyon açılması haberine verdiği tepki üzerine ona tokat atar. Gülendam Haydar'dan öğrendiklerini şu sözlerle dile getirmektedir:

“Tekin amca, yaptığın iş yetmiyormuş gibi, bir de halkımızın yerlerini pavyona mı dönüştürüyorsun ha? Bu devran, bu toz duman daha ne kadar sürecek? Devrimcilerin tokatını yemekten korkmuyor musun?”

Abuzer’in bu sözler üzerine attığı tokatın ardından Gülendam’a söyledikleri, baba-kız ilişkisinin yoğunluğunu göstermesi, Abuzer’in maduniyetine vurgu yapması ve filmde gevendelerle yerli halk arasında yapılan ayrıma bir kere daha işaret etmesi bakımından önem taşımaktadır:

“İt baharı görmüş amma, yediği taşı Allah bilir derler ya... Bizimkisi de o hesap, benim canım. Biz gevendeyiz. Düğüncü. Düğünü eden onlar, sefaletini çeken biz. Benim anam, ben dört yaşındayken Rahmete gitti... Sana onun adını verdim. Gülendam! Gülendam dediler mi, dağ, taş selama dururmuş. Güneşe, aya siz doğmayın ben doğayım dermiş. Öyle belalı bir güzellik! Kaderin benzemesin, aynı sen. Benim anam, açlıktan öldü, açlıktan! Açlık belasına, aha bu babamla ben, çok gurbet düğünü gezdik çok. Babam bana fistan giydirip oynatırdı. Bazan da beraber giyer, öyle oynardık. Biz çok sarhoş mezesi olduk çok... *Senin o halkın var ya, o halkın, onun tokatını ben doğduğum gündən beri yiyorum.* Benim derdim, sen tokat yemiyen diyedir. Eh onu da ben sana vurdum. Ben, sana daha ne diyeyim”(vurgu sonradan eklendi).

İdeal olarak betimlenen diğer karakter, Haydar ise hem saflığı, masumiyeti ve heyecanı; hem de hiçbir kişisel çıkarı olmadan sadece ülkesinin iyiliğini düşünmesi ile 1980 öncesi sosyalist gençliği temsil etmektedir. Haydar karakteri, siyasal bilgiler fakültesinde okuması, aktif olarak faaliyette bulunmayıp sempatizan olması gibi bağlamlarda Sırrı Süreyya Önder’in gençliğini yansıtıyor denebilir. Haydar ve Gülendam arasındaki masum aşk ilişkisi de Haydar’ın karakterini belirginleşmektedir.

Gülendam kendi ailesi gibi gevendelerden olan, ailecek tanıdıkları Haydar’ı uzun zamandır sevmektedir. Haydar üniversitede ilk yılını bitirip tatil için memleketine gelmiştir. Gülendam Haydar’a özendiği ve onun yanına gitmek istediği için onun gibi Siyasal bilgilerde okumak istemektedir. Yoksa gerçekte üniversitede okuyup, kaymakam olmak gibi bir ideali yoktur. Haydar ise üniversiteye gittiğinde sosyalist düşünce ile tanışmıştır. Öncesinde böyle bir altyapısı yoktur. Gülendam’ın Haydar’a olan hisleri ne kadar çocuksu, heyecanlı ve gerçekçilikten uzaksa Haydar’ın sol görüşe olan sevgisi de o denli içten, samimi, çocuksu ve idealisttir. Haydar kendisini bu düşünceye gerçekten adanmıştır. Ancak somut bir mücadelenin içinde değildir. Ülkenin gerçek koşullarından habersizdir. Bu habersizliği, Sırrı Süreyya Önder tarafından canlandırılan ağabeyi Servet tarafından şu şekilde dile getirilmektedir: “Oğlum bu vatani kurtarmak sana mı kaldı? Biz

çalgıcıyız, çalgıcıdan komünist olur mu, devrimci olur mu? Fabrikalarmış, tarlalarmış, kaç taneniz gidip bir tarlada çalışırsınız oğlum? Bir fabrika verseler siz çevirebilir misiniz?”

Diğer bir sahnede, Haydar’ın sıkı yönetimle ilgili olarak söyledikleri de onun idealizmini ve naifliğini ortaya koymakta, 12 Eylül’ün sonuçlarını bilen izleyici için, geriye bakışla Haydar’ı daha da nostaljik bir figür yapmaktadır: “Bak Gülendama, bunlar binlerce suçsuz insanı zindana attılar. Gerçi iki, üç aya kalmaz yıkılırlar ama yine de bir tepki vermek lazım. Bu bizim, halkımıza namus borcumuzdur”.

Güldam ve Haydar’ın aralarındaki ilişkide, Haydar’ın kendisini “devrimci ilkeler”e adanmış olması önlerinde bir engel oluşturarak aralarındaki platonik bir gençlik aşkı olarak kalmasına neden olur. Bu durumu en iyi simgeleyen Güldam’ın aşkının çocuksuluğuyla, Haydar’ın naif idealizmini birleştiren Haydar’ın öldüğü ve Güldam’ın hazırladığı, üzerinde kalpler ve çiçeklerle “Cuntalar Olmasın” yazılı pankartın Haydar’ın üzerini örttüğü sahnedir. Haydar’ın ölümüyle; hem Güldam’ın duyduğu aşk, hem de “devrimcilik” mücadelesi somutluk kazanamaz; böylece yüceleşir ve geriye doğru bakıldığında nostaljik hale gelir.

Filmde darbe sonrasında anlamı değişecek olan, idealize edilmiş sembollerden birisi de Komünist enternasyonal marşdır. Güldam için marş Haydar’la ilgili olduğu için oldukça anlamlı ve güzeldir. Müzik işçisi olduğu, keman çalan parmaklarının kanamasıyla vurgulanan Abuzer ise marşı duyar duymaz adeta büyülenmiştir. Gevendeler arasında da Marşı duyan herkes sözlerini anlamasa bile onun “ruhunu” kavramıştır. Abuzer gevendelere marşı şöyle tarif etmektedir:

Abuzer: “ Böyle baharı düşünün. Çocukları. Kuşları... Benim için ha kuş, ha çocuk. İkisi de uçar gider. Sonrası da... Böyle bir şey işte.”

Ramazan: “Şef! Dinime imanına sen ermeye başladın gardaş. Seni bundan sonra ancak Allah zaptede. Vaay le le vaay, hele makama bakın. Ne güzel.”

Abdo:“Yani şefim. Sen misal çocuklar, kuşlar baharı karşılama dedin ya... Allah’ıma demeseydin de öyle benim gözümün önüne kuşlar falan geldi. Böyle bahar gibi. ...”

Filmde militer zihniyet, trajik sonun öncesinde, gevendeler ve askerler karşı karşıya getirilerek hicvedilmektedir. Gevendeler sahiçilik, organiklik, yaratıcılık gibi özelliklerle betimlenirken; militer zihniyet, absürt bir düzen, resmiyet, törensel ritüeller ile temsil

edilmektedir. İki grup arasındaki önemli bir fark, askeri yönetimin sürekli olarak kendisini korumaya çalışması, tüm eylemlerinin temelinde bu paranoyak korkunun bulunmasıdır. Gevendeler ise böyle bir korkuya sahip değildirler. Onların eylemlerinin temelinde hayatlarını devam ettirmek gibi son derece basit bir istek yatmaktadır. Askeri düzende kendiliğinden olan hiçbir şeye yer yoktur. Gevendeler ise doğaçlamaya eğilimlidirler; bunu orkestra parçalarını çalışmalarından anlamak mümkündür. Sahici biçimde kendilerini müziğe kendilerini kaptırabilmektedirler. Filmde onların sonunu getiren de bu olmuştur. Filmde askeri düzenle gevendeler arasında zekâ ve yaratıcılık farkı olduğu da vurgulanmaktadır. Gevendeler sıkıyönetime karşı yaratıcı çözümlerle bir direnç gösterirlerken, askeri düzen son derece hantal bir işleyişe sahiptir. Gevendeler yasaklı olan enternasyonal marşını bir dinleyişte öğrenip, çalmaya başlarlar. Kendi inisiyatifleriyle konseyi karşılama müziği olarak enternasyonal seçerler. Ancak yasaklanan marşı hiçbir asker tanımamaktadır. Askeri bürokrasi halkın hemen her alanda özerk bir biçimde hareket edebilmesinin önüne geçecek tedbirler alır. Her konuda önce askerin iznini almak gerekmektedir. Filmde, sıkıyönetim kurallarının, toplumsal yaşamın tüm alanlarına nüfuz etmesinin askeri yönetimin çevikliğinden, zekâsından değil, halkın birbirlerini iktidar adına denetlemesi, ispiyonlaması nedeniyle işlediği ortaya konulmaktadır.

Filmde müzik, darbe yönetiminin, eğlence yasağı getirmesi, düğünlerde ya da cenazelerde bile ne çalındığını kontrol etmesi bakımından toplumsal değişimin önemli bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Buna ek olarak Batılılaşma anlayışlarının yüzeyselliğini göstermesiyle, militer zihniyetin hicvedildiği bir diğer alandır. Filmde, askerler bir yandan görev sırasında zorunlu olarak, marş ya da “Türkiyem” gibi milli duygulara hitap eden şarkılar dinlemektedirler. Diğer yandan onlar da fırsat bulduklarında kendi yörelerinin türküleri ile hüzünlenmekte ya da akşam işleri bittiğinde eğlenceli havalar dinleyip neşelenmek istemektedirler. Gevendelerin çaldığı türküler ve çalış biçimleri saflığı, doğallığı, yerel kültürü yansıtırken; marşlar onun tam karşıtı, anlamsız gelen katı kuralları simgelemektedir. Marş daha soyut bir ideali temsil ederken, türkü somut halka ait halkın ”yüreğinden” çıkan bir kültürdür. Gevendelerin müziğe olan yeteneği “doğuşandır”; nota bilmemelerine karşılık müzik kulakları çok gelişkin olduğu için duydukları her parçayı icra edebilmektedirler. Askeriye için önemli olan ise düzenli görünmek ve ne çalınacağından önceden planlanmasıdır.

Filmde darbe sonrası Adıyaman'daki önemli bir değişim, Halkevinin, sıkıyönetimin izniyle pavyon haline getirilmesidir. Bir yandan düğün çalgıcılarının askeri orkestra haline getirilmesi; diğer yandan Halkevinin pavyona dönüştürülmesi 12 Eylül'le birlikte iktidarın iki zıt yönelimi besleyen karakteristiğini ortaya koymaktadır. 1980'li yılların iki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olduğuna işaret eden Nurdan Gürbilek (2007 [2001]:8), iktidarın kültürel stratejisinin bir yandan baskı ve yasaklarla diğer yandan dönüştürmeyi, dahil etmeyi, kışkırtmayı amaçlayan iki yönü olduğunu belirtmektedir.

Gevendelerden Servet ve Tekin pavyon açmak için sıkıyönetim komutanlığından izin almaya gittiklerinde, komutan onlara, üzerinde Halkevi yazan hiçbir şey bırakmamalarını tembih eder. Halkevine geldiklerinde arka planda kemanla hüzünlü bir müzik çalmaktadır. Eskiden görkemli ve dolu olduğu hayal edilebilen mekan, şimdi metruk bir haldedir. Kütüphanede kitaplar öylece kalmıştır; duvarlarda Atatürk resimlerinin yanında, çeşitli ressamlardan röprodüksiyonlar da bulunmaktadır. Gevendeler Pablo Picasso'nun *Guernika* isimli tablosunun reproduksiyonunu kaldırarak, yerine pavyonda çalışan şarkıcılardan birisinin posterini asarlar.⁹¹

Filmin sonunda, Milli Güvenlik Konseyi üyelerinin şehre gelmesi, baharı karşılama müziği çaldıklarını düşünen gevendelerin neden olduğunu bilemeden tutuklanması, Haydar'ın onlara haber vermek isterken, çıkan kargaşada vurulması, Gülend'am'ın önce masum aşk hayallerinin sona ermesi, sonra da babasının gözleri önünde işkenceyle öldürülmesiyle 12 Eylül'ün asıl trajedisi ortaya konulmuştur. Abuzer ve Haydar'ın trajik sonu nedeniyle, ezilen, masum halk ve onun için mücadele eden masum, gençliğin mücadelesi sonuçlanamamış, somut hale gelememiş, böylece iyice yüceleşmiş ve ideal bir hale gelmiştir.

⁹¹ *Guernika*, 26 Nisan 1937 yılında Hitler yönetiminde olan Almanya'nın İspanya'nın Bask bölgesindeki bir kent olan Guernika'yı bombalamasına tepki olarak, o sırada Paris'te Sanat ve teknoloji fuarında İspanya'yı temsil etmek için bulunan Picasso'nun yaptığı 7,76 m eninde ve 3,49 metre yüksekliğindeki duvar resmidir. *Guernika* savaşın bireyler, özellikle de masum sivil halk üzerinde yol açtığı trajedileri ve acıları göstermektedir. Yıllar içinde savaş karşıtı bir sembol haline dönüşmüştür. Yapıldığı dönemde İspanya iç savaş yaşamaktaydı. Bir yanda General Fransisko Franko'nun başını çektiği Ulusalçılar; diğer yanda birbirinden farklı ancak hepsi Franko'ya karşı birleşmiş gruplardan oluşan Cumhuriyetçiler bulunmaktaydı. Guernika Cumhuriyetçi direniş hareketinin kalesi ve Bask kültürünün merkez üssü idi. Bu bakımdan kentin hedef alınması önem taşımaktadır. Çünkü İspanya sivil savaşını kendi silah ve taktiklerini test etmek için bir fırsat olarak kullanan Hitler Almanya'sı aynı zamanda General Franko'nun Ulusalçılara maddi destek sağlamıştır. *Beynelmilel* filminde de tıpkı Picasso'nun resminde yaptığı gibi askeri sınıfa duyulan tepki, sanat aracılığıyla ifade edilmektedir. Resim ile ilgili bilgilere, 10 Ekim 2014 tarihinde www.pablopicasso.org/guernica.jsp adresinden ulaşılmıştır.

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji

Filmin nostaljisini oluşturan temel düşünce, Türk solunun 12 darbesi öncesi, gençliğine, masumluğuna, idealizmine ve coşkusuna duyduğu özlemdir. 12 Eylül'le toplumcu kaygıların yerini, bireyci kaygılar almış, Türkiye'de sosyalizm mücadelesi yarıda kesilmiştir. Hiçbir zaman somut bir tecrübeye dönüşmemiş olan sosyalizm, böylece bir *ideal* olarak geçmişte kalmıştır.

Filmin Türk Batılılaşmasına bakışı, militarist olması, üstten gelmesi ve halkın yaşayışını dikkate almaması nedeniyle, olumsuzdur. Osmanlı'da, Batılılaşma ilk önce ordudan başlamış, önce ordunun ıslah edilmesinin devletin güçlenmesi için yeteceği düşünülmüş, ancak bu gerçekleşmeyince, toplumun bütünüyle Batılılaşması gerektiği düşünülür olmuştur. Tarih bilinci olmayan ve yalnızca günlük ihtiyaçlara cevap verme amacıyla olan bürokratik/militarist zihniyet, Türkiye Cumhuriyeti'nin yönetici kadrolarına da intikal etmiş, bu nedenle benzer süreçler Cumhuriyet döneminde de yaşanmaya devam etmiştir. Filmdeki nostaljinin temelinde yer alan ve Türkiye'nin Batılılaşma tarihinde süreklilik gösteren temel sorun devlet ve toplum arasındaki ilişkilerden kaynaklanmaktadır. Filmde Batılılaşma, üstten geldiği, halkın yaşayışını dikkate almadığı, biçimsel olduğu için eleştirilmektedir. Batılılaşma ilk önce ordudan başlamış, önce ordunun ıslah edilmesinin devletin güçlenmesi için yeteceği düşünülmüştür. Ancak bu gerçekleşmemiş, bunun üzerine devletin kurtarılması için, toplumun da belirlenen ölçüde Batılılaştırılması düşünülür olmuştur. Filmde bu anlayış, düğün çalgıcılarının askeri bando haline getirilmeleri gibi pek çok alegori içeren sahneleme ile eleştirilmektedir. Tarih fikrinin olmayışı ve günlük ihtiyaçlara cevap verme amacıyla olan bürokratik zihniyet her dönemde benzer olayların yaşanmasına ve Batılılaşmanın yüzeysel kalmasına neden olmuştur.

Batılılaşmanın Batılılaştırma şeklinde tazahür etmesine yönelik eleştirel bakış ve sosyalist mücadelenin geçmişte kalan saf, masum, yarım kalmış bir ideal olarak nostaljik ele alınışı filmin ideolojisini yansıtan temel noktalardır. İzleyicinin mağdur ve masum olan karakterlerle özdeşleşmesine yönelik bir anlatı politikası izlenmiştir. Bu nedenle filmde 2000-2011 yılları arasında egemen olan iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesi söz konusu değildir.

5.6. Gönderilmemiş Mektuplar

*Gönderilmemiş Mektuplar*⁹², yönetmeni Yusuf Kurçenli tarafından, “Türk sinemasının birikimine dayanan, yerlilik ve modernlik iddiası taşıyan bir film” olarak betimlenmektedir.

Filmle ilgili yapılan önceki incelemeler, filmi Yeşilçam sinemasını anımsatan olay örgüsü ve melodram sineması özellikleri taşıyan yönü ile ele alınmıştır. İjlal Kastal Erdoğan (2009), *Türk sinemasında melodram ve 1990 sonrası dönüşüm* başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi melodram kodları açısından değerlendirmiştir. Erdoğan’a göre, konu bakımından melodram kodlarıyla uygunluk gösteren film, aşka yaklaşımının ilahi değil, gerçekçi olması ve sevgililerin ayrılmasına neden olan olayların duygusal, toplumsal bağlamdan soyutlanmış değil de toplumsal politik ortam olması nedeniyle tipik melodramlardan farklılaşmaktadır (Erdoğan, 2009:61). Ayrıca filmde melodramların zengin-fakir, köylü-şehirli vb. gibi karşıtlıklara dayanan yapısının bulunmaması bir diğer farklılığı oluşturmaktadır (2009:65). Bu saptama bir yere kadar doğru olmakla birlikte, filmde taş konak/ahşap ev ile sembolize edilen iki kültür arasında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Bu fark bir anlamda burjuva ve işçi sınıfı karşıtlığına işaret etmektedir. Filmin daha iyi anlaşılması için önemli olan bu noktaya, bu çalışmada yer verilecektir. Erdoğan (2009), duyguların şarkı ya da şiir yolu ile ifade edilmesi, erkek karakterin ahlaki kodları temsil etmesi; iyi-kötü arasındaki çatışma, zaman-mekan kullanımı ve anlatı yapısı bakımından da filmin Yeşilçam melodramlarındaki kodları kullanmış olduğunu belirtmektedir. Filmde melodramlardan farklı olarak aile ve kadın konularında sorgulayıcı bir bakışın benimsendiği, filmde ailenin Yeşilçam melodramlarında olduğu biçimiyle, tamamen kutsal olarak kabul edilmediği Erdoğan’ın saptadığı noktalar arasındadır.

Hasan Akbulut, Türk sinemasında “melodramatik imgelem”i ele aldığı çalışmasında, *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi Yeşilçam melodramları ile ortak özellikleri ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz) filmiyle metinlerarasılık ilişkileri çerçevesinde irdelemiştir (2012:91-102). Akbulut (2012:94) çalışmasında melodramın

⁹²Künye Bilgileri: Yönetmen: Yusuf Kurçenli, Senaryo: Yusuf Kurçenli, Yapımcı: Nesteren Davutoğlu, Yapım Yılı ve Süresi: 2002, 105 dk. Görüntü Yönetmeni: Mehmet Aksın, Sanat Yönetmeni: Selda Çiçek, Müzik: Attila Özdemiroğlu, Kurgu: İsmail Canlısoy, Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Suna Selen, Aytaç Arman, Rojda Demirer, Melike Demirağ, Tunca Yönder, Kutay Köktürk, Oya Aydonat, Levent Yüksel, Mehmet Akan, Gösterime Giriş Tarihi: 28 Mart 2003, Dağıtıcı: Özen Film, İzleyici Sayısı: 371.641.

türsel özelliklerini kısaca ifade ettikten sonra⁹³, Yeşilçam melodramlarını; “*Leyla ile Mecnun*, *Kerem ile Aslı* gibi halk anlatılarını, Karagöz-Hacivat ve gölge oyunu gibi geleneksel tiyatro gösterilerini popüler şarkıları, Kerime Nadir, Muazzez Berkant gibi yazarların popüler romanlarını kendine eklemiş, çoğu kez Batılı filmsel anlatılara da öykünmüş ama onları yerlileştirmiş, melez ve eklektik bir biçim” olarak tanımlamaktadır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin Yeşilçam filmlerine bir saygı niteliği taşıdığını ifade eden Akbulut (2012:97); filmin nostaljik yönüne de değinmektedir. Akbulut’a göre (2012:108) film, geçmişteki sorunları şimdide çözmeye çalıştığı için Fredric Jameson’ın nostalji filmi tanımlamasını akla getirmektedir. Melodram türünün, “masumiyetin hakim olduğu mitsel bir dünya arayışı“ ve “saygın, ahlaklı, ideal bir düzene duyduğu özlem” nedeniyle nostaljik bir tür olduğunu belirten Akbulut, *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde de belirtilen arayış ve özlemin mevcut olduğunu ifade etmektedir. Akbulut, filmde özlenen geçmişin yalnızca aşıkların bir arada olduğu bir geçmiş olmadığına, aynı zamanda toplumsal bir bağlamı olduğuna, “dürüstlüğü, saf politik ideallerin, dayanışmanın olduğu bir döneme” özlem duyulduğuna dikkati çekmektedir (2012:108).

Her iki çalışmada ortaya konulan bulgular filmin anlaşılması için önemlidir. Bu çalışmalarda da vurgulandığı üzere film Yeşilçam melodramları ile süreklilik gösteren özellikler taşımakta ve izleyiciyi de Yeşilçam nostaljisi üzerinden filme çağırılmaktadır. Bununla birlikte *Gönderilmemiş Mektuplar*, görünürde Yeşilçam usulü bir melodram olmakla birlikte, filmin asıl nostaljisini oluşturan 12 Eylül öncesine duyulan özlemdir. Bu çalışmada Kurçenli’nin filmografisindeki diğer filmleriyle ortak temaları belirlenip, toplumsal değişme çerçevesinde incelenerek, filmin nostaljisi toplum-birey ilişkileri ve Batılılaşma (modernleşme) bağlamında bir değerlendiren bir çözümleme yapılacaktır.

5.6.1. Yusuf Kurçenli

Yusuf Kurçenli (1947-2012), Rize, Çayeli doğumludur. İstanbul Üniversitesinde Gazetecilik eğitimi görmüştür. 1973-1981 yılları arasında Türkiye Radyo Televizyon

⁹³ “Melodramda heteroseksüel arzu anlatının itici gücüdür; aile yüceltilen toplumsal birimdir. Erkeksiz olma kadın karakter için bir eksiklik olarak sunulur; anlatı iyi-kötü karşıtlığına dayalı, ahlaki olarak kutuplaşmış bir dünya içerir; iyi-kötü ayrımı karakterlerin dış görünümüne yansıtılır. Karakterler gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur. Genelde kadın karakter merkezedir ve bununla bağlantılı olarak ev için alan önemlidir. Anlatıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde aşırılık ve abartıya yer verilir. Müzik ve mizansen ‘anlatımcı’ biçimde kullanılır” (Akbulut,2012:92,93).

Kurumunda (TRT) yapımcı ve yönetmen olarak çalışmıştır. Kurçenli'nin TRT dışında çektiği ilk sinema filmi, senaryosunu Ayşe Şasa ile birlikte yazdıkları *Ve Recep, Ve Zehra Ve Ayşe* (1983) isimli filmidir. *Ölmez Ağacı* (1985) ve *Gramofon Avrat* (1987) filmlerinin senaryosu da yine ikisi tarafından kaleme alınmıştır. Kurçenli'nin diğer filmleri ise şu şekilde sıralanabilir: *Dilan* (1985), *Mertoğlu Ömer Bey* (1986), *Karartma Geceleri* (1990), *Raziye* (1991), *Çözümler* (1994), *Çünkü Onu Seviyorum* (1995), *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003). Yönetmenin son filmi *Yüreğine Sor* 2009 yılında gösterime girmiştir. Filmin aslında üçleme olması planlanmış, ancak Kurçenli'nin sağlık durumu nedeniyle bu gerçekleştirilememiştir⁹⁴.

Kurçenli, ayrıca özel televizyonlar için, *Baba Evi* (1998), *Merdoğlu Ömer Bey* (1999), *Kurşun Kalem* (2000) ve *Gurbet Kuşları* (2008) isimli dizi filmleri çekmiş ve buradan sağladığı finansal destek ile film yapmayı sürdürebilmiştir.

Kurçenli sinemacı olmayı hep istediğini, TRT'nin bu bakımdan kendisi için gerçek bir okul olduğunu belirtmektedir. Ayrıca TRT'de yaptığı eserlerin beğenilmesi ona piyasada sinemacı olarak kabul edilmesini de sağlamıştır (Çağdaş, 1997:88 aktaran Bakoğlu, 2009:2). TRT'de çalıştığı sırada, Türkiye İşçi Partisi'ne yakın olduğunu, Milli Cephe Hükümetleri döneminde sürekli bir yerlere tayin edildiğini ifade eden Kurçenli (Akman,2003), TRT'de çalıştığı son üç yılın rahatsızlıklar ve tereddütlerle dolu olduğunu ve 12 Eylül'ün ardından kurumdan istifa ettiğini belirtmiştir (Bakoğlu,2009:1).

Kurçenli, filmlerindeki temel meselenin, geleneksel kültürle, güncel kültürün çatışması olduğunu ifade etmektedir (Öztürk, 1985:125; Atikoğlu,1986a:10)⁹⁵. Filmlerinde “geleneksel değerlerle hesaplaşmalar ve bizim insanımızın ne kadar birey olduğu konusu”nu anlatmaya çalıştığını söyleyen Kurçenli (Atikoğlu,1985:10)⁹⁶, Türkiye'deki toplumsal yapı ve bireyin durumuna ilişkin görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir: “Bizim toplumumuzda kolektif olandır geçerli olan, bireyler kendi iradeleriyle olayların üzerine

⁹⁴ Kurçenli filmle ilgili bir söyleşisinde şunları söylemiştir: “*Yüreğine Sor* bir üçlemenin ilk filmi. İkinci film aynı karakterlerle I. Dünya savaşının sonlarında geçiyor ve aynı mekanlarda. Adı *Kahramanlık Günleri*. Üçüncü filmin adı *Kendine Yolculuk*. Günümüzde geçecek. Kahramanlarımızın torunları dedelerine doğru bir yolculuğa çıkacaklar” (Biryol,2010)

⁹⁵ Ayça Atikoğlu (28.02.1986a) Yusuf Kurçenli Yeni Filmine Hazırlanıyor: “Çağdaş Dramlar Hala Köy Kökenli” <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'de alınmıştır.

⁹⁶ Ayça Atikoğlu (09.10.1985) Kurçenli'nin Filmlerini Ortak Noktası: “Ortaklaşa değerlerden kişisel değerlere” <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'de alınmıştır.

gitme serüvenini yaşayamıyorlar henüz. Ama Türkiye'nin eşliğinde olduğu dönüşümler, insanları birey olmaya, dolayısıyla iç hesaplaşmaya zorluyor. Bireyleşme ise güncel trajediler ortaya çıkarıyor. Bu da anlatmaya değer sanıyorum” (Atikoğlu, 1985:10). Bir diğer söyleşinde de Kurçenli benzer noktalara değinmektedir:

“Bizim toplumumuzda insanlara bir yere ait olmak en büyük güvence gelmiş, en büyük örgüt devlet olmak üzere insanlar örgütlerin, cemaatlerin içinde olmuşlar ve kendi renkleri örgütün içinde belirememiş. O yüzden, -demokratik merkezîyetçi yapılarda bireyin rengini ortaya koyamaması yüzünden- demokratikçi yanı yaşama geçememiştir” (Atikoğlu, 1986a:10).

Kurçenli, *Merdoğlu Ömer Bey* filmini anlattığı bir söyleşisinde (Atikoğlu,1986b:11)⁹⁷, filmin ana karakteri Ömer'in ailesindeki ilk üniversitede okuyan insan olduğunu, mali bağları nedeniyle feodal yapıdaki ailesine bağlı olduğu, bir yandan da üniversitede tanıştığı küçük burjuva sanatçı çevrenin üzerinde bir tür baskı oluşturduğunu, bu iki taraflı etki nedeniyle Ömer'in hareketsiz kaldığını belirtmektedir. Burada Kurçenli'nin ifade ettiği önemli nokta, filmde feodal ailenin düne ait değerleri ve zorunluluğu yansıtmaması ancak kendilerini bu değerlerin ötesinde gören küçük burjuva sanatçı çevresinin de bu geride kalmış toplumsal yapıya karşı yeterince sağlam bir perspektif ortaya koyamamalarıdır. Ömer ne bir yerde kalabilir ne de diğerine doğru bir ilerleme isteği duyabilir. Bu durumu Kurçenli şu şekilde ifade etmektedir (Atikoğlu,1986b:11): “Özetle Merdoğlu Ömer Beyi etkileyen iki ana öğeden biri düne ait geçersiz, diğeri yarına ait olduğu farzedilen, sentezini bulamamış bir açmaz. Yani biraz Türkiye gibi bir Ömer bu”.

Kurçenli birey ve toplum çelişkisinin sinemaya aktarımının olabilmesi için, “sinemanın konusu insan olduğuna göre, sanatsal bir ürün ortaya çıkarabilmek için bizim insanımızı doğru tespit etmek” gerektiğini ifade etmektedir (Atikoğlu,1986a:10).

Kurçenli, 2003 yılında yapılan *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi üzerine söyleşisinde, yönetmen olarak hep aynı filmi yaptığını düşündüğünü, oyuncuların etkisinin elbette olduğunu ancak, ana gidişin yönetmenin insana ve hayata dair peşinde olduğu ya da takılıp kaldığı şeylerden oluştuğunu belirtmekte ve bunu “Bu filmde Türkan Şoray Kadir

⁹⁷ Ayça Atikoğlu (13.11.1986b) Yusuf Kurçenli Merdoğlu Ömer Bey'i anlattı: “Türkiye gibi bir film”. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'de alınmıştır.

İnanır var ama ilk filmimdeki Zehra'yı görebiliyorsunuz (...)" sözleriyle vurgulamaktadır (Taşçıyan,2002:6).⁹⁸

Filmlerindeki karakterler arasında büyük yakınlık gördüğünü, hepsinde bir tereddüt olduğunu, "arzuladıklarını, her şeye rağmen yapmaya kalkmadıklarını" belirten Kurçenli (İlhan,2003); "Anadolu insanının karar veren onları uygulayan geleceği programlayan insanlar olmadığını düşünürüm. Benim kahramanlarım da öyle" demektedir (Akman,2003). Kurçenli, bu benzerliğin, insanı oluşturanın sosyal şartlar olduğu yönündeki düşüncesinden kaynaklandığını ifade etmektedir (Bakoğlu, 2009:5).

Kurçenli, 1994 yılından itibaren yeniden ivme kazanan Türk sinemasındaki yeni kuşak yönetmenlerin, Türk sinemasının birikimi bakımından mirasyedi olduklarını, kendi kuşağından daha fazla şeye sahip olduklarını ve bu bakımdan onları daha avantajlı bulduğunu ifade etmektedir (Taşçıyan,2002:6)⁹⁹. Kurçenli: "Artık klasik Yeşilçam sineması reddedildi. Evet reddetmek gereklidir, ama onun yerine bir şey koyduğunuz zaman anlamlıdır bu çözüme. Sinemanın kendi yerini kendi kalıbını bulduğunu söyleyemeyiz" demektedir (Yeres,2005:337).

Film yaratılmasındaki en temel ögenin "bir şey söyleme heyecanını taşıyor olmak" olduğunu belirten Kurçenli (Öztürk, 1985:126): "Bu önce yönetmen, giderek bütün ekip için söz konusu olabiliyorsa, iyiye dönük bir yaratım süreci başlamıştır diyebiliriz. Herkesi o bir şey söyleme gerilimi yönlendirmelidir. Öyle iyi bir oyuncu, (...) yönetmen, (...) kameraman olunabilir. Tabii teknik donanımların da çok gerekli olduğunu belirtmeliyim" (Öztürk,1985:126). Kurçenli, sinema anlayışı ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

"Ben kendi dünyamı, yaşama, insanlara bakışımı yaşamda da, sinemada da ısrarla sürdürüyorum. Sinemam da bunun yansımasıdır. Yoksa birileriyle ya da kendi kendimle, sinema, anlatım yolları, teknikleri, estetik tartışmaları yapıp, bir sinema anlayışı seçen ve onu uygulayan bir insan değilim. Kendi doğamın doğrultusunda yaptığım ve en önemseydiğim sinema, benim doğamı yansıtıyor. Yaptığım filmlerin

⁹⁸ Bir diğer örnek olarak, "Türk aydınının 80 sonrası düştüğü bunalımı iki insanın ilişkisi bağlamında yansıtan" *Çözümler* (1994) filmi verilebilir. Tıpkı Cem karakteri gibi, *Çözümler*'deki, Uğur da(Tarık Akan) "yaptığı işi sevmeyen, bir zamanlar inandığı değerlerin ortadan kalkmasıyla düştüğü boşluktan nasıl kurtulacağını bilemeyen, küçük kardeşini politik hayata sokarak onun idam edilmesine yol açmanın verdiği suçluluk duygusuyla" hayatını sürdüren birisidir (Ersöz ve Kurçenli,1994:5,6).

⁹⁹ Alin Taşçıyan (29.12.2002) "Türkan Hanım'la daha önce çalıştık, tadı damağımızda kaldı" Milliyet Pazar <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'de alınmıştır.

kendine özgü bir şeyi varsa, bu benim kişiliğimden kaynaklanır, estetik tercihimden değil” (Çağdaş, 1997:89 aktaran Bakoğlu,2009:6).

Kurçenli Türkiye’de devletin sinema ile ilişkisinin sansür uygulamak ve vergi almak düzeyinde kaldığını belirtmiş, Türkiye’nin öncelikle kendi kültür politikasını belirlemesi ve bu çerçevede devletin sinemaya yardım etmesi gerektiğini ifade etmiştir (yazar belirtilmemiş, 1990:14)¹⁰⁰. Bu yardımın nasıl yapılacağına da, Türkiye gibi gelişmekte olan ve sivil toplum kurum ve kuruluşlarının tam anlamıyla oturmadığı ülkelerde sorun teşkil ettiğini de belirtmektedir (yazar belirtilmemiş, 1990:14).

Pazar için üretimin sanat olmadığını belirten Kurçenli, “seyirci çekeceği varsayılan ya da çekmeyi başaran filmlerdeki unsurlar benim peşinde olduğum şeyler değil, seyirciye ulaşmak başka türlü de başarılabilir” (Taşçıyan,2002:6) düşüncesindedir.

5.6.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

Kurçenli’nin filmlerindeki temel izlek, “birey ve toplum” arasındaki çatışmadır. Kurçenli’nin filmlerindeki ana karakterler, Batılılaşmış ya da tamamen Batılılaşmamış ancak bir ölçüde toplumla semboller, ritüeller vb. üzerinde uzlaşısı bozulmuş, bir anlamda yabancılaşmış bireylerdir. Filmlerin olay örgüsü, bireyin özgürlüğü için verdiği mücadelenin, toplumsal yapıdan kaynaklanan doğal engeller içinde eriyişini anlatmaktadır. Toplumsal yapının önemli bir bileşeni olarak din konusuna yer vermesi de Kurçenli’nin filmlerinin önemli bir diğer özelliğidir. Kurçenli, dini, toplumu ve insanı ele alabilmek için zorunlu bir unsur olarak görmekte ve gerçekliğin içinde yer aldığı şekliyle ele almaktadır. Buna göre filmlerdeki ana kahramanın istekleriyle çatışan geleneksel toplum yaşantısına özelliğini veren, dokunulmazlık ve süreklilik kazandıran temel unsur dindir. Ayrıca, halk ve seçkin sınıf arasındaki ayrımlar da dini sembol ve ritüeller aracılığıyla vurgulanmaktadır. Bir diğer deyişle, din olgusu, halk ve seçkin sınıfın günlük yaşantısındaki temel farklardan birini oluşturmaktadır. Bu nedenle Kurçenli’nin filmlerinde dinin ideolojik işlevlerine vurgu yapıldığı söylenebilir.

Bu kısımda öncelikle Türkiye’de birey-toplum ilişkisini belirleyen unsurlardan birisi olarak ideoloji olarak din konusuna değinilmektedir. Bu temel üzerinden hareket

¹⁰⁰ 30.09.1990 Altın portakallı Yusuf Kurçenli: kültür politikası belirlenmeden sorunlar çözülmez <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014’te alınmıştır.

edildiğinde, Kurçenli'nin filmlerindeki çatışma ve melodrama kaynak olan imkansızlıklar Türk toplumsal yapısına özgü bir çerçevede anlaşılmasının ipuçları ortaya konulmuş olacaktır.

Filmlerinde 12 Eylül darbesi ile hesaplaşma içinde olan Kurçenli, kendisi gibi sol görüşte olan diğer yönetmenlerden, Türk toplumunu ele alma biçimi ve ideolojik olarak dini filmlerinde vurgulaması bakımından farklılaşmaktadır. Onun özlemi yalnızca yarım kalan sosyalizme ve mücadele içinde oldukları dönemdeki gençlik, umut ve coşku içeren ruh haline yönelik değildir. Kurçenli'nin filmlerinde kahramanlar, bir yandan da, kopuşun mümkün olmadığı, ancak mücadele sırasında yabancılaştıkları toplumsal bağlara da özlem duymaktadırlar. Kurçenli'nin karakterleri bir yandan toplumla bağlarını koparmayı arzularken, diğer yandan cemaat yaşamının kavrayıcılığının eksikliğini hissetmektedirler.

İdeoloji olarak din kavramı ile kastedilen dinin, toplumu bütünleştirme, toplumsal yaşamı şekillendirme ve bunu içinde yaşayanın farketmeyeceği, doğal görünen bir biçimde sağlama etkisine işaret etmektedir. Berkes'e göre, bir ideoloji olarak İslamlık, "her şeyi kapsayan, yaşamın her yanını dinsel görüş içinde gören bir dindir" (Berkes,1985[1959]:52). Berkes, yaşamda kimi alanların kişinin seçme özgürlüğüne bırakılabildiğini ancak bunun yalnızca dini ilkelerin koyduğu belirli alternatif sınırları içinde kalınması koşulu ile olanaklı olduğunu ifade etmektedir (1985 [1959]:52). Böylece ideoloji olarak İslam, kendi içine kapalı bir toplumun, kendisini yeniden üretmesini sağlayan koşul, araç ve kurallara yön vermektedir. Dini bir kaynağı olmayan ancak öyle olduğunun varsayılması toplumun aynı şekilde devam etmesi için gerekli olan geleneksel unsurlar din sayesinde meşruiyet ve süreklilik kazanmaktadır.

Mardin, bir ideoloji olarak dinin, sosyal dayanışma, toplumun ideallerini tazeleyen bir faktör olma özelliklerinin yanında kişilerin dengesini sağlayan psikolojik bir destek olarak taşıdığı öneme de değinmektedir. Mardin'e göre (1969:17), kişilerin şahsiyetlerinin dengesini sağlamak toplumun mutlaka çözmesi gereken problemlerinden birisidir. Birey, yaşamının ilk yıllarından itibaren çeşitli bunalımlarla karşılaşmaktadır ve bu bunalımların her birinin üstesinden geldikçe bireyin kimliği oluşmaktadır. Mardin, bu bağlamda dinin, bunalımlar karşısında "endişe azaltıcı" ve "kişiliği billurlaştırıcı" sembolik bir süreç olarak kavramsallaştırılabilecek yumuşak bir ideoloji işlevi gördüğüne işaret etmektedir (1969:26). İslam toplumlarında kişinin topluma uygun hareket etmesi aynı zamanda

İslama uygun hareket etmesi demektir bir diğer deyişle kişilik bunalımlarının çözülerek kimlik kazanma sürecinde kişinin toplumsal yapıyla bütünleşmesi, onun aynı zamanda dini bir başarı kazanması anlamına da gelmektedir (Mardin, 1969:69).

Mardin'e göre "Din burada bir avutma şeklinde değil, fakat insanların içinde yaşadıkları toplumsal yapının genel çizgilerini anlamalarına yarayan bir model olarak belirmektedir. Aynı zamanda din, toplumun şeklini destekleyen duygular yarattığı derecede, toplumun devamlılığını sağlamaktadır" (1969:37). Kültür'ün, hem toplumun sembol haline getirilmiş modellerinin hem de onlara set çeken maddi imkanların tümü olduğunu belirten Mardin (1969:39), bir toplumsal ve kültürel yapının neden halen korunduğunu araştırmak için en verimli yolun, bu yapının toplumun devamı bakımından ne gibi faydalar sağladığını araştırmak olduğunu ifade etmektedir (Mardin, 1969:42). Mardin (1969:54), kültür ve dinin birbirlerinden özerk değişkenler olarak iş görebileceğine işaret ederek, özellikle İslamiyet'in bir çok elverişli etkenin birleşmiş olması dolayısıyla, dinsel özerklik ilişkisinin en belirgin biçimde belirttiği bir toplumsal olay olduğunu vurgulamaktadır. Bu durum aynı zamanda Mardin'e göre, İslam toplumlarına Batı toplumlarından farklı bir biçim veren bir özellik teşkil etmektedir. Toplumun bu farklı yapısı nedeniyle, bu toplumu oluşturan bireylerin karakteristik özellikleri de Batılı anlamda bireylerden farklılık göstermektedir. Sonuç olarak ideoloji olarak din, toplumsal yapının sürdürülmesini sağlarken, birey ve toplum arasındaki ilişkilere özgün bir nitelik kazandırmaktadır.

Kurçenli'nin filmlerindeki toplumsal yapı temel olarak bu çerçevede ele alınırsa, karakterlerdeki tereddüt, melankoli, nostalji ve anlatılardaki trajedi daha iyi anlaşılacaktır.

5.6.3. Anlatı yapısı

Gönderilmemiş Mektuplar filmi Cemal'in (Kadir İnanır) yirmi yıl önce ayrılmak zorunda kaldığı memleketi Amasra'ya geri dönmesi ile başlamaktadır. Cemal, babasının hasta olduğunu öğrenince dönmüş, ancak geç kalmış ve babasının cenazesine yetişebilmiştir. Annesi Elmas Hanım (Suna Selen) onunla konuşmamaktadır. Tüm bunların nedeni geçmişte yaşanan bir olayla ilgilidir. Film boyunca yavaş yavaş geçmişte neler yaşandığı açıklanmaktadır. Buna göre Cemal'in aslında öldüğü zannedilen Cem olduğu

anlaşılmaktadır. 12 Eylül darbesi sürecindeki olaylarda Cem içinde bulunduğu örgütle birlikte, bir Amerikan üssünün soygunu işine karışmış ve hakkında vur emri çıkarıldığı için bir süre kaçak yaşamak zorunda kalmıştır. Cem'in saklandığı yerin kimliği belirsiz bir şahıs tarafından ihbar edilmesi üzerine kardeşi Cemal durumu ona haber vermek için saklandığı maden ocağına gelir. İki kardeşin birbirlerine çok benzemesinden yararlanan Cemal, ağabeyi ile yer değiştirerek Cem'in jandarmadan kaçmasına yardım eder. Ancak jandarmanın dikkatini kendi üzerine çekmek isterken, polisler tarafından vurulur. Kullandığı arabanın kontrolünü kaybettiği için, arabayla birlikte tepeden yuvarlanarak ölür. Annesi bu olay üzerine Cem'i bulur. Kaçmasını ve bir daha da Amasra'ya dönmemesini söyler. Cem bir gemide iş bulur ve Amasra'dan ayrılır. Yirmi yıl boyunca da Türkiye'ye geri dönmez. Bu nedenle Cemal'in yani Cem'in dönüşü kasabada önemli bir haber olmuştur. Ancak henüz annesi dışında hiç kimse onun asıl kimliğini Cem olduğunu bilmemektedir. Cemal'in (Cem) döndüğünü, 20 yıl önce Cem'in sevgilisi olan Gülfem (Türkan Şoray) ve kocası Ali'de (Aytaç Arman) duyar. İkisinin dışarıdan mutlu görünen bir evlilikleri ve Ceren (Rojda Demirer) adında bir kızları vardır. Ceren bir radyo programı yapmaktadır. Programına Cemal'i (Cem) konuk etmek ister. Onun Gülfem'in kızı olduğunu öğrenerek bu isteğini kıramayan Cemal (Cem) programa katılır. Ayrıca yine Ceren'in isteği üzerine, gemide iken yazdığı ancak göndermediği mektuplarını radyodan okuması için ona verir. Bu mektuplardan Cemal'in aslında Cem olduğu Gülfem ve Ali tarafından da anlaşılır. Cem cenaze işlerini bitirip Amasra'dan ayrılmayı düşünmektedir. Ancak Ceren'in kendi kızı olduğunu öğrenince kalmaya karar verir. Annesi (Suna Selen) ile barışırlar. Cem, Gülfem'i yeniden kendisi ile birlikte olmaya ikna etmek ister. Gülfem, Cem'in öldüğünü zannetmiş ve bu sırada bir aylık hamile olduğu için Ali'den gelen evlenme teklifini kabul etmiştir. Bu yüzden Ali'ye minnet duymaktadır. Cem'i hala sevmekle birlikte Ali'yi de terk etmek istemez. Bu sırada Cemal olduğu sanılan Cem'e soygundan aldığı para ile kaçtığı suçlaması yapılır. Cem bu nedenle kimliğini arkadaşlarına da açıklar. Belediye Başkanı Celal (Tunca Yönder) Cem'in eski arkadaşdır ve parayı kendisinin otel yaptırmak için kullandığını itiraf eder. Cem cezasının zaman aşımına üç gün kaldığı için resmi olarak kimliğini açıklayamaz. Bu sırada bir ihbar yapılır ve Cem tutuklanır. Ancak arkadaşlarının kefil olmasıyla hapse girmekten son anda kurtulur. Bu sırada Gülfem ona gitmesi için baskı yapmaktadır. Ceren'in Gülfem ve Cem'i birlikte görmesiyle, Cem Ceren'e babası olduğunu açıklar. Ceren bu durumu kabullenemez. Yapılan ihbar telefonunun taş konaktan yapıldığı açığa çıkar. Yirmi yıl önce de yine konaktan Cem'i ihbar eden Ali'dir. Gülfem'in ısrarlarına içerleyen Cem

kendisini ihbar eder ve yargılanmak üzere tutuklanır. Gülfem onu bulur ve kendisini bekleyeceğini söyler. Film Gülfem ve Cem'in ilerde bir araya gelebileceklerine dair bir umutla sona erer.

Gönderilmemiş Mektuplar filminin anlatısal özellikleri, melodram türü bağlamında Hasan Akbulut (2012) tarafından ele alınmıştır. Akbulut, filmin, gerek anlatısal yapısı, gerek oyuncu kadrosu, gerekse filmin izleyicilere sunulduğu açılarından melodram türüne ait görünen, melodram kipinde bir film olduğunu belirtmektedir (2012:94). Akbulut, filmin tipik denilebilecek öyküsünün ve birbirine bağlı olaylar, bir dizi yanlış anlama, kaçırılmış fırsatlar ve rastlantılarla örülü anlatı yapısının doğrudan melodrama işaret ettiğini; basın duyurularında ve fragmanlarda kullanılan dilin de bunu desteklediğini ifade eder (2012:96). Filmde yer alan kavram ve ifadelerin Yeşilçam melodramlarının anlatısal uyuşmalarına sahip olduğunu dile getiren Akbulut (2012:97); karakterlerin iyi/kötü olarak ayrılması; çile çeken fedakar mutsuz kadın, yardımsever iyi, evde kalmış hala gibi karakterleri içermesi; sevgililerin bir araya gelmelerine bir yalanın engel olması ve bu yalanın yıllar sonra ortaya çıkması gibi özellikleriyle filmin melodram kipinde olduğuna işaret etmektedir (2012:97). Ayrıca filmde sürekli yağın yağmurun zihinsel yapının bir dışavurumu olarak görülmesi gerektiğini dile getiren Akbulut, doğanın anlatımcı niteliğinin de filmin melodram kipinde olmasına katkıda bulunduğunu belirtmektedir (2012:100). Akbulut (2012:105), *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin *Selvi Boylu Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz,1977) filmini yeniden okuduğuna ve filme tematik gönderme yaptığını işaret etmektedir. Kurçenli'nin *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki değerler dizgesini dönüşüme uğrattığını belirten Akbulut (2012:105) bu duruma örnek olarak *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da sevgiye emek veren Cemşit'in olumlu değerlerle tanımlandığını, *Gönderilmemiş Mektuplar*'da aynı sıfatın taşıyıcısı Ali'nin ise hiç de masum olmadığını görüldüğünü dile getirmektedir. Filmin Yeşilçam melodramları gibi daima geçmişe yöneldiği; filmsel anlatıda geriye dönüşlerin özellikle Cem karakteri için sorunun büyüklüğünü gösterme işlevi gördüğü Akbulut'un diğer saptamaları arasındadır (2012:108). Akbulut'a göre (2012:110), Kurçenli Yeşilçam melodramlarının uyuşmalarını, yakın tarihin siyasal olaylarının gölgesinde, yaşanamayan bir aşkı ve buna neden olan baskıcı koşulları anlatmak için kullanmaktadır. 12 Eylül'le birlikte toplum olarak değer verilen arkadaşlık, yardımlaşma gibi değerlerin değişimini de eleştirmektedir (2012:110).

Akbulut'un vurguladığı noktalar, filmin anlatı yapısı bağlamında önemli ipuçları oluşturmaktadır. Eklenmesi gereken bir nokta, filmde melodram türünün öyküleme, olay örgüsü, karakter gibi unsurlarının kullanılmasına karşın, filmin klasik bir melodram anlatısı olmadığı; filmin sonunda anlatının kapanmaması (açık anlatı) ve hiçbir karakterin klasik anlamda iyi/kötü karşıtlığı içinde ele alınamaması bağlamlarında klasik melodramlardan ayrıldığıdır. İki yıldız oyuncunun izleyicilerin tüm beklentilerini boşa çıkarırcasına tam olarak kavuşamaması¹⁰¹; “kötü” karakterin tabancasını çıkardığı halde kendini öldürmemesi gibi olay örgüsünün pek çok noktasında Yeşilçam melodramları hatırlatılır ancak onlardan farklı bir sonuç ortaya konulur.

Bu çalışmada, filmin nostaljik bir anlatı olarak incelenmesinin nedenleri toplumsal değişme bağlamındaki nostaljik paradigmaya göre şu şekilde ifade edilebilir:

1. Filmde “12 Eylül” öncesi ve sonrası arasında, norm ve değerlerde olumsuz yönde bir farklılaşma olduğu, ahlaki bir çöküş yaşandığı görüşüne vurgu yapılmaktadır. Ancak bu Cem/Gülfem ve Ali'nin öyküsü ve nostaljisidir. Ceren, onlardan farklı bir hikayeye sahiptir ve Ceren'i şekillendirmiş olan toplumsal yapı, norm ve değerler filmde olumsuz değil, aksine olumlu olarak değerlendirilmektedir. Bu bakımdan filmde hem geçmişe nostaljik bir bakış, hem de geleceğe yönelik bir umut söz konusudur.
2. Filmde yer alan toplumsal yapılarda (ulus, aile, mahalle vb.) bütünlükten parçalanmaya doğru bir yönelim olmuştur. Bu 1980 Darbesi sonrasında Cem'in kardeşinin ölmesi, kendisinin bir tür sürgüne gitmesi ile ifade edilmektedir. Geçmişte yaşanmış olan bütünlük ve aidiyet hissi bozulmuştur.
3. Filmdeki toplumsal ilişkilerde, sahicilik ve derinlikten; yapaylık ve yüzeyselliğe ve karşılıklı birincil ilişkilerden; bürokratik ve dolaylı ilişkilere doğru bir yönelim bulunması bağlamında *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin, bu durumu, topluma yayılmış bir durum olmaktan çok, sol mücadeleyi birlikte yaptıkları arkadaşları arasındaki ayrımlaşma üzerinden ifade ettiği görülmektedir.
4. Filmin ana karakterlerinde kendine yeterlilik ve özerklikten; muhtaçlık ve bağımlılığa doğru bir dönüşüm olması bağlamında film değerlendirildiğinde ise

¹⁰¹ Kurçenli'nin tasarlayıp ancak çekemediği haliyle filmin finalinde Ali, içinde bulunduğu tekneyle birlikte kendisini yakarak, Gülfem ve Cem'e bu vicdan azabıyla kendilerinin mutlu olamayacaklarını; kendi gölgesinin onları sürekli takip edeceğini bildirmektedir. Kurçenli, filmdeki haliyle finalin eksik kaldığı düşüncesindedir (Bakoğlu,2009:45).

Cem'in gençliğinde atak, lider, muktedir bir tavrı olduğu, dünyayı iyi yönde değiştirebileceğine dair bir inanç taşıdığı gözlemlenmektedir. Ancak 1980 Darbesinden 20 yıl sonra Amasra'ya döndüğünde toplumsal koşullar karşısında etkisiz olduğu düşüncesini taşıdığı filmde vurgulanmaktadır.

5.6.4. Nostalji analizi

Gönderilmemiş Mektuplar filmi incelenen filmler arasında biçimsel bakımdan en nostaljik özelliklere sahip filmidir. En başta, filmin iki oyuncusu Türkan Şoray ve Kadir İnanır'ın çift olarak filmde yer alması filme 1970'li yıllara dönük nostaljik bir değer katmaktadır¹⁰². Bunun dışında, filmdeki nostalji, sinematografik unsurlar ve filmin anlatısı yoluyla da pekiştirilmiştir. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi, anlatısı "bugün"de geçen, ancak geriye dönüşlerle "geçmiş"i hatırlayan bir özelliktedir. Filmde sürekli bir hatırlamanın ve bugüne etki eden geçmişin mecazı olarak, sürekli bir yağmur vardır. Amasra bir deniz kentidir ve filmde çoğunlukla denizle iç içe bir görünümü vardır. Su bir imge olarak hatırlama, sır ve nostaljiyi çağrıştırmaktadır. Amasra, filmin ana karakteri Cem'in 20 yıl boyunca özlem duyduğu, tüm sevdiklerini ve gençlik hatıralarını barındıran bir mekandır. 20 yıl sonra geri döndüğünde geçmişinin bir parçası olmuş nesnelere, bıraktığı yerde öylece durmaktadır. Amasra yalnız görsel olarak değil, toplumsal olarak da kapalı ve sarmalayıcı bir atmosfere sahiptir. Bu hem olumlu bir biçimde insanların birbirlerinin derdiyle ilgilendiği, herkesin birbirini tanıdığı bir ortam sağlamakta; hem de Cem ile Gülfem'in aşklarını yaşayamamalarına neden olan bir baskı unsuru oluşturmaktadır. Gülfem, Cem'in öldüğünü düşündüğü ve hamile olduğu için Ali ile evlenmek zorunda kalmıştır. Başka türlü Amasra toplumunda kabul görmesi, yaşamını sürdürmesi mümkün olmayacaktır.

Filmde nostalji, müziğin kullanımı ile de ifade edilmektedir. Filmin tema şarkısı *Hırçın Deniz*¹⁰³, Gülfem ve Cem'in bir arada olduğu eski güzel günleri hatırlatması

¹⁰² Kadir İnanır ve Türkan Şoray'ın ortak filmografisi (Sarıyar, 2007:11): *Kara Gözlüm*, (1970, Atıf Yılmaz); *Unutulan Kadın* (1971, Atıf Yılmaz); *Dönüş*, (1972, Türkan Şoray), *Gazi Kadın*, *Nene Hatun* (1973, Osman F. Seden); *Bodrum Hakimi*, (1976, Türkan Şoray); *Devlerin Aşkı* (1976, Osman F. Seden); *Deprem*, (1976, Şerif Gören); *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977, Atıf Yılmaz); *Dila Hanım* (1977, Orhan Aksoy); *Cevriyem*, (1978, Memduh Ün); *Aşk ve Nefret* (1979, Şerif Gören); *Gönderilmemiş Mektuplar* (2003, Yusuf Kurçenli).

¹⁰³ Bir kader mi, bir tuzak mı? Bizi bizden kim ayırdı? / Bu diyardan çok uzakta, Seni benden koparırlar/ Sürgünlerde tutsak ömrüm, yapayalnız yorgun gönlüm/ Yağmurlarla, rüzgarlarla uzaklardan gel bir anda/

bakımından nostaljiktir. Ancak daha önemli bir biçimde bir geleneğe işaret etmektedir. Filmde müzik toplumsal bir çerçeveye yerleştirilmiştir. Kuşaktan kuşağa sürdürülen bir kültür olduğu ifade edilmektedir. Ud çalmak ve Gülfem'e babasından yadigardır. Gülfem, babasının yazmış olduğu şarkının tamamlanmasını ve konserde icra edilmesini sağlayarak onu güncel kültüre kazandırmış olmaktadır. Böylece geleneğin ve devamlılığın altı çizilmiş olmaktadır. Baba ve kızı arasındaki benzerliğin ve sürdürülen kültürün bir örneğini Cem ve Ceren arasında da görmek mümkündür. Ceren ilk defa Uruguay'a gidecek olan Amasralı'nın kendisi olduğunu düşünmektedir. Oysa Cem ondan önce Uruguay'a gitmiş ancak çok kısa bir süre orada bulunmuştur. Ceren ise altı ay kalarak onun başladığı işi bitirecektir. Filmde, en yeni ve güncel olanın içinde bile eskinin bir parçasının olduğu görülmektedir. Filmdeki yenilik anlayışı eski olandan bir kopuş anlamına gelmemekte, eskinin değerlendirilip, ileriye götürülerek yeniden toplumsa kazandırılması olarak ele alınmaktadır¹⁰⁴. Her iki örnekte de eskiyi temel alıp, onu aşma niteliği bulunmaktadır. Münevver Hanım'ın (Oya Aydonat) rüzgar pervanesini tamir ettirmesi ise bunlardan farklı olarak hiçbir yenilik getirmeden aynen muhafaza etmenin örneğidir. Münevver Hanım eskiye yeni bir şey ekleme gereği duymamakta ve tamamen geçmişe dönük bir yaşantı sürdürmektedir.

Filmde tarihsel olarak, Münevver Hanım, Cem ve Ceren ile temsil edilen üç dönem bulunmaktadır. Münevver hanım, Kurçenli'nin de belirttiği üzere (Akman,2003) taş konak ile birlikte, taşra aristokrasisinin geçmişini temsil etmektedir. Bu da, Osmanlı'nın sonu ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına işaret etmektedir. Münevver Hanım, ağabeyinin yaşadığı zamanlara, çocukluk yıllarına özlem duymaktadır. Konuşmalarında ailesine ve özellikle ağabeyine referanslar vermekte ve onu idealize etmektedir:

“Amasra'da kömür olabileceğini akıl etmiş uğraşmış didinmiş Fransa'dan mühendisler getirmiş sonunda bulmuş kömürü, çok ekmeğini yedik bu ocakların, yalnız biz değil bütün Amasra yedi. Rahmetli evladı gibi severdi ocakları, büyüğüm, ortancam, küçüğüm derdi onlara. En hayırlısı ortanca ocak çıktı çok verimliydi”

Kömür ocakları, Münevver hanımın ailesinin kalabalık, zengin ve güçlü olduğu dönemleri temsil etmektedir. Hala kömür ocaklarının satılmasını üzüntüyle karşılar.

Dön gel, dön gel/ Gözlerin gönlümde hala, içimde gizli bir yara/Hırçın bir denizdir sevda/ Çırpınır dertli bağrımda Beste: Attila Özdemiroğlu Söz:Günay Çoban

¹⁰⁴ Filmde Yeşilçam melodramlarının türsel özelliklerinin dönüştürülerek kullanılması da bu çerçevede düşünülebilir.

Ocaklardaki kömürün bitmesi, Münevver Hanımın dağılan ailesinin yansımasıdır. Taş konakta önceden kalabalık, zengin ve güçlü bir aile olarak varlık gösterirlerken; şimdi dört kişilik bir çekirdek aile olarak kalmışlardır. Münevver hanım bunu, “herkes bir yana dağıldı, Nice’e, Londra’ya, İstanbul’a. Konakta dördümüz kaldık. Kömür bitince taş konak da bitti” sözleriyle ifade etmektedir. Ocakların devletleştirilmesi Münevver Hanım tarafından olumlu karşılanmamaktadır. Münevver Hanım’ın ailesinin yavaş yavaş eski gücünü yitirmesi bu dönemden itibaren başlamış olmalıdır. “...hepsi için verdikleri bir ortanca ocağın değeri değildi” diyerek Münevver hanım, duruma bakışını ifade etmektedir¹⁰⁵.

Ocaklarda kömürün bitmesi, Hala için, bir diğer bağlamda, soyun devam etmemesini de sembolize etmektedir. Ali ve Gülfem’in erkek çocuklarının olmayışı ile Münevver hanımın geleceğe yönelik beklentisi kalmamış, tamamen eski günlerin nostaljisiyle yaşamaya başlamıştır. Sonuç olarak toplumsal değişim Hala için, 1930’lardan itibaren etkisini göstermeye başlamıştır. Halanın temel meselesi ve nostaljisi bu dönemle ilişkilidir.

Cem için toplumsal değişimin yaşandığı dönem 12 Eylül darbesidir. Cem 1970’lerde annesi, babası, kardeşi ile hep bir arada oldukları dönemi, “ne mutluymuşuz o zamanlar” diyerek özlem ve acıyla hatırlamaktadır. O dönemde Cem ve Gülfem, hayranlıkla izlenen sevgililerdir. Semra onları bir ideal olarak hatırlamaktadır: “Uzaktan hayranlıkla seyredirdim onları. Eski zaman aşkları gibiydi Cem ile Gülfem’in ki”. Cem aynı zamanda futbol takımının kaptanıdır. Arkadaşı Seyfi o dönemdeki Cem’i şu şekilde hatırlamaktadır: “Kulüp başkanından çok ondan korkardık. (...). İyi de oynardı. Bugün olsa büyük takımlardan biri kapardı onu. (...). Her yerde kaptanımızdı.(...) Cem. Atak, coşkulu, kavgacı!(...)”. O dönemde arkadaşları ile birlikte siyasal bir örgütlenme içinde olan Cem için her bakımdan kendisini tam ve bütün hissettiği dönem 12 Eylül’ün ve daha sonra yaşanan kardeşinin ölümüne yol açan olayın öncesidir.

Kurçenli filmin, “gitmek zorunda kalan, sonra geçmişini derinden özleyen, vurgun yemiş bir insanın hikayesi” olduğunu belirtmektedir (Akman,2003). Cem, 12 Eylül’ün

¹⁰⁵ Filmde, ocakların 1936 yılında devletleştirildiği belirtilmektedir. 1930’lu yıllar, ekonomide devletçilik ve korumacılık politikasının ilk kez uygulandığı dönemdir (Boratav, 1998:45). 1935 yılında Etibank ve Maden Tetkik Arama Enstitüsü’nün kurulmasıyla madencilik alanında kamu girişimciliği büyük ivme kazanmıştır (Kepenek ve Yentürk: 2001:72). 1936 yılında Taşkömürü ocaklarının işletme yetkisi Fransız (Societe Heraclee) ve Alman (Deutsche Bank) ortaklıklarından satın alınmıştır (Kepenek ve Yentürk,2001:73).

ardından hakkında arama ve vur emri çıkarıldığı için, bir süre kaçak yaşamış; sonrasında kardeşinin ölümüne yol açan olayla birlikte, Amasra'dan temelli ayrılmak zorunda kalmıştır. Böylece onun için yirmi yıllık bir sürgün yaşantısı başlar. Bu süre boyunca ayrı kaldığı insanlara duyduğu özlem nedeniyle, Cem'in yaşama duyduğu ilgi azalmıştır. Yirmi yıl boyunca dolaştığı ülkelere, şehirlere değil, giderek daha çok kendi içine yöneldiği anlaşılmaktadır. Hep Amasra'yı ve orada sevdiklerini hayal ederek yaşamıştır. Babasının hastalığı nedeniyle geri döndüğünde Amasra bir mekân olarak zihninde olduğu haliyle öylece durmaktadır. Ancak tüm toplumsal ilişkiler değişmiştir.

Filmde, yaşanan toplumsal değişme, geçmişe dönülen sahnelerle günümüz arasında karşılaştırma ile izleyiciye yansıtılmaktadır. Gülfem ve Cem 1970'lerin sonunda idealist iki gençtir. Günümüzde ise hem Cem'in, hem de Gülfem'in yaşamlarında mutlu olmadıkları, ideallerinden vazgeçmek zorunda kaldıkları görülmektedir.

Önceden aynı örgütlenme içinde yer alan arkadaşları Celal, Amerikan üssü soygunu ile ele geçirdikleri para ile otel inşa ettirmiştir. Cem ise bu soygun nedeniyle kardeşini kaybetmiş ve artık Amasra'da kalamaz olmuştur. Buna karşılık Celal kazandığı itibarla kasabanın belediye başkanı seçilmiştir. Cem'in kasabaya döndüğü gece, dışarda, yağmurun altında olmasına paralel biçimde; Celal'in içeride, Gülfem ve Ali'nin evlerinde, kasaba üst sınıfının simgesi olan taş konakta olduğu gösterilmektedir. Taş konak ve Cem'in geldiği ahşap ev arasında kurulan karşıtlık, ahşap evde cenaze olması nedeniyle söylenen ilahiler ve taş konakta klasik Türk müziği icrası ile de ifade edilmektedir.

Gönderilmemiş Mektuplar filminin hem diğer Kurçenli filmleri ile, hem de 12 Eylül filmleri olarak tanımlanan filmlerle ortak noktalarından birisi, darbe ile yarıda kesilen örgütlü mücadelenin; yarım kalan bir aşk öyküsü ile sembolize edilmesidir. Yaşanamayan ideal toplum için yapılan mücadele, yaşanamayan yarım kalan aşklarla ilişkilendirilmektedir. Bunun Türkiye'deki birey özgürlüğüyle ilgili mücadelelerin Osmanlı döneminden beri süregelen bir anlayışın uzantısı olduğu ileri sürülebilir. Özgürlük soyut bir ideal olarak kalmaya devam etmiştir. Filmde Cem'in hatırladığı geçmiş ve yaşadığı şimdiki zaman arasındaki fark sinematografik olarak da vurgulanmıştır. 1970'li yıllar, sıcak renk ve ışıkla aydınlatılmış güneşli günlerden oluşmakta iken, günümüz soğuk ışıkla aydınlatılmış yağmurlu, puslu, bulutlu bir atmosferde geçmektedir.

Ceren, filmde, “yeni” olanı temsil etmektedir. Cem, Gülfem ve Münevver hanımın zihni geçmişe dönüktür. Üçü de mekan olarak Amasra'nın eski haline özlem duyar. Ceren'in ise düşünceleri geleceğe yöneliktir. Mekan olarak Amasra'nın dışına ilgi duymaktadır. Ceren üniversite sınavında kazandığı, halde tıp okumak istememektedir. İdealisttir ancak daha bireysel bir idealizmi vardır. Ceren, tüm kasabaya karşı modern olanı, güncel olanı temsil etmektedir. Onda toplumsal değişimin iyi tarafları bir araya getirilmiştir. Cem, Gülfem, Ali, Hala ve kasabadaki diğer herkes, farklı bağlamlarda da olsa geleneksel düşünceye sahiptirler ve içinde yaşadıkları toplumdan bağımsız hareket edebilen bireyler olamamışlardır. Ceren ise kasabadaki toplumdan bağımsız davranabilen bir birey olarak çizilir ve bu bakımdan idealize edilmektedir¹⁰⁶.

Filmde özellikle Cem ve Gülfem arasındaki aşk idealize edilmektedir. Bunun yanı sıra dostluk ilişkileri ve kardeşlik ve anne-babaya olan bağlar da önem taşımaktadır. 12 Eylül'de yaşanan olaylar nedeniyle Cem bütün bu bağlarını kaybetmiştir. Sürgüne gider ve 20 yıl sonra geri döndüğünde artık eskisi gibi canlı, atak, hayat dolu bir delikanlı değildir. Kendini anlatamayan, iletişim kuramayan, geçmişte yaşayan içine kapanık bir insana dönüşmüştür. Cem'in arkadaşı Seyfi'ye söylediği şu sözler, onun toplumsal ilişkileri bakımından durumunu ifade etmektedir: “Kardeşimi temize çıkaramıyorum. Babama yetişemedim. Anneme derdimi anlatamıyorum. Gözlerine bakamadım Gülfem'in, benim diyemedim. Yakalansaydım beş kere çıkmıştım hapisten. Hâlbuki cezam devam ediyor”. Cem, annesine yazdığı veda mektubunda da şunları söylemektedir: “Anne sürgünüme dönüyorum. Sana sarılmayı ne çok isterdim... Ve Gülfem'e. Ne çok özledim kardeşimi... Ve babamı. *Ne mutluymuşuz. Ne çok özledim o günleri*” (vurgu sonradan eklendi).

Arkadaşlık ilişkilerinin bozulmasını ve 12 Eylül sonrasındaki toplumsal yozlaşmayı vurgulayan sahne, Cem için arkadaşlarının düzenlediği toplantı sahnesidir. Toplantıya gelenlerden Mustafa isimli bir arkadaşları, Cemal olduğunu sandığı Cem'e ve Celal'e hakaret eder. “Bir sürü döneç, avantacı, döneç başkan. Bu ülkenin 200 milyar dolar borcu varken neyi kutluyorsunuz? Delikanlı Cem'in hırsız kardeşi. Abin eylemde ölmüştü, sen aldın paraları, kaçtın. Cem bu halinizi görseydi kahrından ölürdü. Bir sürü, döneç, avantacı, kemik yalayıcı...”. Bu sahnenin ardından Cem, Seyfi'ye şunları söyler: “Her

¹⁰⁶ Kurçenli'nin diğer tüm filmlerinde yenilikçi bir kadın figürü ya da içinde bulunduğu toplumun baskı ortamından çıkmak isteyen bir genç kız vardır (*Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* filminde Ayşe ve özellikle de Semra karakteri, *Karartma Geceleri* filminde Ayten, *Yüreğine Sor* filminde Esmâ karakterleri örnek olarak gösterilebilir).

şeyin daha iyi olacağına inanıyorduk. Yazık. (...) *Her şeyin daha temiz olduğu günlerden bahsediyorum, ya da özliyorum. İyi insan olayı önemseydiğimiz, ülkemizi sevdiğimiz günleri*” (vurgu sonradan eklendi).

Filmdeki sürgün metaforu yalnız Cem için değil, Gülfem için de geçerlidir. O da taş konakta yabancı olduğu bir hayatı yaşamaktadır. Buradaki hayatla bütünleştiği söylenememektedir. Ali’ye olan minnet duygusu ve kızı Ceren’e olan sevgisi nedeniyle katlandığı bir hayattır. İçinde yaşanan kültürle kişinin kendini bir bütün olarak hissedememesi anlamında yabancılaşma, nostaljinin bir parçasıdır. Geçmişte Cem ve Gülfem daha mutlu, aileleri ve toplumla daha bütünleşmiş oldukları bir yaşam sürmektedirler. Ancak 12 Eylül sonrasında Cem kendisini gerçek anlamda bir sürgüne mahkum etmiş; Gülfem ise sevmediği bir adamla evlenip, taşra aristokrati bir aileye dahil olarak metaforik bir sürgün yaşamaktadır.

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji

Gönderilmemiş Mektuplar filminde Batılılaşma özlemi en çok toplum ve birey arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi bakımından duyulmaktadır. Cem ve Gülfem gençlik hayallerini gerçekleştirememişler ve onları bu bağlamda kısıtlayan toplumun içinde birey olamadan kalmışlardır. Ceren ise filmdeki en Batılı karakterdir. Bu onun aynı zamanda Batılı anlamda birey olarak kendisini göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Filmde Cem ve Gülfem’in 1970’li yıllardaki aşklarının nostaljik bir biçimde hatırlanması, hem Yeşilçam’a hem de 12 Eylül darbesi öncesi toplumsal duruma gönderme yapmaktadır. Kurçenli’nin bir diğer filmi *Karartma Geceleri* “daha güzel bir dünya kurma yolunda paylarına acı düşenlere” ithafıyla başlamaktadır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi de aynı şekilde “paylarına acı düşen” insanları anlatmaktadır. Filmin kahramanı Cem şöyle söylemektedir: “İyi şeylere inanmıştık, bütün acıları biz çektik. Kimseye çekecek acı kalmadı”. Türkiye tarihinde “özgürlük” uğruna acı çeken/çektirilen aydın olgusu süreklilik gösteren somut bir duruma işaret etmektedir. Bu bakımdan “çekilecek acının kalmaması” söz konusu olmamıştır.

Filmin nostaljisi, belirli bir toplumsal kesimin hegemonya kurmasına ya da sürdürmesine yönelik bir arzu ya da meşruiyet iddiası içermemektedir. İncelenen diğer filmlerde olduğu gibi halkın belirli bir kesiminin ezilen ve mazlum olarak kabul edilerek,

çoğunluğunun olumsuz biçimde betimlenmesi de bu filmde söz konusu değildir. Filmde aydın tipini temsil ettiğini söyleyebileceğimiz Cem karakterinin içinde yaşadığı toplumla ilişkilerinin kopuk olmasından kaynaklanan bir yabancılaşma içinde olduğu görülmektedir. Cem geçmişte toplumla ve kendisini bir bütün hissettiği bir dönemin özlemini duymakta, toplumla arasındaki yabancılaşmayı aşmak istemekte, ancak bunu yapamamanın sancısını çekmektedir.

5.7. Çınar Ağacı

2000 sonrası Türk sinemasında “geçmiş”, belki de daha öncesinde olmadığı kadar hafıza/bellek/hatırlama konuları üzerinden ve bugünle ilişkili olarak ele alınmıştır (Duruel Erkılıç,2014:168). *Çınar Ağacı*¹⁰⁷ filmi, 2000-2011 döneminde üretilen, hafıza konusunu ele alan filmlere bir örnek oluşturmaktadır. Filmde bir toplumsal sorun olarak yaşlılık konusu ele alınmaktadır.

Yapılan literatür taramasında *Çınar Ağacı* ile ilgili akademik bir metinle karşılaşılmamıştır. Filmin incelenmesine bir giriş oluşturmak üzere, öncelikle aynı dönemden benzer içeriğe sahip bir diğer film olan *Pandora'nın Kutusu* (2009, Yeşim Ustaoglu) filmi ile aralarındaki benzerlik ve farklılıklara kısaca değinilmekte; ardından İpekçi'nin önceki filmleri ile *Çınar Ağacı* arasındaki metinlerarası ilişkilere yönelik bir değerlendirme yapılmaktadır.

Pandora'nın Kutusu ve *Çınar Ağacı* filmleri, hafıza ve yaşlılık konusunu benzer biçimde ele almaktadırlar. Alzheimer sorunu olan ve bu nedenle bakıma muhtaç durumda kalmış bir anne, ona bakamayan ve onu bir sorun olarak gören çocukları ve filmin odağında annene-torun ilişkisinin yer alması bakımından iki film benzeşmektedir. *Pandora'nın Kutusu* filminde de annenin iki yetişkin kızı ile arası iyi değildir. Geçmişinde sol harekette yer almış olan erkek evladı ile daha yakın bir ilişkisi vardır. *Pandora'nın Kutusu* filminde de biri kariyer odaklı yaşayan, diğeri ev hanımı olan iki kızdan, kariyer odaklı olanı annesinin kendisini sevmediğini düşünmektedir. Her iki filmde de anne

¹⁰⁷ Künye Bilgileri: Yönetmen: Handan İpekçi, Senaryo: Handan İpekçi , Yapımcı: Necati Akpınar, Yapım Yılı ve Süresi: . Görüntü Yönetmeni: Feza Çaldıran, Sanat Yönetmeni: Natali Yeres, Elif Taşçıoğlu , Müzik: Ayşe Önder, Kemal Sahir Gürel, Kurgu: Aziz İmamoğlu, Oyuncular: Celile Toyon, Nurgül Yeşilçay, Deniz Deha Lostar, Nejat İşler, Suzan Aksoy, Ebru Özkan, Settar Tanrıöğen, Ragıp Savaş, Erol Keskin, Hüseyin Avni Danyal, Jülide Kural, Gösterime Giriş Tarihi: 18 Mart 2011, Dağıtıcı: Medyavizyon, İzleyici Sayısı: 325.511 .

karakteri ve anneanne-torun ilişkisi idealize edilmektedir. İki yönetmen de, filmlerinde metropol hayatını ve kapitalist sistemi, aile ilişkilerinin bozulması bakımından eleştirdiklerini belirtmişlerdir (bkz. Örer,2011 ve Ustaoglu¹⁰⁸). İki filmde de belirtilen sorunlara önerilen çözüm nostaljik bir geri dönüş içermektedir. İki film arasındaki farklılık nostalji duyulan unsurdur. Ustaoglu'nun filminde doğa ile yabancılaşmamış, etnik kimliğini unutmamış bir insanın bütünlüğü özlem nesnesiyken; Handan İpekçi'nin filminde nostalji, 1950 yılı öncesi Cumhuriyetin bozulmamış, farklı siyasal kimliklerle parçalanmamış bütünlüğüne yöneliktir. Günümüz kapitalist toplumuna ilişkin duyarlılık noktaları benzer olmakla birlikte, bu iki filmdeki nostalji ideolojilerinin farklılığını ortaya koymaktadır.

İpekçi'nin önceki filmleri ve *Çınar Ağacı* bir arada değerlendirildiğinde, tümünde karakter ve mekân bağlamında ortaklıklar bulunduğu dikkati çekmektedir. *Saklı Yüzler*¹⁰⁹ (2007) dışında hepsi iç mekânda ve özellikle de evde geçen filmlerin ana ekseninde, çocuk karakterler yer almaktadır. Çocuk karakterlerin tümü benzer özellikler taşımaktadır. Örneğin *Babam Askerde* filmindeki Ekin ve *Çınar Ağacı* filmindeki Barış, karakterleriyle olduğu kadar gündelik yaşamları ile de birbirilerine benzemektedirler. Aynı benzerlik yetişkin karakterlerde de gözlenebilmektedir. Bunun nedeni İpekçi'nin filmlerinde, karakterlerin sınıfsal özellikleri yansıtan tipler olmasıdır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki yargıç Rifat Bey (Şükran Güngör) ile *Saklı Yüzler*'deki Savcı Teyze (Fusun Demirel) ya da *Babam Askerde* filmindeki dedikoducu üst kat komşusu (Hülya Karakaş) ile *Çınar Ağacı*'ndeki gelin Berrin (Ebru Özkan) arasındaki ortak noktalar, İpekçi'nin gözünden dahil oldukları toplumsal sınıfın özelliklerini yansıtmaktadır. *Babam Askerde* filminde 12 Eylül sürecinde yaşanan tutuklamalar doktor, işçi ve fabrika sahibi olan üç ayrı ailenin üzerinden anlatılmaktadır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin kahramanları emekli bir yargıç, onun ev işlerini yapmaya gelen Sakine ve İstanbul'a göç etmiş Diyarbakır'lı Hejar ve dedesi Evdo'dur. *Çınar Ağacı* filminde ise filmin kahramanı emekli öğretmen Advıye Hanım'ın dört çocuğu önceki filmlerine benzer biçimde Türkiye'deki farklı sınıfları temsil etmektedir. *Babam Askerde* filminde birbirinden kopuk yaşayan bu üç toplumsal sınıfın ortak özelliği hepsinin 12 Eylül darbesi mağduru olmalarıdır. Filmlerinde 12 Eylül, Töre cinayetleri, Kürt sorunu gibi konuları ele alan İpekçi'nin, çocuk ve aile

¹⁰⁸ Bkz. Ustaoglu, Y. (tarih yok) *Yönetmen Görüşü*, http://www.ustaoglufilm.com/pandoranin_kutusu-gorus.asp adresinden, 02. 11.2014'te alınmıştır.

¹⁰⁹ İpekçi'nin filmografisinde, çoğunlukla dış mekanları kullanması, geri dönüşlü ve parçalı bir anlatı yapısını tercih etmesi bakımından *Saklı Yüzler* biraz daha aykırı bir örnek oluşturmaktadır.

üzerinden bu konuları işlemeyi tercih etmesi, filmlerindeki nesnel anlatı perspektifini, olayların duygusal boyutunu çocukların gözünden ifade ederek dengeleme fırsatı vermektedir. İpekçi'nin filmlerinde çocuklar, bugün mevcut olmayan ancak belki ileride gerçekleşebilecek olan toplumsal bütünleşme umudunu temsil etmeleri bakımından da önem taşımaktadırlar. İpekçi, Türkiye'deki toplumsal sınıflar arasındaki kopukluğa vurgu yapmakta; bu parçalı yapıyı aşmanın, toplumun birlikteliğini sağlamanın gerekliliğine işaret etmektedir.

İpekçi'nin filmlerindeki metinlerarasılık en çok *Büyük Adam Küçük Aşk* ile *Çınar Ağacı* filmleri arasında gözlemlenebilmektedir. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin konusu, Cumhuriyetin 75. Yıldönümünün kutlandığı 1998 yılında geçmektedir. Rıfat Işık (Şükran Güngör) karakteri; disiplinli, her işini kendisi görmeye çalışan, eşini kaybettiği ve tek çocuğu da yurtdışında olduğu için yalnız yaşayan, arkadaşlarını bir bir kaybetmesiyle sıranın kendisine geldiğini düşünmeye başlamış emekli bir yargıçtır. Tüm bunlar nedeniyle biraz içine kapalı ve huysuz sayılabilecek özelliklere sahip bir insandır. Rıfat Beyin evi, onun kültürünü ve anılarını yansıtmaktadır. Ölen eşi Neriman Hanımın fotoğrafları, tüm mobilyalarda el işi dantel örtüler, kenarda duran bir gramofon ve evin her bir köşesindeki çiçekler dikkati çekmektedir. Neriman Hanımın becerikli oluşu, Rıfat Bey ve uzun yıllardır ev işlerinde yardımcı olan Sakine arasındaki Neriman hanım hakkındaki diyaloglardan anlaşılmalıdır.

Rıfat Bey yaşı ve arkadaşlarının kaybı nedeniyle bir yandan ölümü beklemekte, kendi ritüelleri, disiplini ve muhiti içinde huzurlu biçimde yaşantısını da sürdürmektedir. Ancak gündelik yaşamı, karşı evde polis tarafından gerçekleştirilen yargısız infaza tanıklık etmesi ve sonrasında bir biçimde polisin gözünden kaçabilmiş olan Hejar'ın onun evinde kalmasıyla değişime uğrayacaktır. Polis baskını sonrasında Rıfat Bey, çalışma odasına gider, daktilosunda şu satırları yazdığı görülmektedir: “ Polis devleti mi, Hukuk Devleti mi?” Rıfat Beyin evine küçük bir Kürt kızının gelmesi ve Kürtçe konuşması Rıfat Bey için önemli bir sarsıntı demektir. İlkelerine tamamen aykırıdır. Bu nedenle Sakine ile Hejar'ın, onun evinde Kürtçe konuşmasını yasaklar. Bir diğer yasak da, Hejar'ın çalışma odasına girmesi konusundadır. Rıfat Bey, bunların yanı sıra, Hejar'ın evdeki varlığına alıştığında bile onu komşusu Müzeyyen hanımdan saklamak ister. Hejar'ın, onun evinde geçici olduğunu vurgular. Kendisi de bir yandan huzurevine gitme hazırlıkları içinde olan Rıfat Bey, Hejar'ı acımasız bulduğu polise ya da yoksulluk içinde yaşayan akrabalarına teslim

etmekte de tereddüt yaşamaktadır. Filmde Müzeyyen Hanım, yalnızca hoş bir yan karakter değildir. Rıfat beyin giderek kendisini zorunlu hissettiği seçim yapma zorunluluğunun bir ucunu temsil etmektedir. Öteki uçta ise Hejar vardır. Rıfat Bey Müzeyyen Hanım ‘ı değil, Hejar’ı seçer ve bu seçim, filmin anlamı bakımından oldukça önemlidir. Bir tarafta Müzeyyen Hanımla, nezih, seçkin, huzurlu fakat kendi içine kapalı, toplumdaki diğer sınıfsal kesimlerle iletişimi kopmuş bir yaşam söz konusu olacaktır. Müzeyyen Hanım’ın mektubunda geçen “...geriye kalan sadece yalnızlıklarımız, *birbirimizle huzur içinde ...*” sözleri bu noktaya işaret etmektedir (vurgu sonradan eklendi). Hejar’ı seçmek, Rıfat Bey için daha yorucu olan, tüm alışkanlıklarından ve huzurundan feragat etmesini gerektiren bir karardır. Bununla birlikte onun hayatla, kendisiyle ve ülkesiyle de bağını yeniden kurmasını sağlayacaktır. Hejar’ın gelişiyile Rıfat Bey, kendi dünyasının dışına çıkmış, dışarda ise uzun zamandır unuttuğu bir yoksullukla, yaşadığı yerden çok farklı bir ülke manzarasıyla karşılaşmıştır. Filmde Rıfat Beyin doğumgünü aynı zamanda Cumhuriyet Bayramıdır. Rıfat Bey kendi doğum gününe rastlayan Cumhuriyetin 75. Yıl kutlamalarında memleketin manzarasını yeniden görmüştür. Bu manzara üzerine Hejar’a şunları söyler:

“Ölmeye yakın olan benim sen değilsin. Anam ebelik yapıp okuttu beni. Akıllı kadındı. Çok çalıştı, genç öldü. Şimdiki özel okullarda okuyor. İngilizce... Bir millet diline sahip çıkmalı. Bunu (Bir zeytin tanesi gösteriyor) ekmekle dört kere katık edip yedin mi hiç?”.

Hejar’la kurduğu ilişkide, Rıfat Bey tekrar kendisini hatırlar. O aslında katı, yasaklayıcı, anlaşılmaz ve huysuz değildir. Onun tüm olumlu ve insani özellikleri Hejar’ın gelişiyile ortaya çıkmıştır. Televizyon haberlerinde ülkenin gündemi, Susurluk olayı, Güneydoğudaki terör nedeniyle her iki taraftan ölenleri bir kere daha görür ve sözlerine ağlayarak, “insanlar bozuldu, insanları bozduk, biz bozduk, dengeyi bozduk, doğayı bozduk, herşeyi bozduk” diyerek devam eder.

Burada bir parantez açarak, filmin adındaki benzerlikten hareketle, Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun “Büyük İnkılap, Küçük Politika” makalesine değinilecektir. Bu makalesinde Karaosmanoğlu (2014 [1981]: 157,158), Büyük Türk inkılâp hamlesinde, daha başından beri; Tanzimat’ın, biri medreseli diğeri mektepli; birinin yüzü Şarka, diğerininki Garba dönük “softa” tipinin bulunduğunu; biri diğereinden farklı olmayan bu zihniyetlerin içlerine aldıkları her fikri, dar mantıkları, taassup ve pasiflikleriyle katılaştırıp, bir kesinlik haline soktuklarını belirtmektedir. Bu nedenle Karaosmanoğlu’na

göre, inkılabın asıl problemi, din ile dünya işlerinin birbirinden ayrılması ve buna karşı çıkan irtica hareketleri olmamıştır. Asıl sorun kitapla, hayat arasındaki davanın halledilmesinde ortaya çıkmaktadır (2014 [1981]:160). Bir diğer deyişle asıl sorun, yeni Türk İnkılabının yönetim kadrolarına, Osmanlı İmparatorluğu'nun Tanzimat devrinden kalma, bürokratik kafa yapısına sahip unsurların intikal etmiş olmasıdır (2014 [1981]:162). Yakup Kadri, Türk inkılabının dinamik hamlesinin, Osmanlı tarihinin seyrine karşı, durmak bilmeyen bir yürüyüş olarak ifade edilebileceğini, bunun İnkılabın 'büyük' olan yanını oluşturduğunu ifade etmektedir. Ne var ki, bu Büyük inkılâp, bir inkılâpçı kadrosundan ve hareket ve taktik planından mahrumdur. Bu nedenle, yönetici kadroların bu büyük olayın tarihi bilincine sahip olmamaları, inkılâbı daha başından, yani ilk sivil yönetime kavuştuğu andan itibaren, tamamen hiyerarşik-bürokratik bir çehreye büründürmüş; "Türkiye Cumhuriyeti bürokratlaşmıştır" (Karaosmanoğlu, 2014 [1981]:184). Bu bürokratlaşmanın nedeni Yakup Kadri'ye göre küçük siyasi politikaların, Bizans oyunlarının önüne geçerek, sakince çalışma isteğidir. Ancak bu idare şekli ne Türk inkılabının, ne de yeni hayat şartlarının gerekliliklerine uymaktadır (Karaosmanoğlu, 2014 [1981]:184). Makalede Türk inkılabının emperyalizme karşı bir mücadele olduğunun altını çizen ve bunun bir anlamda tüm mazlum milletlerin hakkını savunmak olduğuna işaret eden Yakup Kadri Karaosmanoğlu, böylesi bir görevin, ona uygun bir siyaset aygıtını gerektirdiğini ifade etmektedir (2014 [1981]:184). Karaosmanoğlu'nun inkılâba yönelttiği eleştiriler, sevginin ve ideallerden kaynaklanan beklentilerin yarattığı hayal kırıklığının sonucudur.

Karaosmanoğlu'nun makalesinden yıllar sonra, 1998 yılında yapılan *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde, halen güçlü olduğu varsayılan, Cumhuriyet'in yarattığı bürokratik bir üst orta sınıf mevcuttur. Bu dönemde devletçilik, bürokrasi, memur zihniyeti, Batılı üst orta sınıf artık sıklıkla eleştirilen yapılar olmuşlardır. Filmdeki eleştiri, 1980 sonrası egemen olan Resmi Tarih eleştirisinden bir ölçüde farklılık göstermektedir. Tıpkı Yakup Kadri'nin makalesinde olduğu gibi, filmin yönelttiği eleştiri de, Cumhuriyete duyulan sevgiden ve bu sebeple hissedilen hayal kırıklığından kaynaklanan bir eleştiridir. *Çınar Ağacı* filmi ile karşılaştırıldığında, dikkati çeken nokta, bu filmde 'Cumhuriyet Kuşağı'nın henüz toplumsal ve ekonomik olarak üstün konumunu koruyor olmasıdır. *Çınar Ağacı* filminde ise 'Cumhuriyet Kuşağı', üstünlüklerini kaybetmiş, yalnız ve mağdur olarak betimlenmektedir. Bu farklılık 1990'lı yıllardan itibaren, siyasal İslamın neoliberal yapıya eklenmesiyle, toplumsal yapıda oluşan farklılaşmaya işaret etmektedir.

5.7.1. Handan İpekçi

Handan İpekçi (1956) Ankara doğumludur. 1974 yılında girdiği Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulunu, ikinci yılında evlilik nedeniyle bırakan İpekçi, Ankara'dan ayrılıp İstanbul'a yerleşmiştir¹¹⁰. 1985 yılında Ankara'ya geri dönerek yarıda bıraktığı okuldan mezun olur. İpekçi, öğrenciliği sonrasında altı yıl Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumunda asistan olarak çalışmış ve ilk filmi olan *Kemençenin Türküsü* isimli belgeseli 1993 yılında çekmiştir. İpekçi'nin filmleri sırasıyla *Babam Askerde* (1994), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), *Saklı Yüzler* (2007) ve *Çınar Ağacı* (2011) olarak sıralanabilir.

Handan İpekçi kendisini 12 Eylül kuşağı olarak tanımlamaktadır. 12 Eylül öncesinde kadın hareketi içinde olduğunu belirten İpekçi, ailesinin ve dostlarının da 12 Eylül'ün içinde olmaları nedeniyle darbe dönemini çok yakından gözlemleyebildiğini ifade etmektedir (Kara, 2012:234). İpekçi 12 Eylül darbe süreci ile ilgili olarak şunları söylemektedir: “Bizim kuşağımızın üzerinden buldozer gibi geçmişti 12 Eylül. Solu ezip radikal dincilerin yükseltilmesi ve şimdi de başımıza iktidar olarak getirilmesi durumuna kadar geldi (...)” (Kara,2012:235).

12 Eylül'ün ardından Sovyetler Birliğinin de dağılması ve Amerika'nın dünya egemenliğini tek başına ele geçirmesinin de toplumlar üzerinde olumsuz etkileri olduğunu ifade eden İpekçi'ye göre, “tüm dünyada bir umutsuzluk olmuş, üreten değil, tüketen bir toplum haline gelinmiştir” (Kara, 2012:235). İpekçi'ye göre, 1970'lerden ve özellikle 1980'lerden sonra Türkiye hızla değişmiş; günlük hayatta derin bir yozlaşma yaşanmış, bu ise toplumun kendi değerlerini unutmasına yol açmıştır (Özsar,2011). İpekçi kendisiyle 2001 yılında yapılan bir söyleşide de, Kürt sorunu ile ilgili olarak insanların birbirlerine son yirmi yıllık süreçte nefretle bakmaya başladıklarını, öncesinde böyle bir durum olmadığını belirtmektedir (Cengiz,2001: 12). Bu bakımdan da 1980 sonrası, İpekçi için toplumsal olumsuzlukların başladığı bir dönüm noktasıdır.

İpekçi'nin filmlerinde, politik görüşlerinin ve mücadelesinin doğrudan bir etkisi olduğu görülmektedir. Öğrenciliği sırasında ve sonrasında da politik mücadelenin içinde yer aldığını belirten İpekçi, 12 Eylül'ün ardından iki buçuk yıl tutuklu kalan eşiyile

¹¹⁰ 20 Ekim 2001 “İşte ödülleri toplayan kadın”
hurarsiv.hurriyet.com.tr/göster/printnews.aspx?DocID=22895 adresinden 10 Ekim 2013'de alınmıştır.

görüşebilmek için “cezaevi kapılarında dolaştığını” anlatmaktadır.¹¹¹ Eşinin tutuklu olduğu dönemde kendi çocuğuna söylediği ‘babam askerde’ sözü İpekçi’nin ilk kurgu filminin de çıkış noktasını oluşturmaktadır. İpekçi, ikinci filmi *Büyük Adam, Küçük Aşk* (2001), filmini çekmeye Cumhuriyetin 75. yıl kutlamalarının yapıldığı 1998’de karar verdiğini şu şekilde ifade etmektedir: “(...)bu yıl, bir yandan Susurluk olayı ile mafya-polis-siyaset üçgeni ortaya çıkmıştı. Öte yandan Güneydoğu’da her gün insanlar ölüyordu. Ben tüm bu yaşananlar karşısında bir cevap verme gereği duydum” (Kardeşoğlu,2001). Filmin ana karakteri Rıfat Bey, İpekçi’nin hukukçu olan babasından esinlenilmiştir: “Benim babam da emekli yargıç. Benim babam Hejar gibi küçük bir çocukla kalsa ne olurdu, sorusuyla senaryo çıktı. Babam da sürekli Cumhuriyet gazetesi okur, Atatürkçü, çok otoriter gözükür ama özünde çok yumuşaktır”¹¹²

İpekçi üçüncü filminde (*Saklı Yüzler*, 2007) “töre cinayetleri” konusunu ele almaktadır. Bu filminde de Güneydoğu’daki tecrübelerinden yola çıktığını belirten İpekçi’nin çocukluğunun beş yılı Urfa’nın Hilvan kasabasında geçmiştir (Cengiz, 2001:12).

Daha önceki filmlerinde ele aldığı konular nedeniyle politik filmler yapan bir kadın yönetmen olarak tanınan İpekçi, dördüncü filmi *Çınar Ağacı* ile ilgili olarak, bu kez özellikle bir aile filmi yapmak istediğini belirtmektedir: “Günümüzde aile ilişkilerinin kopukluğu insanların birbirini fazla görememe, yaşlı insanları lüzumsuz görme konuları üzerinde düşündüm. Tahammül edememe duygusu da çok önemli. Günümüz kapitalist toplumunun yaşlı insanları nereye koyduğuna dair bir film bu” (Örer,2011). Aile filmi olmakla birlikte filmin tamamen politika dışı sayılmayacağını, Uğur karakterinin bir zamanların sıkı solcularından olmasının hikaye için büyük önemi olduğunu ifade etmektedir (Özsar,2011). İpekçi ayrıca, *Çınar Ağacı* filminin cumhuriyet kuşağına durulan bir selam olduğunu, filmin ana karakteri Advie hanımın bir Cumhuriyet kadını olduğunu ; Advie Hanım’ın yanından ayırmadığı Atatürk portresiyle birlikte *kaybolup giden bir kuşağa şahitlik ettiğini* dile getirmektedir¹¹³.

¹¹¹ 22.10.2001 “Ödüllü ve önemli bir yönetmen Handan İpekçi” eski.bianet.org/kadin/001/handan.htm adresinden 10 Ekim 2013’de alınmıştır.

¹¹² 22.10.2001 “Ödüllü ve önemli bir yönetmen Handan İpekçi” eski.bianet.org/kadin/001/handan.htm adresinden 10 Ekim 2013’de alınmıştır.

¹¹³ Sabah 04.04.2011 tarihli haber www.sabah.com.tr/fotohaber/yasam/magazin-gundeminden-basliklar-28851669856/30715 vurgu sonradan eklendi. adresinden 30 Eylül 2013’de alınmıştır.

İpekçi, orta sınıfla ilgili bir derdi olduğunu, toplumsal sorunların (bu söyleşide İpekçi Kürt sorununa işaret etmektedir) “ ‘bizler birlikte, bir arada olabiliriz’in orta sınıf tarafından kabul edilmesi halinde çözülebileceğini” düşündüğünü ifade etmektedir (Cengiz,2001: 11).

İpekçi'nin ilk filmi *Babam Askerde* sinemada gösterilme şansı bulamamıştır. Filmi özel gösterimler düzenleyerek izleyiciye ulaştıran İpekçi olmuştur. İkinci film *Büyük Adam Küçük Aşk* ise beş ay süreyle gösterilmiş ve sonra yasaklanmıştır. Mahkeme sürecinin sürdüğü altı ay sonrasında yeniden gösterilmeye başlanmıştır. Konuyla ilgili olarak¹¹⁴ dönemin Kültür Bakanı İstemihan Talay, Emniyet Genel Müdürlüğünden filmin gösterilmesi ile ilgili bazı sakıncalar olduğuna ilişkin yazı geldiğini¹¹⁵ ve üst kurul tarafından değerlendirilmesinin talep edildiğini, kendilerinin bu durumda yalnızca sekreteryaya görevi yaptıklarını, bu talebi üst kurula bildirdiklerini ve Üst kurulun da yasaklama yönünde karar aldığını belirtmektedir”. Talay bu kararın Kültür bakanlığı yasakladı şeklinde yorumlanmasının haksızlık olacağına işaret etmekte, herhangi bir siyasal etkenin rol oynamadığını belirtmektedir. Talay, filmin yasaklanmasına, “devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğüne, milli egemenliğine, cumhuriyet, milli güvenlik, genel asayiş, kamu yararı ve genel ahlak gibi konulara aykırılıklar olması şeklinde, filmlerin yasaklanacağına ilişkin bir kanun maddesinin gerekçe gösterildiğini belirtmektedir.

İpekçi “kadın sinemacı” olma konusunda, söyleşilerinde; kadın ya da erkek fark etmeden yönetmenlerin ülke şartlarından, sinemanın içinde bulunduğu sıkıntılardan kaynaklanan sıkıntılar yaşadığını belirtmektedir. Bununla birlikte kadınların tüm dünyada ikinci sınıf vatandaş muamelesi gördüğünün, bu nedenle her yerde büyük zorluklar yaşandığının da farkında olduğunu ifade etmektedir (Cengiz,2001:12).

¹¹⁴ 04.03.2002 “*Büyük Adam Küçük Aşk*’ın yasaklanması” www.intersinema.com/sinema-haberleri/haber_1114.asp adresinden 17 Ekim 2013’de alınmıştır.

¹¹⁵ Talay’a göre Emniyet Genel Müdürlüğünden gelen yazıda şu noktalar ifade edilmiştir: “Ailesini kaybeden ve büyük bir kentte yakınlarının yanına bırakılan sözde Kürt ailenin küçük kızı Hejar’ın kaldığı eve polis tarafından operasyon düzenleme sahnesinde, polisin hiçbir uyarıda bulunmadan içeri girerek, içerdeki tüm canlıları ayırım yapmadan öldürdüğü, çevredeki vatandaşlara kaba davrandığı ve küçük kızın şans eseri kurtulduğu izlenimi verildiği, operasyon sahnesinde polisin yargısız infaz yaptığı izleniminin verildiği, bazı sözde Kürt kimliğine karşı koyan yaklaşımların sergilendiğinden hareketle üst kurulca değerlendirilmesi talebinde bulunulmuştur (04.03.2002 “*Büyük Adam Küçük Aşk*’ın yasaklanması” www.intersinema.com/sinema-haberleri/haber_1114.asp adresinden 17 Ekim 2013’de alınmıştır.

İpekçi, İran sineması örneğinde olduğu gibi, tüm katı kurallara rağmen, sinemacıların kendi filmlerini yapabileceklerini ve seslerini duyurabileceklerini belirtmektedir (Metin, 2002).¹¹⁶ Tüm bu kurallara rağmen derdimi nasıl anlatırım sorusunu sormanın rafine bir sinemanın önünü açtığını ifade etmektedir (Metin,2002). İpekçi sansürün bir anlamda sinemacılar ve yaratıcılar için olumlu bir sonuç doğurabileceğini de düşündüğünü şu şekilde ifade etmektedir: “Açık açık anlatamadığımız bazı şeyleri, metaforlar kullanarak, göndermeler yaparak anlatabilirsiniz. Bu da bir sanatçının rafine olması, incelmesi anlamına geliyor ki, bence sansürün tek faydası bu olabilir” (Metin, 2002).

5.7.2. Tarihsel/sosyolojik arka plan

Çınar Ağacı, filminin konusu, 2000’li yıllar Türkiye’sinde, günümüzde, geçmektedir. Filmin ana karakteri Advie Hanım bir Cumhuriyet Kadını olarak idealize edilmektedir. Filmde özlemi duyulan geçmiş de buna bağlı olarak Cumhuriyetin 1950’li yıllara kadar olan ilk dönemidir.

Çalışmanın bu kısmında ilk olarak Atatürkçülük/ Kemalizm konusuna değinilecek, bu düşüncenin tarihsel dönemler içinde nasıl birbirinden farklı değerlendirmelere konu olduğu ele alınacaktır. İkinci olarak hem dönemin (2000-2011), hem de bu dönemdeki Atatürkçülük anlayışının anlaşılmasına kısmen yardımcı olması bakımından Kemalist Nostalji’yi konu alan Esra Özyürek’in çalışmasına yer verilecektir. 2000’li yıllardaki devlet yapısı, yönetim ve laiklikle ilgili temel dönüşümler Kemalizm’in bir nostalji olarak ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çalışmada bu noktalara değinilecektir. 2000’li yılların Atatürk’e ilişkin nostaljisinin önceki yıllardan farklı olduğu, bürokrasinin bir ideolojisi iken, bu dönemde halka doğru indiği gözlemlenebilmektedir. Son olarak Niyazi Berkes’ in Atatürkçülük anlayışına yer verilecek ve filmin nostaljisi bu çerçeveden hareketle değerlendirilecektir.

Atatürkçülük Türkiye’nin içinden geçtiği farklı tarihsel dönemlerde farklı yönleriyle öne çıkarılmıştır. Örneğin 1960’lı yıllarda 27 Mayıs’ı takiben Atatürk ilke ve inkılaplarının Marksist görüşten çok da uzak olmadığı konusu gündeme getirilmiş ve buna

¹¹⁶ Elif Metin (2002) “Sinemada Yalnız bir Kadın: Handan İpekçi” <http://arsiv.ntv.com.tr/news/149108.asp>’ten 13 Haziran 2013’te alındı.

ilişkin kitaplar yayınlanmıştır (Kayalı,2010:177, 178). 1968 yılından itibaren tekrar sosyalist düşünce ve Kemalist düşünce birbirinden ayrılma sürecine girmiştir. 1980’li yıllarda ise yine sol aydınların içinde buldukları ruhsal durumları ve düşünce sistemlerinin sarsılması ile daha umutsuz bir bakış açısı hakim olmuştur. Atatürkçülüğün nostaljik bir boyut kazanması bununla da ilgilidir. Kayalı (2003:155), Atatürk’ün yüzüncü doğum yılı olan 1981 yılının özellikle Atatürk kitapları açısından verimli olduğunu, niteliklerinde anlamlı bir aşama gerçekleşmemekle birlikte, nicel anlamda bir doyum sağlandığını belirtmektedir. Kemalist Nostalji olgusuna 1988 yılında Attila İlhan’ın gazete yazıları üzerinden okuyucularla yapılan bir tartışma ile başlarsak, bu yönelimin ilk ipuçlarını yakalayabiliriz. Bir okuyucu, mektubunda şunları yazmaktadır: “ ...anıları olmayan kara kalabalıklara (eğitimsiz, görgüsüz, geleceksiz; ne olduğu belirsiz, bence ümit yok yığınlara) geçmişi nasıl anlatabiliriz? Anlamazlar, anlayamazlar (...) Atatürk cumhuriyetçisi bizler o kadar az ve yalnız kaldık ki, tarladan firara karşı hiçbir şey yapamayız...” (İlhan,1996 [1988]:123,124). Bu mektupta Atatürkçülük üzerinden ideallerindeki Türkiye toplumuna uymayanların dışlanması söyleminin bir örneği görülmektedir. Atatürkçülük nostaljisi de, bütün nostaljiler gibi şimdiki zamanda hoşnut olunmayan bir durumun eleştirisinin dolaylı ifadesidir. Atatürkçülük adına belirli dönemlerde belirli kesimlerin dışlanmasını da içeren nostalji söylemini daha eskilere de götürmek mümkündür. Ancak burada 2000’li yılları doğrudan etkileyen dönemin 1980’li yıllar olması nedeniyle bu yıllardan başlamanın yeterli olduğu düşünülmüştür.

Can Kozanoğlu, Atatürkçülüğün 1990’lı yıllardaki durumunu ifade ederken, “Kemalist Nostalji” olarak kavramsallaştırılan (bkz. Özyürek, 2011 [2008]) olguya da işaret etmektedir. 1990’lı yıllarda Atatürkçülüğün yeni ve eskisinden daha yaygın şekliyle ortaya çıkmasında birincil etmenlerin Refah Partisinin yükselişi ve Kürt hareketi olduğunu belirten Kozanoğlu (1995:69), bu dönemde “şeriat korkusu”, “ülkenin bölünmesi korkusu” ve “Cumhuriyet elden gidiyor korkusu”nun birleşerek yeni bir Atatürkçülük biçimi ortaya çıkardığını; yeni Atatürkçülük söyleminin bu kriz döneminde bir çözüm arayışı olmaktan çok “yüce” bir sığınağa kaçış ihtiyacından doğmuş, bir ideoloji değil, bir “kutsallık arayışı” olduğunu ifade etmektedir (1995:70). Bu tepkisel arayışların, İslami akımlara mevzi kaybettirmedine de işaret eden Kozanoğlu şu saptamayı yapmaktadır: “Bir din olarak benzer kökene dayanan İslamiyet siyasallaşırken, ideolojik vasfını kaybeden Atatürkçülük de ‘din’leşiyor. Kemalizm iktidardan belirleyen konumundan uzaklaştıkça Atatürkçülük korkudan çok sevgiye dayanan tasavvufi bir yoruma dönüşüyor” (Kozanoğlu,1995:70).

1990'lı yılların sonundan itibaren önce büyükşehir belediyelerinin kazanılması, ardından 2002 yılında Adalet ve Kalkınma Partisinin iktidarı ele geçirmesi ile siyasal İslam tam anlamıyla egemen hale gelmiştir. Bu dönemde iktidar, kendi üst sınıflarını üretmek üzere ordu, hukuk, eğitim ve sağlık kurumlarında önemli düzenlemeler yapmış; kurumları tasfiye etmiştir. Ulus-devleti oluşturan ve bir anlamda halk ve “iktidar” arasındaki ilişkinin halkın lehine düzenlemesini sağlama işlevi görmesi gereken kurumlar düzenlenmemiş, içleri boşaltılmıştır. Bu dönemde ulus-devlet kurumlarının gerekliliğine inanan, devletin özelleştirilmesine razı olmayan, cumhuriyet değerlerine bağlı vatandaşların altında toplandığı bir ortak nokta olarak yine Atatürk bulunmaktaydı.

Esra Özyürek 2006 yılında yurtdışında kitaplaştırdığı doktora çalışmasını, 1998-2002 yılları arasında tamamlanmıştır. Özyürek bu dönemdeki gelişmelere tepki olarak ortaya çıkan Atatürkçülüğü “modernlik nostalgisi” veya “Kemalist Nostalji” olarak adlandırmaktadır. Doktora için bulunduğu Amerika’dan tatil için 1997 yılında Türkiye’ye geldiğinde ailesi onun dikkatini, araba kullanan başörtülü kadınlar, yeni camiler, huzur İslam’da sloganları gibi sembollerin kamusal alanda çoğalışına çekerler. Özyürek ise, kendi evlerinde ve tanıdıkları kişilerin evlerinde Atatürk’e ilişkin obje, resim ve kitapların artışına ve 1930’lar nostalgisine odaklanır. Özyürek, yalnız İslamcıların değil, laik yurttaşların da ideolojik bağlılıklarını yaşam ve sergileme biçimlerinin değişmiş olduğunu fark eder: “bir zamanlar kamusal alanı ifade eden cumhuriyetçi ideoloji ve imgeler yeni bir tarzda ev içi alanı kaplamıştı” diye yazar (2011:8).

Özyürek modernlik nostalgisini, “yurttaşların cinsiyet, sınıf, etnik köken ve din temelinde bölünmüş olduğu çağdaş Türkiye’nin bir eleştirisi olarak” okumaktadır (2011:90). Yaşlı cumhuriyetçiler inkılapları kendi istekleriyle kabul ettiklerini anlatmak suretiyle, Özyürek’e göre, cumhuriyetin ilk yıllarının otoriter bir yönetim olmadığını kanıtlama çabası içindedirler. Özyürek çalışmasında görüşmecilerinin modernlik nostalgine dair anlatılarında şu dört temanın tekrarlandığını tespit eder: Atatürk ilke ve inkılaplarına duyulan sevgi ve destek; Laiklik; Huzur, birlik ve beraberlik Demokrat Parti iktidarı ile birlikte altın çağın sonu (2011:72-82).

Özyürek’in çalışmasına burada yer verilmesinin nedeni 2000’li yıllarda Atatürkçülük konusunun ele alınışındaki belirgin bir yaklaşımı gözler önüne sermesinden kaynaklanmaktadır. Bu 1980’li yıllardan itibaren sürekliliği olan bir anlayıştır: Atatürk,

tarihsel önemi içinde değerlendirilmemekte, bu nedenle Atatürkçülük bir söylem ya da yaşam tarzı olarak ele alınmaktadır.

Niyazi Berkes, Atatürk'ün en aşağı bir yüzyılın tarihi içine yerleştirildiğinde değerlendirilebileceğini, tarihsel bir olgu olarak ele alınmadığında, yaptıklarının öneminin anlaşılamayacağını, belirtmektedir (Berkes,1982: 18). Şerif Mardin ise (2008[1983] :181), Atatürkçülüğü , “Cumhuriyet Türkiye’inde Osmanlı İmparatorluğu’ndan kalma bazı temel yapısal unsurları değiştirip, onların yerine dünya uygarlığına gidişte ilk adım sayılan Batı uygarlığından esinlenmiş bir topluluğu kurmak amacına yönelen görüş” şeklinde tanımlar ve salt bir Batıya yönelik ya da Batılı toplum olma amacına yönelik uygulamalar olarak görmeyi yetersiz olacağını, konunun tam olarak anlaşılabilmesi için Osmanlı İmparatorluğunun yapısıyla Türkiye Cumhuriyetinde amaç edinilen yapının karşılaştırılması gerektiğini belirtmektedir. Atatürkçülük, Mardin’e göre, Osmanlı devlet yapısındaki öğelerin yerine¹¹⁷ onların karşıtı koymaya çalışan yaklaşımdır. Buna göre, (Mardin, 2008 [1983]: 183,184):

1. Padişahlık rejimi kaldırılacak, Cumhuriyet getirilecektir. Şahsi bağlılık üzerine kurulu düzen yerine, yasaların tanımladığı bir rejim getirilecektir.
2. Anadolu toprakları üzerinde kurulan Cumhuriyet bir Türk topluluğudur. Bu bilinç Cumhuriyet’in teb’asına rehber olmalıdır. “Temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz” (söylev)
3. Ulemanın devlet katında azalmış olarak olsa bile devam eden etkileri silinmelidir. Ulemanın halk önderliği rolüne bir son verilmelidir. Kişinin dünya görüşünü ulema değil, müspet ilim şekillendirmelidir. İslam bir devlet fonksiyonu görünümünü kaybetmeli, herkesin şahsında şekillenen bir inanç şeklini almalıdır. İslam medeniyeti zamanında parlak bir devir açmıştır, fakat bugün için örnek niteliğini yitirmiştir. Örnek olarak alınacak medeniyet Batı medeniyeti ve beraberinde getirdiği müspet ilim anlayışıdır.

¹¹⁷ Mardin’in belirttiği bu öğeler kısaca şöyle ifade edilebilir (2008 [1983]:181-182) 1. Osmanlı İmparatorluğunda siyasal meşruiyet kaynağı padişah ve sülalesidir. İmparatorlukta tebaa padişaha (ve onun gücünü temsil eden kişilere şahsi bağlarla bağlıdır - ubudiyet) 2. Osmanlı İmparatorluğu bir kültürler, dinler ve yöresel kümelenmeler mozağıdır. (...)Bu grupların içinde 20.yy’ın ilk on yılına kadar Türklerin yalnız küçük bir üst tabaka okumuşlar azınlığı, ayrı bir tarihleri olduğunun bilincindedir (...). 3.Osmanlı İmparatorluğu’nun temel felsefesi halkın idareye katılması değildir. 4. Osmanlı İmparatorluğu’nun başında bulunan padişah hem kamu düzeninin hem de dinin önderi sayılıyordu. Din adamları (ulema) bu kurumsal ilişki dolayısıyla devlet idaresinde merkezi bir rol oynuyorlar, eğitim, yargı ve bir dereceye kadar idarecilik alanlarını tekellerinde tutuyorlardı. (...) Devlet dininin giremediği çevre alanlarında tarikatlar devletle halk arasında bir aracı rolünü üstlenmişti. 5. Osmanlı İmparatorluğu iktisadiyatına hâkim olamamış 19.yüzyıldan sonra bu kesiti yabancılara ve yabancılara işbirliği halinde olan azınlıklara bırakmıştır.6. Osmanlı siyasal felsefesi “denge” esasına dayanmaktadır.

4. Türkiye cumhuriyeti bilimüm Türk halkının sınıf ayrımı devreye girmeden “say’iyle” (çalışmasıyla) kurduğu bir yapı olacaktır. Bu özellik sınıf kavramının kurumlaştığı Batı ülkelerinde mümkün değildir, fakat bahis konusu ayrılıkların daha kesin çizgilerle ortaya çıkmadığı Türkiye cumhuriyetinde sınıfsız toplum, vatandaşlara verilmiş bir şans bir imkandır. Seçilmesi gereken hedef “münevver” “avam” (basit halk) ayrılığını kaldırıp halkın ihtiyaçlarını halkın atıldığı bir sistemle karşılamaya çalışmaktır.
5. Türkiye cumhuriyetinin iktisaden kuvvetli olabilmesi için devletin şahısların geliştiremediği kaynakları geliştirmesi, bu işi üzerine alması gereklidir.
6. Türkiye cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu’nun yapısını temelden değiştirecek yeni bir toplum düzenini kurmalı ve bu toplum düzenini statik bir halde tutmayıp zamanla değişmesini sağlamalıdır. (Bu amaç Atatürkçülüğü Jön Türkler zamanında ortaya çıkan düzenden belki en anlamlı şekilde ayıran ögedir.)

Burada Atatürkçülük’teki Türklük kavramına ilişkin olarak Berkes, Atatürk’ün Ziya Gökalp Türkçülüğünü benimsemediğini, Türk ocaklarının yerine Halkevleri kurmasının buna işaret ettiğini belirtmektedir. Türk halkını bir ulus birimi olarak kabul eden Atatürk, bu ulusun yaşam birliği bilinci oluşturması için kendi tarihine yeni bir gözle bakması gerektiğine işaret etmiştir (Berkes,1982: 24). Berkes’e göre, Kemalizm, “Hilafet-saltanat rejimine; İslam ittifadı ve daha sonra Turan mefkureciliğine dayanan ulusal temelden yoksun Osmanlı emperyalizmine; halksal bilinçten yoksun ubudiyetçi Osmanlı bürokrasisine; yabancı devlet uyduluğuna araç edilmek istenen bir kul ordusu politikacılığına karşıtlık” tır (Berkes,1982: 85).

5.7.3. Anlatı yapısı

Bu kısımda, *Çınar Ağacı* filminin konusu ve olay örgüsüne ilişkin özellikler ifade edilmekte, anlatı özellikleri bakımından değerlendirilmekte ve neden nostaljik bir anlatı olduğu ortaya konulmaktadır.

Çınar Ağacı filmi, İstanbul’lu kentli bir ailenin yaşamından bir kesit sunmaktadır. Filmin kahramanı Advie Hanım (Celile Toyon) 75 yaşında, emekli bir ilkokul öğretmenidir. Dört çocuğu vardır. Hafıza sorunları nedeniyle kendi başına yaşayamamakta, sırasıyla çocuklarının evinde kalarak hayatını sürdürmektedir.

Advie hanımın, ilk çocuğu Feriha (Suzan Aksoy) bir ev hanımıdır. Feriha’nın eşi İhsan (Settar Tanrıöğen) bir iş adamıdır. İkinci çocuk Uğur (Hüseyin Avni Danyal), eski

bir solcudur. Şu anda beyaz eşya sattığı bir dükkânı vardır. Eşi Nihal (Jülide Kural) ile boşanmak üzeredirler. Diğer oğlu Murat'ın (Ragıp Savaş) mesleği belirtilmemiştir. Onun eşi Berrin (Ebru Özkan) de ev hanımıdır. En küçük kızı Sonay (Nurgül Yeşilçay) eşinden boşanmış; oğlu Barış (Deniz Deha Lostar) ile birlikte yaşayan ve bir lojistik şirketinde üst düzey görevde bulunan bir iş kadınıdır. Sonay'ın boşandığı eşi Yağız (Nejat İşler) ise eczacıdır.

Çocuklardan her biri kendi sıkıntılarını yaşamaktadırlar. Hiçbirisi evliliğinde ya da işinde tam olarak mutlu değildir. Anneleri Adviye Hanım'a bakmak onlara yük gibi gelmektedir. Buna tek karşı çıkan Uğur'dur, o da boşanmak üzere olduğu için duruma karşı koyamaz. Adviye Hanım huzurevine yerleştirilir. Adviye Hanım, yaşadığı hayal kırıklığı sebebiyle burada kalp krizi geçirir. Ancak iyileşir ve yine de huzurevinde kalmak ister. Bu sırada onlardan uzakta, huzurevinde olmasına rağmen çocuklarının sorunlarını çözmek için uğraşmaktadır. Tüm çocuklarıyla konuşur, onların sorunlarıyla ilgili görüşlerini ifade eder. Ancak en küçük kızı Sonay ile aralarında yaşanan gerilim kolay çözümlenmez. Sonay Adviye hanım'ın kendisini sevmediğini, bu nedenle yatılı okula gönderdiğini düşünmektedir. Filmin başında sorunlu olan aile içi ilişkiler düzeler; Uğur ve Nihal barışırlar. Nihal kendisini aldatan Uğur'u affeder. Feriha ve İhsan'ın evliliği bozulur ancak bu, İhsan'ın kendisini aldatmasına göz yuman Feriha'nın sonunda kendine saygısını ve cesaretini kazandığının bir göstergesidir. Murat ve Berrin arasındaki ilişki ise sorunsuz görünmesine karşın Berrin Murat'a ve ailesine Yani Adviye Hanıma karşı sorumsuz davranmaktadır. Filmin sonunda o da davranışları nedeniyle Murat'ı kaybedebileceğini görür. Eski davranışlarını düzeltmeye çalışır. Anneanesi Adviye Hanım'ın huzurevine gönderilmesine çok üzülen Barış, dolaylı olarak annesi Sonay ve babası Yağız'ın biraraya gelmesini sağlar. Sonay annesine karşı davranışlarının yanlışlığını idrak edder ve kendisinin özürdileyerek onu evine getirir. Ancak Adviye Hanım çok geçmeden Sonay'ın evinde kalp krizi geçirir ve hayatını kaybeder. Ailesinin sorunlarını çözmüş, ayrılanları bir araya getirmiş aileyi yeniden kurmuştur. Filmin sonunda Adviye Hanım sanki aralarındaymış gibi, tüm aile piknik alanındaki çınar ağacının altında toplanırlar.

Çınar Ağacı filminde olayların akışını ve filmdeki temel çatışma unsurunu yönlendiren, ana karakter Adviye Hanımdır. Anlatı, serim; düğüm; çözüm aşamalarını ve sonunda kapanışı (closure) içeren kronolojik bir sırayla ilerlemektedir. Karakter ve olaylar nesnel bir görüş açısı ile betimlenmekte; karaktere odaklanan, olay merkezli bir anlatım

benimsenmektedir. Film bu özellikleri ile klasik anlatı yapısına sahiptir. Filmde, karakter, zaman ve uzam bileşenlerinden oluşan söylem yapısı da, olay örgüsü gibi klasik bir nitelik taşımaktadır.

Filmin temelde klasik bir anlatı olma özelliğini değiştirmemekle birlikte, özdeşleşmeyi kıran, modern özellik taşıyan anlatı biçimlerine de sahip olduğu görülmektedir. Ana karakter Adviye Hanım ve izleyici arasında varsayılan bir uzlaşya bağlı olarak, ‘dördüncü duvarın yıkıldığı’ sahneler; örneğin, hastanede abartılı jestlerle ağlayarak elini öpmeye çalışan gelini Berrin’in durumuna tepki olarak, Adviye Hanım kameraya doğru gülümsemesi, buna örnektir. Barış’ın ailesinden farklı olduğu filmde özellikle diyaloglarda vurgulanmaktadır. Ancak filmde ikinci piknik sahnesinde, görüş açısının çınar ağacının gövdesindeki oyuklardan aileyi seyreden Barış’a geçmesi, özdeşleşmeyi kıran bir etki ortaya çıkarması ve Barış’ın psikolojik durumunu yansıtması bakımından modern bir anlatım biçimidir.

Film, anlatısı şimdiki zamanda geçmekle birlikte aşağıdaki özelliklere sahip olması bakımından nostaljik bir özelliktedir :

1. Filmde “eski” ve “yeni” arasındaki karşıtlık, karakterler arasındaki çatışma üzerinden ifade edilmektedir. Eskiye temsil eden Adviye Hanım, olumlu toplumsal değerleri temsil ederken; yeniye temsil eden aile üyeleri ahlaki çöküşü, norm ve değerlerdeki olumsuz yöndeki değişmeyi yansıtmaktadır.
2. Filmde, toplumsal değişme, aile kurumu üzerinden anlatılmaktadır. Filmin başlangıcında, bütünlüğü bozulan, parçalanmış aileler betimlenmektedir. Adviye Hanım hem kendi ailesini bir arada tutmaya, hem de çocuklarının ailelerini dağılmaktan kurtarmaya çalışmaktadır.
3. Filmde, toplumsal değişme aile üzerinden ele alındığı için, ilişkilerdeki bozulma da aile içi saygı ve sevgi ilişkilerinin yerini, bencilliğin ve çıkar ilişkilerinin alması bağlamında ifade edilmektedir. Filme göre sahici ve ideal bir ilişki Adviye Hanım ve torunu Barış arasında kurulmuştur. Bunun dışında Rifat Bey ve büyük oğlu Uğur ile ilişkileri de olumlu betimlenmektedir. Ancak ailenin geri kalan üyelerinin, hem Adviye hanımla, hem kendi aralarındaki ilişki tarzı onaylanmayan bir biçimde ele alınmaktadır.

4. Filmin ana karakteri Advie Hanım, hafıza sorunları yaşadığı için çocuklarının evinde kalmak zorundadır. Ancak eskiden Advie Hanımın her bakımdan kendine yeterli, kadınlık ideallerine uygun, bunun da ötesinde maddi bakımdan da güçlü bir kişi olduğu filmde diyaloglar aracılığıyla vurgulanmaktadır. Filmin sonunda Advie Hanımın kalp krizi geçirerek hayatını kaybetmesi, anlatıyı nostaljik kılan bir diğer unsurdur.

5.7.4. Nostalji analizi

Çınar Ağacı filminin açılış mizanseninde kamera gökyüzünden aşağıya doğru -bir çınar ağacının dalları ve yapraklarından gövdesine- yavaşça iner. Aşağıda ağacın gövdesine kurulmuş bir salıncak ve ahşap bir çocuk balkonu ve piknik masasının üzerinde bir gramofon görülmektedir. Arka planda akordeonla icra edilen hüznü bir melodi duyulur. Bu nesnelerin sanki terkedilmiş, bir başlarına kalmış gibi bir halleri vardır. Müzik sesi kesildiğinde kamera kısa bir süre gramofon ve salıncağa odaklanır. Filmin jenerik kısmında yer alan bu kısım izleyiciye önceden, “bir gün” bu piknik masasının, salıncağın ve gramofonun “sahipsiz kalacağını” işaret etmektedir. Böylece izleyici filmin ilerleyen dakikalarında piknik sahnelerinde bu kaybı hatırlaması sağlanmış olur. Bu, kaybı hatırlatan geriye doğru bakış nostaljik filmlerde kullanılan bir anlatım yöntemidir.

Bu sahnenin hemen arkasından gramfondan çalınan başka bir şarkıya eşlik eden Advie Hanım görülmektedir. Yüzünde acı-tatlı bir ifade ile şarkıya eşlik etmektedir. Ondüle topuzlu, sarı-beyaz saçları, elbisesi, gözlükleri ile kültürlü görmüş geçirmiş yaşlı bir kadın imgesine sahiptir. Şarkıya eşlik ederken filmin “annelerimize” ithafı belirir. Advie Hanım zorlukla yürüyerek Atatürk portresinin önüne gider. Gövdesiyle eğilip “günaydın Paşam” diyerek selam verir. “E çiçekleri de sulamak lazım Paşam” diyerek bir kere daha eğilir ve zor yürüse de keyifli bir biçimde şarkıya eşlik ederek çiçeklerin olduğu tarafa doğru yönelir. Bu ilk sahnede de Advie Hanım’ın yüksek kültürü, seçkin zevki ve ince ruhu vurgulanmaktadır. Çalan şarkının ¹¹⁸ sözlerinin Beyoğlu kelimesini içermesi de

¹¹⁸ *Beyoğlu’ndan Geçerken*, Beste ve Güfte: Dramalı Hasan Güler Söyleyen: Melahat Hanım

bu görüşü desteklemektedir¹¹⁹. “Adviye hanımın seçkin ve huzurlu atmosferi kızı Feriha’nın gelip gramofonu kapatmasıyla kesintiye uğrar.

Adviye Hanım bu filmde kaybolan eski değerlerin bir arada toplandığı nostalji odağıdır. Film boyunca eskiyi temsil eden Adviye hanımla, yeniyi temsil eden aile fertleri arasında karşıtlık oluşturacak diyaloglar, mizansenler kurulmaktadır. Burada Adviye Hanım bir ideal olarak 1950 yılı öncesini, Türkiye cumhuriyetinin “altın çağ”ını temsil etmektedir. Karşı karşıya geldiği çocukları, torunları ise 1950 sonrası yeni düzeni, özellikle de 1980 sonrası yansıtmaktadırlar.

Çınar Ağacı filminde toplumsal değişme aile kurumunda ve aile içindeki ilişkilerde gözlemlenmektedir. Toplumsal değişme karşısında eskiyi temsil eden ve idealize edilen karakter Adviye Hanım’dır. Adviye Hanım’ın her bir çocuğu ise, Türkiye’deki toplumsal değişimin belirli bir boyutunu yansıtmaktadır. Filmde aileye ilişkin temel değerlerin yok olduğu vurgusu yapılmaktadır. Aile bir Türkiye metaforudur. Cumhuriyetin kurucu ilkelerinin aşındırıldığına yönelik vurgu, filmde, parçalanan aileler üzerinden ifade edilmektedir. Adviye Hanım için çocuklarının içinde bulunduğu durum hayal kırıklığı yaratmaktadır. Film boyunca Adviye hanım’ın çabası, ailesini bir arada tutmaya çalışmaktır.

Adviye Hanım filmde idealize edilmiş olmakla birlikte, tamamen sempati duyulabilecek biçimde portrelenmemiştir. Onun, özellikle ailesinin diğer üyeleriyle karşılaştırıldığında ideali temsil etmesi, bütünlüklü bir insan olmasından kaynaklanmaktadır. O hem iyi, fedakar bir anne, iyi bir eş ve ev kadını, hem de iyi bir öğretmendir. Tüm bunların yanı sıra eğlenmeyi, iyi dans etmeyi de bilmektedir. Konuşması, giyinişi, yaşayışı bütün bir kültürün ifadesi olarak betimlenmiştir.

Handan İpekçi’ye göre Adviye Hanım, Cumhuriyet kadınıdır. Filmde onun bir Cumhuriyet kadını olarak betimlendiği, Atatürk fotoğrafıyla kurduğu ilişkiden

¹¹⁹ Beyoğlu nostaljisinin iki temel nedeni 12 Eylül sonrası Türk aydınlarının, dolaylı bir politik tartışma yolu olarak gündelik kültüre odaklanması ve “arabesk kültür”ün istilasına karşı kent değerlerini vurgulamak istemeleridir.

anlaşılmaktadır. İpekçi, Adviye Hanım ve Atatürk portresi arasındaki ilişki konusunda şunları söylemektedir¹²⁰ :

“Cumhuriyet kadını Adviye Hanım’ın bir çocuğunun evinden diğerine taşınırken yanından ayırmadığı, onu hayata bağlayan aksesuarları var. Çiçekleri, gramofonu, plakları ve bir de kalabalık ailesi içinde yalnızlığını paylaştığı Atatürk fotoğrafı. Her sabah günaydınlaştığı, dert ortağı, sırdaşı Atatürk fotoğrafı, Paşa’sı, Adviye Hanım’ın dört çocuğunun evleri arasındaki göçebe hayatına eşlik eder, huzurevine yatırılışında derdini paylaşır ve kaybolup giden bir kuşağa şahitlik eder”.

Adviye hanımın Atatürk portresine yönelik tutumunda ona hem saygı göstermesi, hem de onun korunup kollanması gerektiğini düşünmesi dikkat çekici bir noktadır. Adviye hanım her sabah portreye selam vermekte; çocuklarının yaptığı bir haksızlık olduğunda; kendisi için sevinilecek bir durum söz konusu olduğunda ya da bir evden diğerine geçtiğinde bunları Atatürk portresi ile paylaşmaktadır. Adviye hanımın bu ritüelleri, Atatürkçü vatandaşların, özellikle son 20 yıllık dönemde, Anıtkabir’le kurdukları bağı sembolize etmektedir. “ ‘Ata’ya şikâyet’, siyasal ifade ve talep kanallarının tıkalı olduğu oranda ve Atatürk’ün ölümsüzlüğü varsayımıyla sürekli kullanılan bir mekanizmadır (...) Sadece şikâyet ve talepler değil, minnet ve şükran duyguları da Anıtkabir üzerinden dile gelebilmektedir” (Ökten,2012:330,331).

Adviye Hanım’ın Atatürk resmi ile kurduğu ilişkide önemli olan bir diğer nokta, Adviye Hanımın ona her zaman “Paşam” diye hitap etmesidir. Paşa hitabındaki bu vurgunun birden çok nedeni olabilir ancak İpekçi’nin yaşamına etkisi göz önüne alındığında 12 Eylül darbesine karşı bir tepki olması muhtemeldir. Mîna Urgan, “Mustafa Kemal Paşa ve İsmet Paşa dışında başka Paşa’nın olmadığını 12 Mart’ta da anladım, 12 Eylül’de de” diye yazar (Urgan:1998,115). Bir diğer neden de, Atatürk’ün kendi kuşağından, birlikte çalışıp savaştığı insanların ona Paşam diye hitap etmesi olabilir (Ökten,2012:331). Cumhuriyetin birlikte savaşan seçkinler kuşağına bir gönderme vardır. Adviye Hanım da çevresinde çocukları, torunları olmasına rağmen kendisini Barış dışında hiç kimse ile yakın hissetmemekte, ancak Atatürk fotoğrafıyla yalnızlığını paylaşabilmektedir.

¹²⁰ 03.04.2011 “Çınar Ağacı’nın gizli kahramanı”

<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/göster/ShowNew.aspx?id=17443284> adresinden 26 Eylül 2013’te alınmıştır.

Adviye Hanım seçkin bir kültüre sahiptir. Bunu konuşmasından, saçlarından giyimine gösterdiği özenden anlamak mümkündür. Her gün gramofonundan dinlediği taş plaklar da bunun bir göstergesi olarak filmde yer almaktadır. Cumhuriyet dönemine daha doğrudan gönderme yapan ise Adviye Hanımın huzurevine götürüldüğü ilk gün, düzenlenen yemekli toplantıda Rıfat beyle birlikte tango yapmalarıdır. Adviye Hanımın bu özelliğine ilk defa tanık olan çocukları ona hayran kalırlar. Sonay “annem bu kadar güzel dans etmeyi nereden öğrendi, benden bile güzel dans ediyor” diyerek Adviye hanımın üstünlüğünü ifade eder. Cumhuriyet kuşağı için dansın önemine ilişkin Mîna Urgan şöyle yazmaktadır: “Şimdi sekseninde olan bizim dinazorlar kuşağı, gençken dansa çok düşküdü. Nerede olursak olalım bir gramofon bulunca, onu hemen kurar dans etmeye başlardık. Danslarımız şimdiki karşılıklı tepinmelere hiç benzemezdi.” (Urgan: 1998,181).

Rıfat Bey Adviye Hanımı masasına geri getirdiğinde ona “siz çok mükemmelsiniz hanımefendi” diyerek hayranlıklarını sunar. Rıfat Bey ve Adviye Hanım ikisi de cumhuriyet kuşağına mensup insanlardır. Onların hal ve hareketlerinin farklılığı ve inceliği hemen dikkati çekmektedirler. Adviye Hanım’la Rıfat Bey birbirilerinin eşitirdirler. Rıfat Bey Adviye Hanıma bir şiir okur¹²¹. Adviye hanım ise karşılık olarak şiirin yazarını söyleyerek Rıfat beyi şaşırtır. Rıfat Bey Adviye Hanım’ın odasına girmez. Adviye hanım da Rıfat beyi ancak vasiyetini yazdırmak üzere ziyaret eder.¹²²

Adviye Hanım bir ailenin kurulmasını ve bir arada kalmasını sağlayacak özelliklerin tümüne sahiptir. Onun yansıttığı Cumhuriyet Kadını ideali hem kamusal hem domestik alanda çalışkanlık ve yetkindir.

Adviye hanım çiçeklere bakım yaparken, kızı Feriha çiçekler nedeniyle evin kirlenmesinden ve annesinin temizlik için eve ‘kadın’ çağırmaya da yanaşmamasından şikayet eder. Adviye hanım ona “kadın dediğin evinin işini kendi yapar” diye cevap verir. Feriha ise “o sizin zamanınızdaydı anne artık devir değişti” diyerek aradaki farkı eski-yeni arasındaki olumsuz değişime bağlar. Adviye Hanım “biz hem çalışır hem de evimizin işini

¹²¹ Merdüm-i dideme bilmem ne fûsun etti felek/ Ginyemi kildi hûn eşkimi füzûn etti felek/Şîrler pençe-i kahrımdan olurken lertzân /Beni bir gözleri ahuya zebun etti felek

¹²² Bu filmde huzurevinde görülen emekli yargıç Rıfat Işık, *Büyük Adam Küçük Aşk* filmindeki karakterdir. O da filmde kendisine huzurevi aramaktaydı. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde Rıfat beyin merhum eşi Neriman hanım’ın özelliklerinin de Adviye hanım’da bulunduğu düşünülebilir. Evdeki eşyalar, çiçekler, örtüler, her ikisinin de aynı zamanda örgü örmesi bu çağrışımı yapmaktadır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde Neriman hanımın duvardaki resmi Handan İpekçi’nin annesine ait bir fotoğraftır.

yapardık; siz de iş güç de yok maşallah” diyerek biz/siz; eski/yeni arasında kurulan karşıtlığı destekleyecek türde bir cevap verir.

Adviye Hanım, çalışan bir kadın olmasına karşın yemek bilgisi ve yeteneği ikisi de ev hanımı olan kızı Feriha ve gelini Berrin’den üstündür. Feriha dolma sararken Adviye Hanım beğenmez ve “ben sana böyle mi öğrettim” diyerek müdahale eder. Gelini Berrin, tercih etmese de ondan su böreği tarifi almak zorunda kalır. Çünkü kendisi onun kadar güzel börek yapamamaktadır. Adviye Hanım Berrin’e bilerek yanlış tarif verir ve “ona kalmıştı su böreği yapmak” diye kendini açıklar. Filmde “ona mı kalmış” anlayışı daha sonra da görülecektir. Adviye hanıma göre bu kültür ailede kazanılmalıdır. Sonradan edinilemez.

Adviye hanım yalnızca daha iyi yemek yapmakla kalmaz, çin iğnesi danteller, gümüş çay takımları ile de kadınlık kültürünün diğer seçkin beceri gerektiren taraflarına sahip olduğu da belirtilir. Berrin evine önemli bir misafiri geleceği zaman Adviye hanımın çay takımlarına, dantellerine ihtiyaç duymaktadır. Aşağıda açıklanacağı gibi Berrin, İhsan karakteri gibi, 1980 sonrası, üretici olmayan yollarla zengin olmuş bir kesimi temsil etmektedir. Cumhuriyetin yetiştirdiği nesil, öğretmenler, hukukçular gibi bürokrat ya da memur kesimi iken; sonradan kısa yoldan köşe dönme politikalarının usulsüz yollarla para sahibi yaptığı kesime yönelik eleştiri bu karakterler üzerinden yapılmaktadır. Bu sınıfın ne kadar paraları olsa da, kültüre sahip olamayacaklardır.

Adviye Hanım için ailede kadın ve erkeğin rolleri belirlidir. Buna göre erkeğin mutlaka otoritesini ortaya koyacak davranışlarda bulunması; kadının ise maddi ve manevi anlamda fedakar olması gerekmektedir. Fedakarlık egemen kadınlık ideolojisinin en önemli parçasını oluşturur. Film boyunca Adviye hanımın çocukları için hem onları büyütürken, hem de hâlihazırda pek çok fedakârlıklar yaptığı vurgulanır.

Adviye Hanım aile bütünlüğüne çok önem vermektedir. Örneğin kızı Sonay ve damadı Yağız’ın boşanmış olmalarını kabul etmez. Çınar ağacının altında yaptıkları pikniklerden birinde, Sonay’ın haberi olmadan Yağız’ı davet eder ve Sonay’dan ona sofrada servis yapmasını ister. Sonay ve Yağız arasında çok büyük düzeyde olmasa da fiziksel şiddetle ilgili bir sorun vardır. Buna karşılık, Adviye hanım Yağız’a “keskin sirke” diyerek sempati göstermektedir. Film de, önce Sonay’ın vurduğu belirtilerek Yağız’ın

uyguladığı şiddete gösterilen sempati meşrulaştırılır. Yağız filmin bir diğer sahnesinde, Sonay'ın yeni erkek arkadaşını da, kendisine karşı hiçbir saldırganlık göstermediği halde yumruklar. Bir diğer örnek, Advie Hanım'ın büyük oğlu Uğur'un eşini aldatması üzerine ondan boşanmaya karar veren gelinine “eğer eşini seviyorsa affetmeyi de bilmesi gerektiğini” söylemesidir. Küçük oğlu Murat'a “karını sevmen güzel ancak kendini de biraz fazla ezdirmiyor musun?” diye sorar. Daha önce polis şiddeti, töre cinayetleri, dil sorunu gibi konularda duyarlılığını ifade etmiş olan İpekçi'nin bu yaklaşımı, filmdeki tüm bu kişilerin, içinde bulunulan dönemde belirli bir sınıfa temsil etmesinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu filmin asıl konusu gerçekte Türkiye toplumunda yaşanan yozlaşma ve toplumsal sınıfların birbirlerinden ve Cumhuriyet değerlerinden uzaklaşmasıdır. İpekçi'nin önceki filmleri incelendiğinde aileyi sınıf metaforu olarak kullandığı görülmektedir. Bu çerçevede bakıldığında Sonay ve Yağız'ın; Berrin ve Murat'ın; Nihal ve Uğur'un hangi değerleri temsil ettiğini dikkate almak gerekmektedir. Filmde aile üyelerinin ne kadar sorunlu olurlarsa olsunlar ailenin dağılmaması için fedakarlık yapılması aynı zamanda bireyciliğe yönelik bir tepki olarak da okunabilir.

Advie hanım filmdeki en sahici insan olarak sunulur. Diyet yapma zorunluluğu gibi sonradan koyulan kurallara başkaldıran, hayatını olduğu gibi yaşayan, örneğin hem çalışıp hem oynamayı becerebilen birisi olarak betimlenir. Kızı Sonay bir iş kadını olarak başarılı olmasına karşılık, sürekli gergindir. Çocuğu ile yeterince ilgilenememektedir. Barış'a bir sürü kurallar ve yasaklar koyarak onu korumaya ve annelik yapmaya çalışmaktadır. Advie hanım, ise bir yandan kendisi eğlenirken diğer yandan da Barış'a bir şeyler öğretmeyi başardığı vurgulanır.

Advie Hanımın sahiciliğinin bir diğer vurgusu da gençliğinde eşinden zamanında çok ince bir dille yazılmış olduğunu anlamamız istenen aşk mektupları alması ile yapılır. Aşk egemen kadınlık ideolojisinin bir parçasıdır. Aşk yaşamayan bir kadın eksik olarak kabul edilmektedir. Advie Hanım ise her yönüyle ideali temsil ettiği için onun bu konuda da bir eksiğinin olmadığı bu bakımdan da vurgulanmış olur.

Filmde ideal olarak betimlenen bir diğer unsur Advie Hanım ve torunu Barış arasındaki ilişkidir. Advie Hanım ve Barış sözlerinde, davranışlarında, değer yargılarında birbirlerinin adeta bir yansımasını oluşturmaktadırlar. Advie hanım nasıl filmde betimlenen “şu an” için nostaljik bir unursa; Barış da onun geleceğe yansıması olarak

filmin ütopyasıdır diyebiliriz. Bugün kaybedilmiştir ancak Cumhuriyet değerlerinin geleceğe aktarılmasıyla belki ilerisi için bir umut olabilecektir.

Adviye Hanım'ın çocukları, şimdiki zamanın yozlaşmış toplumunu temsil etmektedir. Feriha Adviye hanım'ın en büyük kızıdır. Dışarda ya da evde çalışmamaktadır. Feriha bir ev hanımı olarak bağımlı bir yaşam sürmekte, bu nedenle kendisini aldatan kocasına karşı çıkamamaktadır. Feriha'nın kocası İhsan, üretici olmadan, çeşitli ihalelere girerek iş alıp para kazanan “yeni zengin” olmuş bir iş adamıdır. İhsan zenginliğini gösteriş amacıyla ve kimi zaman da bilerek karşısındakini aşağılayacak biçimde kullanmaktadır. Örneğin eskiden sol hareketin içinde yer almış olan Uğur'un dükkanına haciz gelmesi üzerine “devrimi beceremediniz bari esnaflığı becerseydiniz. O kadar diyorum gel yanımda çalış diye...” demesi gösterilebilir. Feriha ve İhsan'ın dört çocukları vardır. Filmde, bunlardan özellikle Tolga üzerinde durulmaktadır. Tolga bir Amerika hayranıdır. İlk fırsatta Türkiye'yi terk etmeyi hayal etmektedir. Tolga'nın ne Türkiye'de ne de gittiği başka bir yerde üretici olmasına yarayacak bir özelliği bulunmamaktadır. Tolga bir bakıma Batılılaşmanın ilk dönemlerinden itibaren eleştiri konusu olarak beliren Bihruz Bey tiplemesinin ya da Cumhuriyetin ilk dönemlerinde eleştiri konusu olan bobstil tiplemesinin döneme özgü bir yorumudur. Farklı dönemlerdeki Batılılaşma eğilimine göre örnek alınan ülke de değişmektedir. Bihruz Bey Fransız etkisindeyken, Tolga Amerikan etkisindedir. Babasından ihale kazanırsa kendisine *mustang* almasını ister, yersiz biçimde İngilizce sözcükleri konuşmasına yerleştirir ve hatta vücut dili dahi taklittir.

Adviye hanım'ın ikinci çocuğu Uğur, eski bir solcudur. Adviye Hanım'la en az sorun yaşayan çocuğu odur. Uğur, filmin başında oldukça zor durumdadır. Bir yandan maddi sıkıntı yaşamaktadır; dükkânına haciz gelmiştir. Diğer yandan eşi Nihal'i başka bir kadınla aldattığı için karısı kendisini terk etmiştir.¹²³ Uğur'un eşi Nihal de filmdeki olumlu bir karakterdir. Adviye Hanım kendisine en iyi Nihal'in baktığını belirtmektedir. Adviye

¹²³ Uğur ve Nihal Yusuf Kurçenli'nin *Çözümler* (1994) isimli filminin ana karakterlerinin isimidir. *Çözümler*, 12 Eylül sonrasında kocası hapiste olan Nihal (Nurseli İdiz) ile onların ortak dostu, 12 Mart'ı yaşamış olan Uğur'un (Tarık Akan) etrafında dönmektedir. Uğur aslında edebiyat ve sanatla uğraşan ama hayatını muhasebecilikle kazanan birisidir. (...) Nihal ise hayata tutunmaya çalışan, sol eğilimli olmasına karşın muhafazakar yaşam süren, kocasının ailesiyle birlikte yaşayan bir kadın olarak betimlenir (2010:5). Yusuf Kurçenli filminin “eskiden çok yakın olan arkadaşların şimdi ilişkilerini sadece biçimsel düzeyde sürdürdükleri, bir zamanlara paylaştıkları şeyler ortadan kalktığı için şimdi aralarında çok ciddi bir iletişimin kalmadığı gösteriliyor. Yani film bazı çözümlere değiniyor. Zaten adını da oradan alıyor” (2010:6). Bu noktadan kesin bir okuma yapmak sağlıklı olmasa da İpekçi'nin filmde Nihal gibi hapisane kapılarında beklediği, 12 Eylül'ün üzerlerinde buldozer gibi geçtiğini söylediği, bu süreçte ailesinin yanına dönerek hem maddi hem de manevi olarak destek bulduğu göz önüne alındığında İpekçi ile *Çözümler* filmi arasında kişisel bağlar olduğu söylenebilir.

Hanım'la oğlu Uğur arasındaki ilişkiyi özetleyen an, diğer çocuklar (Feriha ve Sonay) Advie Hanım'ın gramfon çalmasından rahatsız olur, plağı durdururlarken Uğur Advie Hanım'a "anne sen seversin" diyerek plaktan şarkı çalmasıdır. Uğur, Advie Hanım'ı anlamakta, tüm huysuzluklarının arkasındaki anlamı görebilmektedir. Huzurevi ile ilgili tartışmalar sırasında bir tek o fikre karşı çıkar. "Bu kadın malını mülkünü sattı bize verdi. Sırf biz daha iyi olalım diye. Sense kılını bile kıpırdatmadın" diyerek Murat'a kızar. Uğur'un ailenin çocukları arasında Advie Hanım'ı en çok korumaya çalışması; onu huzurevine göndermek istememesi, bir yandan içinde bulunduğu koşullar nedeniyle göndermemeye de gücünün yetmemesi sol düşünce ve Cumhuriyet değerleri arasındaki ilişki bağlamında düşünüldüğünde daha anlamlıdır. Advie Hanım'ın ise tüm çocukları arasında bir tek ondan özür dileyerek ona haksızlık yapmış olduğunu, oysa onun hep güzel şeyler için çabaladığını, bunu ancak şimdi anladığını söylemesi de bu bakımdan ayrıca önemlidir.

Üçüncü çocuk olan Murat ve onun eşi Berrin de filmin eleştiri yönelttiği bir aile yapısına sahiptir. Bu ailedeki asıl sorun Berrin ve kızlarının özellikleridir. Murat'ın filme göre kılıbık olması, eşinin ve çocuklarının olumsuzluklarına karşı çıkamaması nedeniyle eleştirilmektedir. Berrin ve onu örnek alarak yetişen iki kızı, tıpkı İhsan ve Tolga gibi kültürel yozlaşmanın örnekleri olarak filmde yer almaktadırlar. Berrin de Feriha gibi bir ev hanımıdır. Zengin fakat görgüsü olmayan bir aileden geldiği konuşması ve giyim tarzıyla yansıtılmaktadır. Kızlar özel okulda okumakta, okulun ücretini ise Berrin'in ailesinin karşıladığı vurgulanmaktadır. Berrin Advie Hanım'a "anne" diye hitap etmemekte ve bakımına da destek olmamaktadır.

Filme annesi ile en çok sorun yaşayan Advie Hanım'ın en küçük çocuğu Sonay'dır. Oğlu Barış'la birlikte yaşayan Sonay, severek evlendiği eşi Yağız'dan onun kendisine vurduğu gerekçesiyle ayrılmıştır. Çalıştığı iş yerinden bir iş arkadaşı ile görüşmeye başlamıştır. Yağız ise Sonay'la bir araya gelmenin yollarını aramaktadır. Bu ailede Barış çok mutsuzdur. Barış'ı mutlu eden tek şey anneannesinin varlığı, onunla telefonda konuşmak ve iki ayda bir onun kendileri ile kalmasıdır. Sonay, Advie Hanım'ın tüm çocukları ile ilgilendiği halde kendisini özel okula göndererek başından attığını savunur. İşte istediği terfi alamayınca da bu okulu boşu boşuna okuduğunu düşünür. Annesi ona diğer çocuklarına yardım ettiği gibi yardım etmediği için ona bakmak gibi bir yükümlülüğü olduğunu düşünmez. Ayrıca annesine karşı kendi doğrularında ısrar eder.

Filmin sonunda çok istediği terfi alınca annesinin ona karşı davranışlarında ve onu yetiştirme biçiminde haklı olduğunu anlamış olur.

Filmde ortaya konulan aile tablosunda, üstünde durulan bir nokta, aile üyelerinin asil üyeler ve aileye sonradan gelenler olarak ayrılmasıdır. Advie Hanım'la aileye sonradan katılanlardan Yağız ve Nihal arasında ebeveyn evlat ilişkisinin kurulmuş olduğu birbirlerine hitap şekillerinden anlaşılmaktadır. Berrin ve İhsan ise Advie Hanım'a "anne" şeklinde hitap etmezler. Advie hanım da onlara diğerlerine olduğu gibi iyi davranmamaktadır. Filme göre aileye sonradan gelenler Berrin ve İhsan karakterleridir. Filmde aile içindeki bu iki grup arasındaki fark gündelik yaşamda kültüre vurgu yapan çeşitli mizansenlerle ifade edilmektedir. Örneğin, İhsan işe gitmeye hazırlanırken kravat seçimi konusunda Feriha ona yardım eder. İhsan ise zevkine göre kravat takamamaktan şikayetçidir. Gidip kendine bir düzine kravat alacağını söyler. Feriha ise "sen alma ben alırım, sen bana parayı ver" diye cevap verir. İhsan'ın zevki kötüdür. Eğer Feriha ona yardımcı olmasa zevksiz bir biçimde dışarı çıkmış olacaktır. Bir diğer sahnede İhsan aldığı yeni cipi ile Advie hanıma yaranmaya çalışırken aralarında şu konuşma geçer:

İhsan: Sırf senin için aldım Advie'ciğim bu cipi vallahi... Şuraya bak. Çiçekler plaklar, gramofon, eşyalar, koca cip doldu valla yahu. [Advie Hanım'ın hep yanında taşıdığı Atatürk fotoğrafını kastederek] O elindekini bile alır bu cip Advie'ciğim.

Advie Hanım: [kendi kendine] Görmemiş görmüş güle güle ölmüş.

Advie hanım bir evden diğerine taşınırken Atatürk portresini hiç kimsenin taşımamasına izin vermemekte, daima kendi elleriyle taşımaktadır. Bu sahnede Atatürk'ün toplumda İhsan gibi sonradan zengin olmuş, "lumpen" işadamlarının asla taşıyamayacakları bir değer olduğu vurgulanmaktadır. Burada konuyla ilgili olarak Tevfik Çavdar'ın görüşleri açıklayıcı olabilir. "Tekelci, dışa bağımlı sermaye ideolojik üstünlüğünü sürdürebilmek, bu açıdan sahip olduğu alanı genişletebilmek için bütün değerleri yadsıyan, içi boşaltılmış bir kültürü de özendirmekte, geniş ölçüde kullanmaktadır. Biz buna "lumpen kültür" adını vermekteyiz" (Çavdar,1999:352). Çavdar, lumpen kültürü temel olarak üretici olmamasıyla tanımlar. "Burjuvazi üretici olmayan yollarla kazanç sağlamaktadır. Lumpen proleterya ise istemediği halde işsiz kaldığı için işçi sınıfının dışına itilmiştir. Bu tortunun yerleşik bir kültürü, değer yargıları kümesi, ahlaki kuralları, örf ve adetleri yoktur. Bunlar toplumun akıntıya kapılmış, yüzer-gezer,

inançsız, amaçsız bireyleridir. Tekelci sermaye iktidarının yönlendirdiği rüzgarın önünde savrulup giderler.” (Çavdar,1999:353).

İhsan nasıl Adviye hanımın ailesine sonradan geldiyse, temsil ettiği sosyo-ekonomik sınıf da cumhuriyete sonradan, 1950’li yıllardan itibaren yürütülmeye başlatılan ekonomik liberalleşme politikalarıyla katılmıştır. 1980’li yıllardan itibaren yürütülen ekonomi politikalarıyla tamamen üretimin dışında para kazanma yolları teşvik edilmiştir. Cumhuriyetin devletçi kalkınma ve tam bağımsızlık ilkesi başta olmak üzere kurucu değerleri ve ekonomik politikalarına aykırı olarak gelişen bu yeni sınıfların, filmde asıl Cumhuriyet’in bir parçası olarak görülmediği bu şekilde ifade edilmektedir.

Tıpkı Atatürk resmi gibi, Adviye Hanım da Cumhuriyeti temsil ettiği için onun da İhsan gibi lümpen burjuvalara emanet edilemeyeceği aşağıdaki sahnede ortaya konulmuştur.

Çınar ağacının altındaki piknikte, Adviye hanımın çocukları arasında huzurevi konuşmaları yapılması üzerine İhsan “bir ananıza bakamadınız” der. Uğur bu söze çok sinirlenir. İhsan “damadı bakar ona” diye sözüne devam eder. Bunun üzerine Uğur, “sen çok olmaya başladın, *kala kala sana mı kaldı* bu kadın” diyerek İhsan’ın üzerine yürür. Yağız’da araya girip “Ya vur şunun ağzına enişte” diyerek Uğur’u destekler. Burada “*kala kala sana mı kaldı bu kadın*” sözü film için önemlidir.

Adviye Hanım’ın gelinlerinden Berrin, filmde günümüz yozlaşmış kültürün bir diğer örneğini sunar. Bir mesleği olmayan, süslenmeyi dahi eline yüzüne bulaştıran, rüküş giyimli, diksiyonu bozuk; tek özelliği güzel olması olan bir kadın olarak betimlenir. Berrin’in ailesi de zengindir. Berrin ve Murat’ın çocuklarının özel okul aidatlarını onlar ödemektedir. Ancak kızlarına kültür anlamında hiçbir katkıları olmamıştır. Berrin’de kızlarını kendisi gibi yetiştirmektedir. Bu nedenle Adviye Hanım Berrin’e Elizabeth kızlara da ikinci Elizabeth ve Katerina isimlerini takmıştır.¹²⁴

¹²⁴ İlk filminden itibaren İpekçi’nin eleştirel olarak benzer noktalara eğildiği görülebilir. *Babam Askerde* filminde, burjuva ailedeki annenin kızı ile İngilizce konuşması; filmdeki cahil komşu kadının “koskoca doktor niye yasak kitap tutar ki evinde” diye sorması, filmdeki dayının İhsan karakterine benzer şekilde filmin solcu aydın orta sınıfını temsil eden kızkardeşi ve eniştesine “vatanseverliğiniz şimdi mi aklınıza geldi” demesi ya da geçmişte sol gösterilere katılmış olan ancak şimdi burjuvayı temsil eden kadının eski görüşlerini koruyan eşine “...dünyayı değiştireceksin. Önce kendi ilişkini düzeltsene ...” şeklinde konuşması

İhsan ve Berrin karakterleri üzerinden filmin duyarlılık gösterdiği noktalar, Mina Urgan'ın şu sözlerinde açık ifadesini bulmaktadır:

“Tüketim toplumunun kültürden yoksun bir ortamda egemenlik kurmasının doğal bir sonucu olan bayağılık, faşizm kadar çirkin, faşizm kadar tehlikeli benim gözümde. Belki bu da bir dinozorluk belirtisi sayılacak ama davranışta konuşma üslûbunda, kılık kıyafette, müzikte, her konuda bayağılığa şiddetli bir tepki içindeyim. Son yarım yüzyılda ülkem de dünya da daha da bayağılaştığı için, tepkim de gittikçe şiddetleniyor. Bu bayağılığın Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayarak tüm dünyaya yayıldığını ileri sürmem siyasi önyargılarımdan ötürü değil. Bu konuda Amerikalı aydınlar da benim kanımı paylaşıyorlar.(...)”(Urgan,1998: 38,39)

Sonuç olarak filmde toplumsal değişme ailenin parçalanmasıyla, bencil ve bireyci hale gelmesiyle; aileye sonradan katılanların getirdiği kültürel ve ahlaki yozlaşmayla ifade edilmektedir. Ahlaki yozlaşma filmde özellikle “üretici olmayan yollarla para kazanma” olarak tanımlanmaktadır. Filmin tüm bu olumsuz yönde değişime karşı ideal olarak betimlediği kişi Adviye Hanımdır. Filmin nostaljisini de Adviye Hanım oluşturmaktadır. Yönetmen Handan İpekçi, şu sözleri ile filmdeki nostaljiyi ifade etmektedir.

“Çınar Ağacı Cumhuriyet kuşağına durulan bir selam. Adviye Hanım bir Cumhuriyet kadını. İki ayda bir çocuğunun evinden diğerine taşınmak zorunda kalıyor. Ona bu zor yolculuğunda yanından hiç ayırmadığı birkaç eşyası eşlik ediyor. Bunlardan biri de Atatürk fotoğrafı, Adviye hanımın her sabah Paşam diye günaydınlaştığı bu portre, *kaybolup giden bir kuşağa şahitlik ediyor*”.¹²⁵

Nostalji: Batılılaşma ve ideoloji

Çınar Ağacı'nin nostaljisi; toplumsal değişme karşısında önerilen ideolojinin hayali bileşeni, Adviye Hanım karakteridir. Film özellikle 2000-2011 yılları arasındaki toplumsal değişme unsurlarına; neoliberalizm ve Piyasanın egemenliğinde devletin dışa bağımlı politikalar izlemesine; Cumhuriyetin eğitim ve hukuk gibi temel kurumlarının tasfiyesine verilen bir tepkidir. Orta sınıfın Cumhuriyete sahip çıkmaması, toplumsal değil kişisel çıkarlarının peşinde koşması filmde topluma dair eleştirilen bir diğer noktadır.

örnek verilebilir. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de Rıfat bey özel okullarda, İngilizce ile öğretim yapılmasını eleştirir, önce kendi dilimize sahip çıkmamız gerekir demektir.

¹²⁵ Sabah 4 nisan 2011 tarihli haber www.sabah.com.tr/fotohaber/yasam/magazin-gundeminden-basliklar-28851669856/30715 adresinden 30 Ekim 2013'de alınmıştır.

Filme göre, böylesi bir toplumsal yapının ortaya çıkışında dönüm noktasını oluşturan olay 12 Eylül askeri darbesidir. Filmde seksen sonrası sol ve burjuva sınıfın içinde bulunduğu durum Uğur ve İhsan karakterleriyle temsil edilmiştir.

Çınar Ağacı tek başına incelendiğinde, aile bütünlüğünün şiddet ya da aldatma gibi zedeleyici durumlara rağmen savunulması; erkek karakterlerin kılıbık olmaları nedeniyle eleştirilmesi, filmle ilgili olarak ortaya otoriter ve muhafazakar denilebilecek bir tablo çıkarmaktadır. Ancak, İpekçi'nin diğer filmleri göz önüne alındığında, bu tablonun üzerinde bir kez daha düşünme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Örneğin, *Babam Askerde* filminde alt sınıftan işçi ailesinde karı-koca vardiyalı çalışanlar ve dede karakteri onlara ev işi ve çocuk bakımında yardım eder. Bu bakımdan filmde eşitlikçi ve dayanışmacı bir yaklaşım gözlemlenmektedir. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde yargıç Rıfat bey, komşusu Müzeyyen hanımdan evlenmeden birlikte yaşamayı teklif eden bir mektup alır. Filmde bu durum olumlu biçimde sunulmuştur. *Saklı Yüzler* filminde ana karakter, içinde yaşadığı topluma göre oldukça bağımsız kişiliktir. Ayrıca filmde kız çocuklarının eğitiminin önemine, bölgedeki savcı karakterinin kadın olmasıyla da vurgu yapılmaktadır. Tüm bunlar İpekçi'nin otoriter-muhafazakar bir söyleminin olmadığına işaret etmektedir. *Çınar Ağacı* filminde film karakterlerinin dönemin toplumsal yapısına ilişkin birer eğretilene oldukları düşünüldüğünde, filmin yüzeyindeki otoriter muhafazakar görünüm ortadan kalkmaktadır. Örneğin Adviye hanım'ın, Berrin'e ve İhsan'a karşı davranışlarında ya da Uğur'un İhsan'ı yumrukladığı, Yağız'ın da onu desteklediği sahnede; günümüz Türkiye'sinde güçsüzleşmiş sol ve orta sınıfın, burjuva sınıfına karşı ortaya koymak istediği tepkisi eğretilmeli olarak ifade edilmektedir. Bu bakımdan, filmde ideoloji konusunda, herhangi bir toplumsal kesimin hegemonya oluşturmaya ve/ya da sürdürmesine destek olacak bir yaklaşım görülmemektedir. Ancak, 1980 darbesinden itibaren, birlikte toplumsal yapıda giderek güçsüz duruma getirilmiş olan Cumhuriyet değerlerine bağlı orta sınıflara ve sol görüşe yönelik olarak liberal burjuva sınıfı karşısında, toplumdaki baskın unsurların dengelenmesi yönünde destekleyici bir tutum ortaya konulmaktadır.

Yukarda incelenmiş olan altı filme ilişkin bulgu ve saptamaları şu şekilde özetlemek mümkündür:

Çizelge 5.2. Film çözümlemesinde ortaya konulan bulguların ana hatları

FİLMLER	Toplumsal değişimin gözlemlendiği unsurlar	Toplumsal değişim öncesine/eskiye ait idealleştirilmeler	Anlatıdaki Dönüm noktası	Nostaljiye yol açan toplumsal sorun	Nostalji
1) Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?	Devlet, göçebelikten yerleşikliğe geçiş, değerlerde değişim, kamusal yaşamda değişim	Karagöz, Hacivat Karagöz arasındaki ilişki, Ayşe Hatun	Osmanlı'nın beylikten, devlet yapısına geçmesi, Kadı Pervanenin gelişimiyle Bursa'da dönüşüm	Bürokratik devlet geleneği, devlet ve birey arasındaki ilişki, alt ve üst sınıflar arasında kopukluk,	Heterodoks toplum özlemi
2) Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi	Devlet yapısı, değerlerde değişim, kamusal yaşamda değişim	Said Nursi, Barla, Nur Cemaati	Hilafetin kaldırılması, Atatürk İnkılapları	Devlet, toplum ve birey arasındaki ilişkiler,	Şeriat özlemi
3) Dedemin İnsanları	Aile, kasaba, belediye, değerlerde değişim	Mehmet Yavaş, Ailesi ve çevresiyle toplumsal ilişkileri	12 Eylül 1980 Darbesi	Bürokratik devlet geleneği, Milliyetçilik, devlet-toplum ilişkisi	1980 darbesi öncesi toplumsal yapıya; Halkçı, ulus-devlete özlem
4) Beynelmilel	Devlet Yapısı, Aile, gevendeler, Adıyaman'da kamusal yaşam	Abuzer, Haydar, Güldam ve Haydar arasındaki ilişki	12 Eylül 1980 Darbesi/ Milli güvenlik konseyinin kasabaya gelmesi	Bürokratik devlet geleneği, devlet, toplum ilişkileri, sınıflar arası kopukluk	1980 darbesi öncesi Sol mücadele ve toplum yapısına özlem
5) Gönderilmemiş Mektuplar	Aşk ilişkisi, aile, toplumsal yaşam, değerler	Gülfem'le Cem arasındaki ilişki, Ceren	12 Eylül 1980 Darbesi	Birey-toplum ilişkisi, toplumsal sınıflar arası kopukluk, bireyin olmaması	1980 darbesi öncesi Sol mücadele ve birey olma özlemi
6) Çınar Ağacı	Aile, aile içi ilişkiler, değerler ve normlar	Adviye hanım, torunu Barış'la ilişkisi	12 Eylül 1980 Darbesi	Devlet-toplum ilişkisi, Sınıflar arası kopukluk, Batı taklitçiliği	Atatürk ve 1950 öncesi Cumhuriyet nostaljisi

6. SONUÇ

Bu çalışmada, 2000-2011 yılları arasında Türk sinemasında üretilen filmlerdeki nostalji, Batılılaşma ile bağlantılı olarak incelenmiştir. Nostaljinin tarihsel ve toplumsal bir olgu olduğu ve toplumsal değişme sonrasında ortaya çıktığı varsayımları çalışmanın hareket noktasını oluşturmuştur. Nostalji, “toplumsal değişme sonrasında içinde bulunulan toplumsal yapı ile ilgili hoşnutsuzluklar nedeniyle, geçmişte ideal olduğu düşünülen, romantikleştirilerek ‘altın çağ’ olarak görülen bir toplumsal döneme özlem duyulması” olarak tanımlanmıştır. Türkiye tarihindeki en önemli toplumsal değişme Batılılaşma olarak kabul edilmiş, Türkiye’ye özgü durumu daha iyi ifade ettiği düşünülerek modernleşme ya da çağdaşlaşma terimleri yerine Batılılaşma kavramı tercih edilmiştir.

Türkiye’de nostalji konusunda yapılan akademik çalışmalar gözden geçirildiğinde, bu çalışmalarda nostaljinin bir kavram olarak ele alındığı, ancak tarihsel ve toplumsal anlamının sorgulanmadığı görülmüştür. Bu eksiklikten ve belirtilen varsayımlardan hareketle çalışmada nostalji tarihsel-sosyolojik bakış açısıyla incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde öncelikle, nostaljinin içinden çıktığı tarihsel sürecin anlaşılması gerektiğinden hareketle, nostalji kelimesinin, Batılı sosyal bilimlerde kullanılmaya başlandığı 1970’li yıllara ve oradan günümüze gelinceye dek izlediği süreç kısaca gözden geçirilmiştir. Bunun sonucunda nostaljinin toplumsal bağlamla son derece ilişkili olduğu bir kere daha ortaya konulmuştur. İkinci olarak, nostaljinin Türkiye’de sosyal bilimlerde bir kavram olarak kullanılmasına ilişkin 1980’li yıllardan başlayan bir literatür taraması gerçekleştirilmiş, bunun sonucunda da, Türkiye’de nostaljinin aktarmacı bir şekilde ele alındığı, Türk toplumunu anlamada önemli bir kavram olabilecek nostaljinin bu yönde kullanımlarının son derece sınırlı olduğu ortaya konulmuştur.

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan üçüncü bölümünde, Osmanlı dönemindeki Batılılaşma hareketlerinden itibaren Türkiye tarihi ele alınmıştır. Burada Türkiye’deki toplumsal değişimi ve hareketleri ortaya çıkarmanın çoğunlukla, Batılı etkiler olduğu, dönemin iktidarına göre Batı ve Batılılaşma algısının da farklılık gösterdiği görülmüştür. Bu bölümde tarihsel süreçleri, sosyolojik bağlamı göz önünde bulundurarak yorumlayan Türk sosyolog ve edebiyatçıların Batılılaşma ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Ziya Gökalp, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Ziya

Ülken, Niyazi Berkes, Kemal Tahir, Şerif Mardin ve Baykan Sezer bu bölümde ele alınan fikir adamlarıdır. İnceleme sonucu, birbirinden farklı ideolojik alt yapıya sahip olan tüm bu yazarların, tarih bilinci, milliyetçilik anlayışı ve Türk toplum yapısını yorumlamaları bakımından ortak ya da benzer düşüncede oldukları sonucuna varılmıştır.

Ziya Gökalp'in, Batılılaşma anlayışında üretim önemlidir; çağdaşlaşma, "amaç değil araç" olmalıdır görüşünü savunmaktadır. Gökalp'e göre Batılı (çağdaş) toplum "ilim" temelleri üzerinde yükselmelidir; Batılılaşma sırasında bir süre taklit dönemi olabilir ancak, bunun aşılıp üretici ve yaratıcı faaliyetlerde bulunulması gerekmektedir. Gökalp, tarihe kimlik oluşturuucu gücü bakımından önem vermiş; bir milleti oluşturanın "eğitimde, kültürde, dilde ortaklık" olduğunu ifade etmiştir. Gökalp'in tarih anlayışı kimi zaman destanlardan ve masallardan çıkarılacak bir Türk romantizmine eğilim göstermesi nedeniyle eleştirilmektedir. Gökalp'in tarihi ele alış biçimi, bilinçli bir nostalji söylemi üzerinden yeniden kurulan topluma bir kimlik kazandırma çabasıdır.

Yahya Kemal Beyatlı'ya göre, Batılılaşmak gereklidir ancak yetersiz kalınmıştır. Batılılaşma amaç değil araç olmalıdır. Taklit evresinden çıkmak için Batı'nın her yönüyle anlaşılması gerekmektedir. Bu da "mektepten, memlekete dönmek" le olacaktır. Batılılaşmak, "kendine, kendi kimliğine, kendi iklimine dönmek"le gerçekleşebilir. Beyatlı'nın, tarih ve coğrafya bilinci, ondaki Türklük anlayışını doğurmuştur. Kimliği olan bir edebiyat, sanat yaratmak için tarihten faydalanan Beyatlı'nın eserlerinde nostalji bilinçli bir biçimde tarih ve coğrafyaya vurgu yaparak, modern bir kimlik oluşturma aracı olarak kullanılmaktadır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre, Batılılaşma "bir medeniyet dairesinden, ötekine geçmektir". Taklit bir süre sonra zihniyet değişimine yol açacak geçici bir dönem olarak söz konusu olabilir. Gerçek Batılılaşma için ise "memleketin realitesine dönmek" gerekmektedir. Tanpınar, Türk toplumunun Batı'dan farklılığına değinir. Tasavvuf nedeniyle trajik duygusunun olmayışı, halk kültürü ile seçkin kültür arasındaki kopukluk ve ikilik; burjuvazinin ve bireyin olmaması başlıca farklılıklardır. En önemli eksiklik ise tarih bilincidir. Çünkü yaratmanın, üretici olmanın ilk şartı devamlılıktır. Tanzimat, devlet-aydın ilişkisini değiştirmiş; aydının önüne set çekme, Batılılaşmanın halka doğru genişlemesini istememe tavrı devlette baş göstermiştir. Tanpınar'a göre, yenilik dönemlerinin ardından, din ve geleneğin birbirine karıştığı taassup dönemleri gelmiştir.

Tanpınar'da da Tarih ve kimlik arasındaki bağlantıya vurgu yapılmıştır. Tanpınar'a göre, tarih "daha kendimiz olarak yaşayabileceğimiz bir bugün için gereklidir. Tanpınar'ın nostaljisi bugünü yeniden yapılandırmada bir araç değil, bugünü daha iyi anlamak ve bugünü zenginleştirmek; bir diğer deyişle "dünyayı yeniden büyülemek" için kullanılan bir unsurdur.

Hilmi Ziya Ülken'e göre Batılılaşma "evrensel niteliği olan yeni kültüre katılma zorunluluğu"dur. Batılılaşma (modernleşme) bir bütündür; "yalnız yemişlerini yemekle olmaz, köklerine inmek gerekmektedir". Batılılaşma "yaratıcı ve üretici faaliyet"tir. Türk düşüncesi günlük siyasi eyleme bağlılığı nedeniyle, "Batı"ya yeterince nüfuz edememiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aydın yüzeyselliğinde süreklilik bulunmaktadır. Aydın ve halk arasındaki uçurum Tanzimat ile iyice büyümüştür. Batılılaşmadaki eksikliklerden biri de aydınların halk kültürüne eğilmemeleri, bir Rönesans ortaya çıkaramamalarıdır. Batılılaşma Osmanlı'da halktan değil, saraydan ve ordudan kaynaklanmıştır. Batılılaşmanın önündeki en büyük engel din fanatizmi değil, bürokratik zihniyettir. Kendi kültüründen beslenmemenin Batılılaşma önündeki en önemli engel olduğunu ifade eden Ülken'e göre, modernleşmenin başlıca şartı tarih şuuruna sahip olmaktır.

Niyazi Berkes, Batılılaşmak için tarihe yeni bir gözle bakmak gerektiğini ifade etmektedir. Batılılaşma (çağdaşlaşma) "kutsallaşmış geleneğin boyunduruğundan kurtulmak"tır. Osmanlı toplum yapısı Batı ve Doğu toplumlarından "ne teokrasi, ne de feodalizm" olmasıyla farklılaşmaktadır. Cumhuriyet dönemi Batılılaşması Osmanlı'dan, halka yönelmesi; bunun için hukuki temeller, kurumlar oluşturması bakımından farklıdır. Cumhuriyet Batılılaşmayı amaç olarak değil; bir başlangıç noktası olarak görmektedir. Çağdaşlaşma eğilimi arttıkça, geleneğe kutsallık atfetme eğilimi de artmaktadır. Berkes, için tarih bu kutsallık halesini dağıtmak için gereklidir. Bu nedenle Berkes'te tarihin nostaljik olarak kullanılmadığını, bir tür anti-nostalji işlevi olduğunu söylemek mümkündür.

Kemal Tahir, "Batılılaşma"nın istenen sonuçları vermemesinin nedenlerini tarihe bakarak anlamaya çalışmıştır. Onun için tarih temel bilim dalıdır. Tarihsizlik, hem Batıyı hem de Türk toplumunun kendi sorunlarını anlamamasının başlıca nedenidir. Batılı olmak sömürgeci olmak demektir. Batılılaşmak, Batılı olmayan bir bünyenin, kendini zorla başka bir bünyeye uydurma çabasıdır. Osmanlı toplum yapısı devlet yapısı ve sınıfsız oluşu

nedeniyle Batı'dan farklı bir ATÜT düzenidir. Osmanlı ile Cumhuriyet dönemi Batılılaşması arasında bir süreklilik bulunmaktadır. Tahir'e göre sorunların kaynağı ve çözümü için tarihin bilimsel biçimde incelenmesi şarttır.

Şerif Mardin, Batılılaşmanın bireyi güçlendirmekle olacağını, oysa Osmanlı'da devleti güçlendirmeyi amaçladığını; Cumhuriyet döneminde de bu eğilimin sürdüğünü ifade etmiştir. Toplumun alt sınıflarının kolektif milli hayata katılması Batılılaşmanın temelidir. Ancak Osmanlı-Türk toplumunda var olan ikiliğin, Batılılaşma sürecinde giderilmesine yönelik adımlar atılmamıştır. Sadece sonuç olarak alınan Batılılaşmanın arkasındaki tarihsel süreç göz ardı edilmiştir. Cumhuriyet Batılılaşmasının Osmanlıdan farklı yönleri kişi onurunu, iktisadi bağımsızlığı ve somut haliyle hürriyet kavramını güvence altına alacak hukuki düzenlemeler yapılmasıdır; süreklilik gösteren yönleri ise, toplumdaki ikilik ve devletin bürokratik yapısıdır. Doğu ve Batı toplumlarının farklı olduğuna değinen Mardin, kültürel yapı ile bireyin toplum içinde oluşumu ve konumundaki farklılığın üzerinde durmuştur.

Baykan Sezer, Batılılaşma çözümlemesini çok daha geniş bir çerçevede dünya tarihini de hesaba katarak yapmaktadır. "Baticılaşma" olarak kavramsallaştırdığı, toplumsal değişime eleştirel bakmaktadır. Baticılaşma kendi kimliğimize ve çıkarlarımıza yüz çevirmemizdir. Ne Osmanlı'da ne de Türkiye'de gerçekten Batılılaşmak amaçlanmamış, sadece Batının belli bir tarihsel sürecin sonunda elde ettiği durum arzulanmıştır. Batı için Batılılaşma, Doğunun Batı sistemine katılmasıyla Doğu sorununun çözüme kavuşması anlamına gelmektedir. Doğu ve Batı farklılığı, tarihsel ve coğrafi farklılıklardan kaynaklanan sorunlara farklı mülkiyet ilişkileri temelinde çözüm bulunmasından kaynaklanmaktadır. Sezer'e göre ilerlemenin tek başına Batı'ya mal edilmesi ve Batı dışı toplumların tarih dışı sayılması yanlıştır. Tarihsel ilerleme Doğu-Batı karşılaşmalarından ortaya çıkmıştır. Sosyoloji, tarihle birlikte, "toplumun kendi üzerinde bilinçlenmesi" demektir. İncelenen görüşlerden hareketle, Türkiye'nin toplumsal sorunlarına ilişkin süreklilik gösteren belli başlı temalar; bürokratik devlet geleneği, devlet-toplum-birey ilişkisi, toplumsal yapıdaki ikilik, üst ve alt sınıflar arasındaki kopukluk, bireyin olmaması, Batı taklitçiliği, aydın-halk kopukluğu, aydın-iktidar bağı olarak saptanmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Türk sinemasının tarihi ve Batılılaşma eksenindeki belli başlı tartışmalara değinilmiştir. Buna göre, Türk sinemasının gelişiminin Batılılaşma tarihini yansıtan bir nitelik taşıdığı, II. Abdülhamit döneminde sinematografin ülkeye girişinden, bugüne, sinemanın Batılılaşmacı devlet politikalarının etkisinde yapılan düzenlemelerle ve sansürle uğraştığı bir kere daha ortaya konulmuştur. Bu bölümün ikinci kısmında özellikle 1960-1980 yılları arasında Türk sineması üzerine artan düşünce birikimi incelenmiş; Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Türk Sinematek Derneği arasındaki tartışmalara değinilmiştir. Buna göre, Milli sinemacıların toplum konusundaki görüşleri Osmanlı İmparatorluğu'nun 'altın çağ' olarak görülen dönemlerine ve İslamiyet'in ilk dönemine yönelik nostalji içermektedir. Batılılaşmaya bu çerçevede karşı çıkılmaktadır. Bu akım 'millilik' vurgusunu ve kapitalizme yönelik tepkisini kaybederek, günümüze ulaşmıştır. Türk Sinematek Derneği'nin savunduğu görüşler, Batıya yönelik olumlu tavrı ve Türk toplumunun geleceğine yönelik ütopyacı bir niteliği barındırmaktadır. Türk toplumunun geneli değil ancak, "ezilen sınıflar" olarak görülen kesimler romantik bir yaklaşımla ele alınmıştır. Ulusal Sinemacılar ise bu akımlar içinde toplum ve Batılılaşma konusunda en gerçekçi yaklaşıma sahiptir. Bununla birlikte savundukları görüşlerle; ortaya konulan filmler arasında bir bütünlük ve uyuşma her zaman olamamıştır. Türk sinema tarihine bakıldığında, bunun Türk sinemasının ekonomi-politiği ve sansür sistemiyle doğrudan ilişkisi olduğu görülmektedir. 1980 sonrasında Türk sinemasının nasıl yeniden canlandırılacağı konusu tartışılmış; 1990'lı yıllarda Türk sinemasının yeniden doğduğu, "yeni" bir Türk sineması oluştuğu genel olarak kabul görmüştür. 2000'li yıllarda ise sinema, tarih, bellek, hafıza konularının tartışılmasına sahne olmuştur. Bu tartışmaların temel eksenini, 12 Eylül 1980 Darbesi ile hesaplaşmak ve 'Resmi Tarih'in sorgulanması oluşturmuştur.

Çalışmanın beşinci bölümünde, 2000-2011 yılları arasında üretilen filmler arasından yargıya dayalı örnekleme yolu ile seçilen 6 adet film incelenmiştir. Filmlerin seçiminde popüler olması, filmin nostaljisinin, nostaljinin bireysel ve toplumsalın kesişim noktasında olduğunu gösterecek şekilde yönetmen/senaristin yaşamıyla bağlantılı olması; filmlerin yönetmenlerinin aynı zamanda senarist ve/ya da yapımcı olmasına dikkat edilmiştir. Film anlatılarında, toplumsal değişme teması; eski ve yeni arasında eski lehine karşıtlık; anlatının başından sonuna ilerledikçe; *toplumsal yapılarda* bütünlükten parçalanmaya doğru yönelim; *toplumsal ilişkilerde* sahicilik ve derinlikten yapaylık ve yüzeyselliğe; karşılıklı birincil ilişkilerden, bürokratik ve dolayımlanmış ilişkilere doğru

yönelim ve *ana karakterlerde* kendine yeterlilik ve özerklikten, muhtaçlık ve bağımlılığa doğru gidiş özelliklerinin olup olmadığı aranmıştır. Filmler buna göre seçilmiştir. 2000-2011 yılları arasında toplumsal bağlamda sorunsallaştırılan konuların tema olarak filmlerde yer alması bir diğer tercih nedenidir. Filmler incelenirken, Türkiye'nin Batılılaşma tarihinde gönderme yaptıkları döneme göre, tarih sırasına göre ele alınmıştır. İncelemelerin giriş kısmında varsa filmle ilgili literatür taramasına ve/ya da filmin anlaşılmasında ön bilgi oluşturacak açıklamalara yer verilmiştir. Yönetmen bir tür tarihçi olarak düşünülmüş; çözümlemenin ilk aşamasında kısa biyografilere yer verilerek yönetmenin sinema hakkında ve toplumsal konulardaki yaklaşımları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çözümlemenin ikinci aşamasında filmde gönderme yapılan tarihsel dönemin ve/ya da toplumsal sorunun özellikleri ele alınmıştır.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminde nostaljiye yol açan en temel sorun devlet ve toplum arasındaki ilişkinin niteliğidir. Filmde 12 Eylül 1980 Darbesi sonrasında oluşan toplumsal yapıyla ilgili eleştiriler de mevcut olmakla birlikte, çalışmada filmin tarihsel-sosyolojik bağlamının geniş bir perspektiften ele alınması tercih edilmiş, devlet-toplum arasındaki ilişkilere olumsuz niteliğini veren yapısal unsurların Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş döneminden itibaren bünyesinde mevcut olduğu yönündeki değerlendirmeler göz önünde bulundurulmuştur.

Hür Adam: Bedüzzaman Said Nursi filminde nostaljiye yol açan en temel sorun Cumhuriyet Döneminde laik bir kimlik kazanan bürokratik devlet geleneğidir. Çalışmada, filmin tarihsel-sosyolojik arka planı; İslamcılık akımı çerçevesinde Said Nursi'nin ve Nurculuk akımının Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna uzanan süreçte değerlendirilmesini içemektedir.

Dedemin İnsanları filminde nostaljiye yol açan en temel sorun, 12 Eylül 1980 Darbesi ile dönüşüm geçiren devlet yapısı ile toplum arasındaki değişen ilişkidir. Filmin tarihsel-sosyolojik arka planında, Cumhuriyetin kuruluş döneminden 1980 Darbesine uzanan süreçte toplumun milliyetçilik anlayışında gerçekleşen dönüşüm ele alınmıştır.

Beynelmilel filminde nostaljiye yol açan en temel sorun, 1980 Darbesi ile militarist baskı aygıtlarını içselleştirerek dönüşmüş, bürokratik devlet geleneğidir. Filmin tarihsel-sosyolojik arka planında, 12 Eylül Darbesi ve devlet-ordu ilişkisi ele alınmıştır.

Gönderilmemiş Mektuplar filminde incelenen diğer filmlerden farklı olarak toplum ve birey arasındaki ilişki nostaljinin temel kaynağını oluşturmaktadır. İçinde yaşanan toplumun birey için hem kucaklayıcı, rahatlatıcı hem de özgürlük ve kendini ifade etme alanını kısıtlayıcı niteliği Türk toplumunda dinin toplumsal yaşamı düzenleyen ideolojik işlevidir. Filmin tarihsel-sosyolojik arka planında “ideoloji olarak din” konusu ele alınmıştır.

Çınar Ağacı filminde nostaljiye yol açan en temel sorun, devlet-toplum arasındaki ilişkidir. Ancak incelenen diğer filmlerden farklı olarak burada toplumsal yapının devletin aleyhine değiştiği alt metni söz konusudur. Filmin tarihsel-sosyolojik arka planında ana karakter üzerinden dile getirilen erken dönem Cumhuriyet ve Atatürk nostaljisi tarihsel gelişimi içinde ele alınmıştır

Üçüncü aşamada filmlerin anlatısı, olay örgüsü, konu, karakter, zaman ve uzam özellikleri bakımından kısaca değerlendirilmiştir. İncelenen filmlerde nostalji, toplumsal değişme karşısında, eski toplumsal yapıdaki kurum, ilişki, norm, değer, kişi, toplulukların vb. idealize edilmesi olarak tanımlanmıştır. Bu tanıma göre, çözümlemenin dördüncü aşamasında, seçilen filmlerde ilk olarak, toplumsal değişimin hangi kurumlar, ilişkiler, normlar ve değerler, kişiler ve topluluklar üzerinden gözlemlenebildiği ve değişme öncesine ait hangi unsurların idealize edildiği sorularının cevabı araştırılmıştır. Bu kısımda ayrıca, kavramsal çerçeveden hareketle belirlenen, Batılılaşma ile ilgili sorunların temelinde yer alan temalardan (*bürokratik devlet geleneği, devlet, toplum ve birey arasındaki ilişki, ikili toplum yapısı, sınıflar arası kopukluk, bireyin yokluğu, Batı taklitçiliği, aydın-halk kopukluğu*) hangisi/hangileri filmin nostaljisinin kaynağında yer almaktadır sorusunun cevabı ortaya konulmuştur. Buradan hareketle filmin ideolojisi ve nostaljisinin tarihsel anlamı ifade edilmiştir.

Buna göre çalışmada incelenen filmlere ilişkin nostalji bağlamında şu sonuçlar elde edilmiştir.

Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü filminde konu ve karakterler gölge oyunu “Karagöz”e ve oyunla ilgili efsanelere dayanmaktadır. Oyuna ilişkin Sabri Esat Siyavuşgil’in görüşlerinden hareketle Karagöz’ün tarihçesi ele alınmış, oyunun Türk halk ruhunu yansıttığı bu bakımdan, filmin oyunla uyumlu olduğu saptanmıştır. Filmle ilgili

literatür taramasında en çok temsil sorununun üzerinde durulduğu görülmüştür. Filmi nostalji bağlamında inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Filmin yönetmeni Ezel Akay'ın söyleşilerinden hareketle, onun toplum ve sanat hakkındaki temel görüşlerine yer verilmiş, filmin ideolojisiyle Akay'ın politik ve toplumsal konumlanmasının örtüştüğü ortaya konulmuştur. Bu uyum, filmdeki nostaljinin yalnızca estetik bir tercihten öte olduğunu, toplumsal bir bağlamı da bulunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Filmde Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş dönemi, beylikten, devlet olmaya geçiş sürecinde Bursa kentinde yaşanan dönüşüm konu edilmektedir. Döneme ilişkin tarihsel bilgiler gözden geçirildiğinde, filmin toplumsal yapıyı gerçekçi biçimde ele aldığı tespit edilmiştir.

Filmdeki toplumsal değişme unsurları, göçebe toplum (kırsal) ve kentleşme, din ve devlet yapısındaki dönüşümler üzerinden ifade edilmektedir. Filmde bu değişimlere uyum gösteremeyen, yabancılaşan karakterler ve bu değişimlerden sonra yok olan ilişkiler, ritüeller idealize edilerek betimlenirken; uyum gösteren karakterler ve yeni ilişkiler olumsuz ve ahlaki temelden yoksun olarak betimlenmektedir. Bu filmde öne çıkan ideolojik tema, merkeziyetçi devlet yapısına karşılık, toplumun kendi özgün bileşenlerini koruduğu heterodoks bir toplum yapısına duyulan özlemdir. Filmde idealleştirilen karakterler, Ayşe Hatun ve Karagözdür. Bu karakterler bütünlüklü, sahici, özerk ve doğal olarak betimlenmişlerdir. Karagöz ve Hacivat arasındaki dostluk ilişkisi ve Bacıyan-1 Rum filmde idealize edilen toplumsal ilişkilerdir. Bacıyan-1 Rum, filmde kadınların güçlü olduğu bir toplumsal yaşam özleminin ifadesi iken, Hacivat ve Karagöz arasındaki ilişki toplumsal bağ ve sınırlamalardan uzak, sınıf ayrımının olmadığı evrensel bir kardeşlik vurgusu yapmaktadır. Ayşe Hatun ve Karagöz arasındaki aşk da benzer şekilde sınıfsal ayrım ve hiyerarşi içermeyen bir toplumsal yapıya duyulan özlemi sembolize etmektedir. Nostaljiye yol açan toplumsal sorun, devlet-toplum ilişkisi, bürokratik devlet geleneği ve aydın-halk arasındaki kopukluk temalarında kendisini göstermektedir.

Filmde ideolojik olarak belirli bir toplumsal zümrenin güçlenmesi ya da iktidarına yönelik bir vurgu yoktur. Bununla birlikte, merkezi devleti oluşturan toplumsal yapının dışında kalan göçebe halk, Roma döneminden geride kalan azınlıklar ve kadınlar filmde duyarlılık gösterilen toplumsal sınıflardır.

Filmdeki nostalji güncel sorunlarla ilgili bir tepkiyi yansıtmaktadır. Bu bakımdan ana akım Türk sinemasında idealize edilen Gazi/Alp tiplmeleri filmde yoktur. Filmin üretildiği dönemin güncel politikaları ile olan ilgisi özellikle Türk-İslam kimliğinin belirli bir yönü dışındaki tüm yaşayış biçimlerine uygulanan dışlayıcı ‘ötekileştirici’ politikalara karşı çıkılmasında yatmaktadır. Çalışmada geniş bir tarihsel ve toplumsal bağlamda değerlendirme yapılmıştır. Değerlendirmede Ezel Akay’ın Türkiye toplumu ile ilgili görüşlerine yer verilmiştir. Ezel Akay liberal değerleri savunmakta ve devletçiliği eleştirmektedir. Ancak çalışmada film konusunda yapılan genel değerlendirmede, yönetmenin anlayışını yansıtan bir çerçeve yerine, Kemal Tahir’in görüşlerinden hareket ederek daha farklı bir okuma yapılmıştır. Bu okuma Kemal Tahir’in Türk tarihinde iki defa Batılılaşmanın uygulandığı birincisinin Osmanlının kuruluş döneminde olduğu görüşünden yola çıkmakta, Tahir’in, Türk modernleşmesinin günümüzdeki sorunlarının temellerinin kuruluş dönemine kadar götürülebileceği varsayımına dayanmaktadır. Buna göre, Türk toplum ve devlet yapısının süregiden özellikleri bu dönemden itibaren kendisini göstermiştir. Bunların en belirginini, kuruluşundan itibaren, halkın içinden çıkmamış bir otoritenin egemenliğinde kendisini göstermektedir. Filmde de bu noktaya, devlet ve toplum arasındaki ayrılığa dikkat çekilmektedir. Filmde öne çıkan ve idealleştirilen kahramanlar Anadolu halkının devlet dışı geleneğini ortaya koyan, ortak yaşama ilişkin barışçı değerlere sahip olanlardır. Karagöz, Şamanlar, Bacıyan-ı Rum hep bu benzer ideali yansıtmaktadır.

Çalışmada ikinci olarak *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmi incelenmiştir. Film, öncelikle İslami sinema bağlamında değerlendirilmiş, burada filmin karakter, anlatı, semboller ve temalar bakımından İslami sinema akımının tipik özelliklerini taşıyan bir film olduğu ortaya konulmuştur. Filmin yönetmeni Mehmet Tanrısever’in söyleşileri, toplum ve sinema hakkındaki görüşleri bakımından irdelenmiş ve filmdeki yaklaşımla; Tanrısever’in dünya görüşünün örtüştüğü saptanmıştır. Filmin konusu Cumhuriyetin kuruluşundan, Demokrat Parti’nin iktidara geldiği 1950 yılına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu kısımda üçüncü bölümde yer verilmiş tarihsel olaylar yerine, filmi anlamakta ipucu olacak İslamcılık akımının ortaya çıktığı tarihsel koşullar ve akımın düşüncelerine yer verilmiştir. İslamcı akımın laiklik karşıtı akımlardan farkı belirtilmiştir. Said Nursi’nin sosyolojik bir olay olarak anlamı konusunda Şerif Mardin’in tespitlerine yer verilmiştir.

Filmdeki temel toplumsal değişme, başta Halifeliğın kaldırılması ve Harf inkılabı, Şapka devrimi ve ezanın Türkçe okunması gibi yeniliklerde ifade edilmektedir. Filmde Cumhuriyet yönetiminin otoritesi, seküler toplum yapısı ve hukuk kurumları olumsuz olarak değerlendirilmekte, sorunsallaştırılmaktadır. Devletin otoritesi yerine Said Nursi'nin otoritesi, seküler toplum yapısına karşılık ise şeriat toplumu önerilmektedir. Filmde idealize edilen karakter Said Nursi, idealize edilen toplumsal ilişki Nurculuk cemaatidir. Filmde, Barla cemaatin ilk oluştuğu yer olması bakımından nostaljik biçimde temsil edilmiştir. Filmdeki olumsuz karakter Ajan İsmet'tir. Onun Barla'ya gelmesi ile Said Nursi'nin ve cemaatin Barla'daki ideal düzenleri bozulmaktadır. Filmin Batılılaşma eleştirisi laiklik, yurttaşlık, hukuk kurumlarına yönelmekte; Amerikan'ın egemenliği onaylanmakta ve liberal-muhafazakar ve Batılı egemen güçlere yandaş (Batıcı) bir söylem benimsenmektedir. Filmde nostaljiye yol açan toplumsal tema, devlet, toplum ve birey arasındaki ilişkilerin düzeni ile ilgilidir. Filmin ideolojisi belirli bir toplumsal kesimin, cemaatin iktidarını meşrulaştırmaya yöneliktir.

Dedemin İnsanları filmi konusunda yapılan literatür taramasında, filmin tarihsel film olarak ele alındığı görülmüştür. Çağan Irmak'ın söyleşilerinde filmde ifade edilen nostalji ile uyumsuzluk olmasa da, birebir örtüşme saptanmamıştır. Filmde işaret edilen tarihsel dönem, Lozan mübadelesi ve 12 Eylül darbesidir. Tarihsel toplumsal arka planda, filmdeki temadan hareketle bu iki dönemde milliyetçilik anlayışlarının farklılığına işaret edilmiştir.

Filmde, toplumsal değişmenin vurgulandığı toplumsal yapılar aile, kasaba (cemaat) ve belediye kurumudur. Filmde azınlık sorunu, Cumhuriyetin kuruluş döneminde ve 1970'li yıllarda ortaya çıkan milliyetçilik anlayışları arasında karşıtlık kurularak ele alınmıştır. Buna göre Cumhuriyet döneminde tüm vatandaşların eşit kabul edildiği, ayrımcılık yapılmayan bir politika benimsendiği, bütünlüklü bir toplumsal yapı söz konusu iken; 1970'lerde ve 12 Eylül darbesi sırasında yürütölen politikaların ölkö bütünlüğünü bozduğuna vurgu yapılır. Mehmet Yavaş karakteri filmde idealize edilen karakterdir. Bu karakterle belirli türde bir otoriteye duyulan özlem ifade edilmektedir. Aynı zamanda 12 Eylül darbesi sonrası içinde bulunduğu toplumdan kopup, içine kapanması ile de Mehmet Yavaş filmdeki temel nostaljik karakterdir. Filmde nostalji en çok bürokratik devlet geleneği, devlet-toplum ilişkileri üzerinden ifade edilmektedir. Filmin nostaljisi ulus-devlet temelinde, azınlık ayrımı yapılmayan, çoğunluğun egemenliğine dayanmayan bir

otoriteye yöneliktir. Bunun da cumhuriyetin kuruluş yıllarına; Atatürk dönemine yönelik bir özlemi sembolize ettiği saptamasında bulunulmuştur. Filmin dönüm noktası mübadeleden çok, 12 Eylül darbesidir. Filmin nostaljisi belirli bir toplumsal kesimin tahakkümüne yönelik bir ideoloji taşımamaktadır. Bununla birlikte *Dedemin İnsanları* filminde kasabadaki azınlıklar, kasabanın yerli halkından ayrı tutulmuştur. Anonim kasaba halkı doğruyu yanlış ayırt edemeyen, yol açacağı kötülükleri fark edemeyen, talancı ve yağmacı olabilen insanlar olarak betimlenmektedir.

Beynelmilel ile ilgili literatür taramasında, filmin 12 Eylül filmi kategorisinde değerlendirildiği görülmüştür. Darbenin Türk sinemasına etkisi ve 12 Eylül filmi kategorisinde yer alan filmlerin özellikleri belirtilmiştir. Sırrı Süreyya Önder’le önceden yapılan söyleşilerde ortaya konulan düşünce ve ideoloji filmin nostaljisiyle uyumludur. Film günümüzde solun geçmişe bakışını yansıtmaktadır. 12 Eylül 1980 darbesi sonrası sıkıyönetim döneminde geçen filmin tarihsel toplumsal arka planının ele alındığı kısımda darbesi dönemi kısaca gözden geçirilmiş; ardından da filmdeki eleştirinin odağı olan militarist zihniyet konusu ele alınmıştır. Film anlatısında, toplumsal değişimin ifade edildiği yapılar aile, Adıyaman ve gevendelerin yaşamlarını kazanma biçimleri olarak saptanmıştır. Gevendeler ve askeri yönetim arasında yabancılaşmamış/masum/ mazlum ve yabancılaşmış/emir kulu/bürokratik olmaları bakımından farklılıkları vurgulanmıştır. Filmde dönüm noktasını askeri cunta komutanlarının kasabayı ziyaret etmeleri oluşturmaktadır. Filmde idealize edilen karakterler Abuzer ve Haydar’dır. Gülendamlar ile Haydar arasındaki ilişki idealize edilmektedir. Filmdeki bir diğer nostalji unsuru “Enternasyonal” marşdır. Filmde eleştirilen militarist-bürokratik zihniyete karşılık otorite figürü olarak Abuzer ve militarist örgütlenmeye karşılık gevendelerin doğal, sahici, kendiliğinden yapısı önerilmektedir. Filmde nostaljiye yol açan toplumsal temalar, başta bürokratik devlet geleneği, devlet-toplum ve birey ilişkileri, sınıflar arası kopukluk olarak saptanmıştır. Filmin nostaljisi belirli bir toplumsal grubun diğerleri üzerinde tahakküm kurmasına yönelik değildir. Çalışmada filmdeki militarist bürokratik zihniyetin eleştirisi 1980’li yıllar ile sınırlandırılmamış; Osmanlı döneminden itibaren ele alınmış ve yorumlanmıştır. Buna göre Osmanlı Batılılaşmasından itibaren askeri ve sivil bürokrasinin eleştirildiği bir nokta olarak, filmde de eleştirel bir vurgu yapılan güce biat etme zihniyeti olduğu; bu zihniyetin Batılılaşma çabalarına içkin olduğu söylenebilir.

Gönderilmemiş Mektuplar filmi ile ilgili literatür taramasında filmin melodram olma özelliğinin öne çıktığı, nostaljisinin de bu bağlamda değerlendirildiği görülmüştür. Yeşilçam sinemasına vurgu yapılan sinematografik özelliklerin ötesinde filmin nostaljisini anlayabilmek için, Kurçenli'nin önceki filmleri gözden geçirilmiş ve temel sorunsalının toplum-birey arasındaki ilişkiler olduğu, *Gönderilmemiş Mektuplar* filmindeki nostaljinin da bu çerçevede anlaşılabilirliği belirtilmiştir. Yusuf Kurçenli'nin söyleşilerinin analizi, belirtilen varsayımla ve filmin nostaljisi ile uyumlu bir tablo çizmektedir. Filmin tarihsel toplumsal arka planında, Türk toplumunda toplum-birey çatışmasını ortaya çıkaran ve bireyin oluşumunu belirleyen, önemli bir faktör olarak "ideoloji olarak din" konusuna yer verilmiştir. Filmde toplumsal değişme, 12 Eylül sonrasında gerçekleşmiştir. Filmde nostalji, Cem karakterinin toplumdaki kopması ile ifade edilmektedir. Seksen öncesi dönemden, Gülfem ile Cem arasındaki aşk idealize edilmiş unsurdur. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde sürgüne gidiş değil, sürgünden geliş vardır. Kasabadaki düzenin bozulması sürgünden gelen Cem'in nedeniyle olur. Filmde 12 Eylül eleştirisi yapılmakla birlikte daha bireysel, kendi izleklerini sürdüren bir yaklaşım söz konusudur. İncelenen diğer filmler kadar gündemle bağlantısını vurgulayan bir film değildir. Filmde Cem ve Gülfem'in dışında bir başka nostaljik karakter taş konakta yaşayan Hala figürüdür. Hala sahip oldukları madenlerin devletleştirildiği 1930'lu yılların öncesine, Osmanlı'nın son dönemlerinde özlem duymaktadır. Bu dönemde bir tür taşra aristokrasisi oluşmasına neden olan Ayanlık sistemi yerli halkın sömürülmesine yol açmıştır. 1930'lu yıllarda madenlerin devletleştirilmesi ile ekonomide devletçilik politikası izlenmiştir. Filmde nostaljiye yol açan toplumsal sorun, birey olamamak, birey-toplum ilişkisi, üst ve alt sınıflar arası kopukluktur.

Çınar Ağacı, filmi konusunda yapılan literatür taramasında ilgili bir incelemeye rastlanmamıştır. Filmin nostaljisinin anlaşılmasında ipucu oluşturmak üzere İpekçi'nin önceki filmleri ile bir karşılaştırma yapılmış, ortaklıklar ve ayırım noktaları saptanmıştır. Nostalji yalnız *Çınar Ağacı* filminden yola çıkarak değil, İpekçi'nin tüm filmleri göz önünde bulundurularak ele alınmıştır. Handan İpekçi'nin söyleşilerinin incelenmiş, filmdeki ideoloji ve nostalji ile örtüşen bir yaklaşımı olduğu sonucuna varılmıştır. 2000'li yıllarda geçen filmin tarihsel ve toplumsal arka planında, Atatürkçülük konusunda 1980'li yıllardan günümüze, izlenen tarihsel çizgiye kısaca değinilmiştir. Atatürkçülük seksen öncesi nostaljik bir görüş değildir. Solun umutsuzluğa kapılmasıyla seksen sonrasında nostaljik bir bağlama bürünmüştür. 2000'li yıllarda Atatürkçülük konusundaki saptamalara

yer verilmiş, sonuç olarak; son dönemde Atatürkçülüğün bir söylem ya da yaşam tarzı olarak ele alındığı ancak, onun Berkes ve Mardin'in işaret ettiği gibi tarihsel bir olgu olarak ele alınması gerektiği ifade edilmiştir. Filmde toplumsal değişimin gerçekleştiği dönem 12 Eylül'dür. Filmde nostalji duyulan dönem cumhuriyetin 1950 yılına kadar olan ilk dönemidir. İdealleştirilen kişi Advıye Hanım'dır. İdealleştirilen toplumsal yapı ailedir. Nostaljiye yol açan toplumsal sorunlar devlet-toplum ilişkisi, sınıflar arası kopukluk, Batı taklitçiliği olarak saptanmıştır. Filmin nostaljisi belirli bir toplumsal sınıfın iktidarda olmasına yönelik kaygıya işaret etmektedir.

Farklı ideolojik temellere sahip olmalarına karşılık, tüm filmlerde belirli bir kesimin mazlumluğu vurgulanmakla birlikte halkın geneline yönelik kapsayıcı, olumlu bir söylem bulunmamaktadır. Tüm filmlerde toplum otoritesi kabul edilen bir kesim ya da kişi; halkın mazlum bir kesimi ve geri kalan bilinçsiz halk olarak üçe ayrılmıştır. *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* filmi dışındaki tüm filmlerde 12 Eylül Darbesi doğrudan ya da örtük olarak nostaljinin temelindeki toplumsal değişmeyi oluşturmaktadır. *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* ve *Hür Adam: Bediüzzaman Said Nursi* dışındaki filmlerde doğrudan ya da örtük bir biçimde beliren 1970'li yıllar özlemi/öykünmesi yer almaktadır. Toplumsal değişme, tüm filmlerde toplumsal kurumlar, ilişkiler, değerler ve normlarda farklılaşma ve dönüşüm olarak kendini göstermenin yanı sıra; bürokratik devlet geleneği, devlet, toplum ve birey arasındaki ilişki, sınıflar arası kopukluk, bireyin yokluğu, Batı taklitçiliği de tüm filmlerde nostaljiye yol açan, tarihsel süreklilik gösteren temalar olarak yer almaktadır. Filmlerde sınıflar arası kopukluğun olmadığı bütüncül bir toplum yapısına özlem; bürokratik olmayan, bireye yer veren bir devlet yapısına özlem başlıca nostaljiyi oluşturmaktadır. Çalışmada görülmektedir ki, cemaat; ister belirli bir ortak çıkar doğrultusundaki dayanışma içindeki topluluk olarak ele alınsın, ister ortak maddi çıkarlar olmasa bile aralarında duygusal bağ bulunan ya da ortak kimlik duygusunu paylaşan bir topluluk olarak düşünölsün, halen, Batılılaşma karşısında hissedilen kaybın önemli bir parçası olarak görölmektedir. Filmlerde ideolojiden bağımsız olarak bürokratik devlete karşı/ cemaat önemli bir özlem unsur oluşturmaktadır. İncelenen filmlerde Batılılaşma karşısında duyulan nostaljinin bir diğer ortak görünümü otoritenin sorunsallaştırılmasıdır. Filmler otorite üzerinden gözlemlendiğinde, toplumun üyelerinin, "yeni" otoriteleri kabul edemediği; "eski"de kalan ve kendi ideolojilerine göre ideal olan bir başka otoriteye özlem duydukları görölmektedir

Çalışmada dikkati çeken bir diğer unsur, her ikisi de, Solun “12 Eylül” dönemi öncesine nostaljik bakışını içeren filmlerdeki, benzer ve farklı noktalardır. Her iki filmde de Sol mücadele naif ve sahici bir aşk öyküsü üzerinden dile getirilmektedir. *Beynelmilel*, filmde Haydar’ın ölmesiyle, aşıkların kavuşamaması, sol mücadelenin ideal, romantik yüce konumunu korumasına, yıllar sonra geriye dönüp bakıldığında öfkeli bir buruklukla anılmasını ve mücadelenin örtük biçimde de olsa devam etmesini sağlamaktadır. *Gönderilmemiş Mektuplar*’da ise önceden öldü sanılan Cemal’in tekrar memleketi Amasra’ya dönmesiyle sırlar aydınlanır ve aşıklar sonunda tam olarak kavuşamaları da, o umutla ve birbirlerini anlamış olarak ayrılırlar. Geriye dönüp bakıldığında, öfke uyandıracak; affedilmeyecek hiçbir suç kalmamıştır. *Beynelmilel* filminde asıl sorun devletle (Sıkıyönetim Komutanlığı); işçi sınıfı (gevende) arasındadır. *Gönderilmemiş Mektuplar* filminde ise sorun toplumla, artık ‘yabancılaşmış bir aydın’ tiplemesi olarak görülebilecek olan Cemal arasındadır. İdeolojik olarak benzer konumda olan yönetmenler tarafından üretilmiş bu iki film, 12 Eylül 1980 Darbesi sonrası durdukları yer bakımından farklılaşmaya işaret etmektedir.

Hür Adam: Bedüzzaman Said Nursi ve Çınar Ağacı filmleri ise, ideolojik bakımdan ayrı uçlarda bulunmakla birlikte benzer özelliklere sahip iki filmidir. Her iki filmde de ana karakter yalnızca, aynı ideolojik alt yapıya sahip olması beklenen kendi seyircisine hitap edecek biçimde betimlenmiştir. Ana karakterler, ezilen, mağdur durumda olan ancak sonuna kadar da haklı olması bakımından, siyaseten ve etik bakımdan doğru davranması gerektiğine inanmış kimseler olarak yansıtılmaktadırlar. Her iki filmde de ana karakterler otorite ile sorunlar yaşamaktadır. Advıye Hanım çocuklarının koyduğu kurallara karşılık kendi kurallarına göre davranmakta ısrar etmektedir. Said Nursi ise, meşru görmediği laik hukuk kurallarına göre hareketlerini düzenlemeyi baskı ve zulüm olarak değerlendirirken, kendi kuralları ısrar etmekte ve talebelerinden koşulsuz itaat talep etmektedir.

İncelenen filmlerde nostalji, tıpkı tarih, bellek, hafıza konularında olduğu gibi ideolojik temsillerin birbiriyle çatıştığı bir alan oluşturmaktadır. 2000-2011 yılları arasında sorgulanmaya tabi tutulan başlıca konular; Cumhuriyet’in kuruluş yılları ve 12 Eylül 1980 Darbesi, incelenen filmlerde de toplumsal değişmeye neden olan başlıca olaylar olarak yer almaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye’de devlet-toplum ve birey arasındaki ilişkilerde srekliлик gösteren temel sorunların ve sinema filmlerine yansıdığı; bu nedenle filmlerdeki nostaljinin, Türkiye tarihi ve toplumsal yapısı ile ilişkili biçimde değerlendirilmesinin gerekli ve mümkün olduğu çalışmada ortaya konulmuştur.

KAYNAKÇA

- Aça, M. ve Aça, M. (2009). Hacivat ile Karagöz'ü Belli Bir Döneme Tarihsel Kişilikler Olarak Konumlandırma Çabalarına Sinemadan Bir Örnek: *Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi www.ardok.net/bartu/TUBAR%20DOSYA/pdf/2009GUZ/aa_mehmet_s_9_20.pdf adresinden 02 Mayıs 2014'te alınmıştır.
- Adorno, T. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. (Ed. E. Çakmak) *Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe, Cogito Özel Sayı* (36). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 76-83.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1995a). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar 1.* (Çev. O. Özügül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, T. ve Horkheimer, M. (1996). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar 2.* (Çev. O. Özügül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Ahmad, F. (2012). *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (Onuncu Baskı) İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akay, E. (Nisan,2012). *İskender Pala'nın Muhafazakâr Sanat Manifestosuna Zeyl!* [http://muhalefet.org/haber-iskender-palanin-muhafazak%C3%A2rin-sanat-manifestosuna seyl-ezel-akay-19-2177.aspx](http://muhalefet.org/haber-iskender-palanin-muhafazak%C3%A2rin-sanat-manifestosuna-seyl-ezel-akay-19-2177.aspx) adresinden 02 Temmuz 2014'te alınmıştır.
- Akbiyık, S. (2011). *Bir Caminin Menzili 1 km, Sinemanın 40 Bin Kilometre. Cinedergi Ocak 33, 22-29* <http://cinedergi.com/sayi/33/> adresinden 04 Nisan 2015'te alınmıştır.
- Akbulut, H. (2012). Yeşilçam Kendi Geçmişini Anımsıyor: Gönderilmemiş Mektuplar. *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem.* (Birinci Baskı) İstanbul: Hayal-Perest Yayınevi,91-111.
- Akınhay, O. ve Tarık, B. (2009). Yönetmenle Söyleşi. *Beynelmilel.* İstanbul: Agora Kitaplığı, 125-150.
- Akkaya, Y. (2005). Türkiye'de Kapitalizmin Restorasyonu Sürecinde Sosyal Politika ve Çalışma Yasaları. (Der. F. Ercan ve Y. Akkaya) *Kapitalizm ve Türkiye II, Emek, Siyasal Yaşam ve Bölgesel Kalkınma.* Ankara: Dipnot Yayınları, 13-41.
- Akman, N. (2003, Nisan). Gönderilmemiş Mektuplar filminin yönetmeni Yusuf Kurçenli: 'Ben Bu Filmi Kendim İçin Yaptım' arsiv.zaman.com.tr/2003/04/20/röportaj/default.htm adresinden 07 Temmuz 2013'te alınmıştır.
- Aktay, Y. (2004). Halife Sonrası Şartlarda İslamcılığın Öz-diyar Algısı (Ed. T. Bora ve M. Gültekingil) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 İslamcılık* İstanbul: İletişim Yayınları, 68-129.

- Alpkaya, F. (2014). Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme. (Ed. F. Alpkaya ve B. Duru) *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. Ankara: Phoenix Yayınları, 7-13.
- Alpkaya, F ve Alpkaya, G (2014) *20. Yüzyıl Dünya ve Türkiye Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Althusser, L. (1964) <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1964/marxism-humanism.htm> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Milliyet. (1990, Eylül). Altın Portakallı Yusuf Kurçenli: Kültür Politikası Belirlenmeden Sorunlar Çözülmez
<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Altun, A. Y. (2012, Mayıs). Muhafazakâr Sanat Tartışması: Sanatçılar Arası Bir Tartışmaya Benzemiyor. *Zaman Gazetesi*. http://www.zaman.com.tr/yorum/muhafazakar-sanat-tartismasi-sanatcilar-arasi-bir-tartismaya-benzemiyor_1283970.html adresinden 2 Temmuz 2014'te alınmıştır.
- Argın, Ş. (1996, Şubat) Nostalji ile Ütopya Arasında *Birikim Aylık Sosyalist Kültür Dergisi* (82). İstanbul: Birikim Yayınları, 21-25.
- Arı, K. (2012). *Büyük Mübadele, Türkiye'ye Zorunlu Göç (1923-1925)* (Altıncı Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema* Çev. R. Ünal. Ankara: Öteki Matbaası.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek* (Çev. A. Tekin) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atam, Z. ve Bostan, E. (2008) Söyleşi: Sırrı Süreyya Önder, Sinema Yapmak İçin Çok İyi Gereklere Olan Bir Yaratıcı *Yeni İnsan Yeni Sinema* 20-21 İstanbul: Nazım Hikmet Kültür Merkezi Yayınları, 202-212.
- Atasoy, F. (1913). Hilmi Ziya Ülken ve Niyazi Berkes. *Türk Sosyologları* (Editör. Ç. Özdemir). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 66-86.
- Atay, F. R. (1934). *Taymis Kıyıları* (Birinci Baskı) Ankara: Hakimiyet-i Milliye Matbaası.
- Atikoğlu, A. (1985). Kurçenli'nin Filmlerinin Ortak Noktası. Ortaklaşa Değerlerden Kişisel Değerlere 9 Ekim 1985 tarihli haber, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Atikoğlu, A. (1986a). Yusuf Kurçenli Yeni Filmine Hazırlanıyor: "Çağdaş Dramlar Hala Köy Kökenli" 28 Şubat 1986 tarihli haber, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Atikoğlu, A. (1986b). Yusuf Kurçenli Merdoğlu Ömer Bey'i Anlattı: Türkiye Gibi Film. 13 Kasım 1986 tarihli haber

<http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.

- Avşar, B. Z. ve Kaya, E. E. A. (2012). Çok Partili Hayata Geçiş Sonrasında İlk Muhalefet Partisi: Milli Kalkınma Partisi *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*. 13 (2) Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, 113-132.
- Avşar, B. Z. ve Kaya, E. E. A. (2013). Cumhuriyet Türkiye'sinin Halkçılık Uygulamaları: Soyadı Kanunu Örneği *Turkish Studies International Periodical for the languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Sayı 8/5 Bahar, Türkiye: Ankara 73-90.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (Editör. S. M. Dinçer). Ankara: Doruk Yayıncılık, 129-149.
- Aytaç, G. (1992). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. (Üçüncü Baskı) Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, İ. D. (2008). *Marshall Planı Filmleri (1948-1953): Türkiye Örneği* Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aytaç, Ö. (2006). Mekân(ın) Sosyolojisi: Toplumsalın Yeniden Kuruluşu (Haz. E. Eğribel ve U. Özcan) *Sosyoloji ve Coğrafya Sosyoloji Yıllığı Kitap 15* İstanbul: Kızılelma Yayıncılık, 876-897.
- Ayverdi, İ. (2011). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- Bakacak, A. (2012). "XX. yüzyıl Başlarında Osmanlı Devleti" *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* (Editör: T. F. Ertan), Ankara: Siyasal Kitabevi, 47-73.
- Bakoğlu, Y. (2009). *Ustaya Saygı Yusuf Kurçenli Sineması* İstanbul: Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Başer, V. (2010) Nostalji Sonrası Bir Dünyada Nostaljiden Söz Açmak *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi* sayı:25-26 Ankara: Orient Yayıncılık, 7-14.
- Batmankaya, M.(2006). *Babam ve Oğlum/Çağan Irmak* (Üçüncü Baskı) İstanbul: Say Yayınları.
- Batur F. İ. (2012, Şubat) "Yusuf Kurçenli: Hep Aynı Filmi Yapıyoruz" <http://baturoportajlari.blogspot.com.tr/2012/02/yusuf-kurçenli-hep-ayn-filmi-yapıyoruz.html> adresinden 06 Aralık 2014'te alınmıştır.
- Baudelaire, C. (2014). Modern Hayatın Ressamı (Çev. A. Berktaş) *Modern Hayatın Ressamı* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayraktar, D. (2009). Bir Türk Filmi Olarak Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü (Hazırlayan D. Bayraktar) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 Sinema ve Politika* 339-349 İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Bedirhanoglu, P. (2013). Türkiye’de Neoliberal Otoriter Devletin AKP’li Yüzü. (Der. İ. Uzel ve B. Duru). *AKP Kitabı, Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009)*. Ankara: Phoenix Yayınevi,40-66.
- Behlil, M. (2009). Sinema, politika ve sektör. (Ed. D. Bayraktar) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8, Sinema ve Politika*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 361-380.
- Benjamin, W. (2014[1993]). Tarih Kavramı Üzerine. (Çev. N. Gürbilek). *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayınları, 39-51.
- Beriş, H.E. (2010) Nostalji, Muhafazakârlık ve Türkiye *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi (25-26)*, 47-74.
- Berkes, N. (1982). *Atatürk ve Devrimler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Berkes, N. (1985 [1959]). Uygarlık, Din, İdeoloji olarak İslamlık *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 52-79.
- Berkes, N. (1985 [1972]). Türkiye’de Ekonomik Düşünün Evrimi *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*. İstanbul: Adam Yayınları, 145-166.
- Berkes, N. (1997 [1958]). Türk Din Toplum Bilimine Giriş *Teokrasi ve Laiklik* İstanbul: Adam Yayınları, 44-63.
- Berkes, N. (2004). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, E. (2010). *1940’lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Berlin, I. (2004) *Romantikliğin Kökleri* (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (1988). All That is Solid Melts into Air. USA: Penguin Books.
- Beyatlı, Y. K. (2004 [1922]) Türk Evi (Ed. A. Çiğdem) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5 Muhafazakarlık* İstanbul: İletişim Yayınları, 722-723.
- Beyatlı, Y. K. (2012) *Edebiyata Dair* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Biryol, U. (Nisan, 2010) Yürek Yolculuğu devam edecek <http://www.turnusol.biz/public/print.aspx?id=6845&sp=0&roportaj=Y%FCrek%20yolcul%F0u%20devam%20edecek> adresinden 06 Aralık 2014’te alınmıştır.
- Bora, T. ve Onaran, B. (2004). Nostalji ve Muhafazakârlık: Mazi Cenneti. (Editör: A. Çiğdem) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 5 Muhafazakarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 234-260.
- Boratav, K. (1998). *Türkiye İktisat Tarihi 1908-1985 (Altıncı Baskı)* İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Boym, S. (2010). *Nostaljinin geleceği* (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Butler, A.M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Büker, S. (1997). *Kırmızı'da Yargıç Auguste ile Özdeşleşiyor*. Haz. S. Büker *Onat Kutlar'a Armağan, Sinema Yazıları*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 215-222.
- Büyük Adam, Küçük Aşk Filminin Yasaklanması (2002, Mart) www.intersinema.com/sinema-haberleri/haber_1114.asp adresinden 17 Ekim 2013'te alınmıştır.
- Byrant, R. (2011). Felaketi Yazmak: Kıbrıs'ta Nostalji ve Tarihleri. (Derleyen: L. Neyzi) *Nasıl Hatırlıyoruz? Türkiye'de Bellek Çalışmaları*. Der. Leyla Neyzi. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 65-91.
- Calhoun, C. (2007). Bourdieu Sosyolojisinin Ana Hatları (Der. G. Çeğin vd.) *Ocak ve Zanaat Pierre Bourdieu Derlemesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 77-131.
- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carr, E. H. (2002). *Tarih Nedir? Ocak-Mart 1961'de Cambridge Üniversitesinde Verilmiş G. M. Trevelyan Konferansları*. (Çev. M. G. Gürtürk) (7. Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları
- Casey, E. (1987). The World of Nostalgia. *Man and World* 20 (4). Netherlands: Martinus Nijhoff Publishers, (361-384) <https://philosophydocuments.files.wordpress.com/2014/11/10-nostalgia.pdf> adresinden 5 Eylül 2013'te alınmıştır.
- Cemal, H. (2011). *Dedemin İnsanlarından Yangın Var'a, İsterseniz de Faili Meçhul Cinayetlere*. Milliyet Gazetesi Pazar Eki, 19.
- Cengiz, B. (2001, Kasım). Altın Portakallı Yönetmen Handan İpekçi: Şikayetim Olmasaydı Bu Filmi Yapmazdım. *Evrensel Aylık Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, (119), 10-13.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Ö. Yaren) Ankara: De Ki Basım Yayımları Ltd. Şti.
- Civan, C. (2011, Ocak). Hür Adam: İdealle Karikatür Arasında. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi* (20), <http://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/40-idealle-karikatur-arasinda.aspx> adresinden 10 Nisan 2015'te alınmıştır.
- Claudon, F. (1994). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. (Çev. Ö. İnce) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Corrigan, T. (2008). *Film Eleştirisi El Kitabı*. (Çev. A. Gürata). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Coş, N. (1973, Ekim-Kasım). Soruşturma, Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması. *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*, (9).
- Cömert, H. (2014). Fettullah Gülen Özür Dilemeli. 10 Ocak 2014 tarihli haber <http://www.yeniakit.com.tr/haber/fethullah-gulen-ozur-dilemeli-9298.html> adresinden 21 Nisan 2015'te alınmıştır.

- Cündioğlu, D. (2012). *Sinema ve Felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çabuklu, Y. (2000). Nostaljinin Yükselişi ve Düşüşü. *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, 58-60.
- Çağlar Öztürk, A. (2007). *Brecht Estetiği ve Türk Sinemasındaki Örnekleri*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Çakmaklı, Y. (2014[1964]). Milli Sinema İhtiyacı. (Der. B. Evren) *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*. İstanbul: Küre Yayınları, 16.
- Çapan, S. (1981) Yeşilçam Zihniyetini Değiştirdiler. *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (10).
- Çatalcalı, A. (2009). Coğrafya Dergilerinde geçmiş, Şimdi ve Geleceğin Topografyası: Atlas dergisi Reklamlerinde Kullanılan, Nostaljik Ögelerin Analizi. (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 47-67.
- Çavdar, T. (1999). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi (1950-1995)*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çelik, A. (Nisan, 2006). Ezel Akay ile Son Filmi 'Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü' Üzerine: Gölgeyi Öldürmek! *Toplumsal Tarih Dergisi*, (148). www.aydancelik.com adresinden 20 Haziran 2013'te alınmıştır.
- Çınar Ağacı'nın Gizli Kahramanı, (2011, Nisan). <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=17443284> 'ten 26 Eylül 2013'te alınmıştır.
- Çınar, A. (2010). Türkiye Modernleşmesine İrtica ve Nostalji Açısından Bakış *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi*, (25-26). Ankara: Orient Yayıncılık, 75-92.
- Çiğdem, A. (2006). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davis, F (1979). *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press.
- Dellaoğlu, B. (Eylül, 2011). Modernleşmeden Modernliğe. *Altüst Dergisi*. İstanbul: Z Yayıncılık ve Tanıtım Hizmetleri, 17,18.
- Depeli, G. (2009) *Almanyalı Türklerde Evlilik Törenlerinin Dönüşümü: Kültürel Bellek, Aidiyet ve Kimlik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Dinçer, H. (2012) Mondros Mütarekesi ve Sonrasındaki Gelişmeler (Editör: T.F. Ertan). *Başlangıcından Günümüze Türkiye Tarihi*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 75-99.

- Dinçer, H. (2012b). TBMM'nin Açılması ve Yeni Türk Devletinin Kuruluşu. (Editör: T. F. Ertan) *Başlangıcından Günümüze Türkiye Tarihi*. Ankara: Siyasal Kitabevi, 115-124.
- Doğruöz, H. Ş. (2007). Yakın Dönem Türk Sinemasında 12 Eylül Darbesinin Temsili. (Haz. D. Bayraktar) *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 8 Sinema ve Politika* İstanbul: Bağlam Yayınları, 231-251.
- Duruel Erkılıç, S. (2011). *Türk Sinemasında Tarih ve Bellek*. Ankara: De ki Yayıncılık.
- Duruel, S. (2002). *Sinema Tarih İlişkileri ve Türk Sinemasında Tarihe Bakış*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duymaz, R. (2009). Yahya Kemal Beyatlı'nın Balkan Hatıraları *Hece Aylık Edebiyat Dergisi Bozgununda Bir Fetih Düşü Yahya Kemal Beyatlı, (145)*, 399-408.
- Ekinci, İ. ve Güldağ, H. (2013). *Sencer Divitçioğlu Anlatıyor*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emre, K.B. (2007) *Ayşecik Filmlerinde Çocukluğun Temsili*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Ercan, N. (2011). *Türk Sinemasında Müphemleşen Mekan: A Ay ve Karanlık Sular*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erdoğan, İ. K. (2009). *Türk Sinemasında Melodram ve 1990 Sonrası Dönüşüm*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram* Ankara: Erk Yayınları.
- Erdoğan, S. (2013). Sosyal Politikada Değişim ve Sosyal Güvenlik Reformu. (Der. İ. Uzel ve B. Duru). *AKP Kitabı, Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009)*. Ankara: Phoenix Yayınları, 660-686.
- Eren, N.B. (2009) Theo Angelopoulos Sinemasında Yuva ve Geçmiş özleminin yarattığı Keder (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 67-77.
- Ergun, D. (1983). Türkiye'de Cumhuriyet Döneminde Sosyoloji ve Gelişmesi. (Ed. M. Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 8. İstanbul: İletişim Yayınları, 2160-2163.
- Ergun, D. (2008). *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları,
- Erkılıç, H. (1997). *Sinema ve İdeoloji 12 Eylül Filmlerinin Toplumsal Çözümlemesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

- Erkılıç, H. (2008). 12 Eylül Filmlerini Yeniden Düşünmek, Toplumsal Travmadan Toplumsal Hicve. (Editör: T. İltar, N. Kara ve diğerleri) 2. *Uluslararası İletişim ve Medya Çalışmaları Konferansı Bildiri Kitabı* Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti: Doğu Akdeniz Üniversitesi Yayınları, 119-126.
- Erksan, M. (1997, Mayıs-Haziran-Temmuz). Çağdaş Karagöz ve Çağdışı Televizyon. *Klaket Sinema Dergisi*, (6), 3-5.
- Erksan, M. (2007, Ocak). Ezel Akay'ın Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Filmi Üstüne. *Sinematürk Aylık Sinema Dergisi*, (3), 18-30.
- Ersöz, C. ve Kurçenli, Y. (1994), *Önsöz Çözümler, 12 Eylül'ün Savurduğu insanlar* İstanbul: Tekin Yayınevi,5-8.
- Ertan, T. F. (2012). Atatürk İlkeleri. (ed. T. F. Ertan) *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. Ankara: Siyasal Kitabevi,230-255.
- Esen, H. ve Kayador, V. (2009, Ocak). Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 154-171.
- Esen, Ş. (2000 [1996]). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Evren, B. (1981). Genç Yönetmenler Sinemamızda Yeni bir Çağ Açmışlardır. *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (10).
- Evren, B. (1983). Türk Sineması Kronolojisi. (Editör: Murat Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1909-1912.
- Evren, B. (2014) Milli Sinema Açık Oturumu (Der. B. Evren) *Yücel Çakmaklı Milli Sinemanın Kurucusu*. İstanbul: Küre Yayınları, 17-67.
- Evren, S ve Ögdül, R.G. (2000). Kör Talih Ölünce Badem Gözlü Tarih Olur mu. *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi*, 55-58.
- Eyüboğlu, S. (1974 [1938]). Yeni Türk Sanatçısı Ya da Frenkten Türke Dönüş. *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Cem yayınevi.
- Ferro, M. (1995). *Sinema ve Tarih* çev. T. Ilgaz ve H. Tufan İstanbul: Kesit Yayınları.
- Freud, S. (2002 [1915]). Yas ve Melankoli *Metapsikoloji* (Çev. E. Kapkın, A. T. Kapkın) İstanbul: Payel Yayınları, 237-261.
- Genç Sinemacılarla Söyleşi. (1996, Nisan). *Görüntü Türk Sineması Özel Sayısı*, (5). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Yayınları
- Gökalp, Z. (2012) *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* Ankara: Alter Yayıncılık.
- Gören, Ş. (1981). Genç Kuşak Ben ve Zeki Ökten'iz *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, (10).
- Görmez, A. (2007). *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü* Filmi ile *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* Oyunu Arasında Metinlerarasılık İzleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(1), 47-63. <http://e->

dergi.atauni.edu.tr/ataunisobil/article/view/1020000392 adresinden 05 Mayıs 2014'te alınmıştır.

- Grainge, P. (2000). *Monochrome Memories, Nostalgia and Style in 1990s America* UK: University of Nottingham Published Doctoral Dissertation Thesis <http://eprints.nottingham.ac.uk/12833/1/313203.pdf> adresinden 20 Mayıs 2012'de alınmıştır.
- Gramsci, A. (2010). *Gramsci Kitabı Seçme Yazılar 1916-1935*. (çev. İ. Yıldız) Ankara: Dipnot Yayınları.
- Guernica, 1937 by Pablo Picasso www.pablocicasso.org/guernica.jsp adresinden 10 Ekim 2014 tarihinde alınmıştır.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Güçlü vd. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gülen, F. (2013). AKP'nin İktidar Olduğu Dönemde Yasama Faaliyetleri (2002-2007). (Der. İ. Uzgel ve B. Duru). *AKP Kitabı, Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009)*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 195-224.
- Güler, İ. (2010) Zaman yanılığsı ve İnsan Ruhunun Daimi Özlemi *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi*, (25-26), 27-32.
- Güney, A. (2006). Resmi Milliyetçilikten Popüler Milliyetçiliğe Geçiş: 1960 Sonrası Türk Sineması Üzerine Siyasal Bir Deneme. *Doğu-Batı Düşünce Dergisi*, (209-229).
- Günlü, R. (2013). AKP ve Eğitimin Siyasal Sosyolojisi. (Der. İ. Uzgel ve B. Duru). *AKP Kitabı, Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009)*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 720-740.
- Günyol, V. (1983) Batılılaşma (Editör. M. Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 255-259.
- Gürata, A. (2009). Sinema ve Tarih Dosyası, Sunu. *Kebikeç İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi*, Dosya: Sinema ve Tarih, (27), 107-108.
- Gürbilek, N. (2007 [2001]). Üçüncü Basıma Önsöz *Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi*, İstanbul: Metis Yayınevi, 7-13.
- Hazar, M. N. (2011, Ocak). Hür Adam: Hür olmak kul olmaktır. www.aksiyon.com.tr/m-nedim-hazar/hur-adam-kul-olmak-hur-olmaktır_528353 adresinden 17 Aralık 2014'te alınmıştır.
- Hegel, G. W. F. (2014). *Tarihte Akıl*. (Çev. Ö. Sözer) Ankara: Kabalcı Yayıncılık.
- Hıdıroğlu, İ. (2010). *Türkiye'de 1980 Sonrası Sinema Politikaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Huyssen, A. (1999) *Alacakaranlık Anıları, Hafıza Yitimi Kültüründe Zamana Belirlemek.* (çev. K. Atakay), İstanbul: Metis Yayınları.
- Işık, N. E. (2009) The Politics of Nostalgia and Popular Cultural Practices in Turkey (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium.* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 269-283.
- Işıl, M. (2011, Kasım). Geçmiş Zaman Olur ki... *Sinema Aylık Dergi*, İstanbul: Turkuvaz Yayıncılık, 58-61.
- İlhan, A. (1996 [1988]). *Aydınlar Savaşı.* Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İlyasoğlu, A. (1983). Türkiye’de Sosyolojinin Gelişmesi ve Sosyoloji Araştırmaları. (Editör. M. Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi.* İstanbul: İletişim Yayınları, 2164-2174.
- İmançer, D. (2010). İslamcı Filmlerde Kadın Temsili. (Editör: N. Abisel) *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(1).
- İnal,K. (2013). AKP’nin Neoliberal ve Muhafazakâr Eğitim Anlayışı. (Der. İ. Uzgel ve B. Duru). *AKP Kitabı, Bir Dönüşümün Bilançosu (2002-2009).* Ankara: Phoenix Yayınevi,689-719.
- İnceoğlu, M. Ç. (2008). *Modernleşme ve Türk Sineması Tarihsel ve Toplumbilimsel bir İnceleme.* Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İskender Pala’nın Muhafazakâr Sanat Manifestosuna Zeyl! (2012). *Muhalefet Haber Sitesi*, <http://muhalefet.org/haber-iskender-palanin-muhafazak%C3%A2rin-sanat-manifestosuna-seyl-ezel-akay-19-2177.aspx> adresinden 2 Temmuz 2014’te alınmıştır.
- İşte ödülleri toplayan kadın (2001, Ekim). <http://www.hurarsiv.hurriyet.com.tr/göster/printnews.aspx?DocID=22895> ‘ten 10 Ekim 2013’de alınmıştır.
- Jameson,F. (2006[1991]). *Postmodernizm, ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği.* (Çev.N. Plümer ve A. Gölcü). Ankara: Nirengi Kitap.
- Jones, J. B. (2003). *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre.* United States of America:Brandeis University Press.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaçmazoğlu, H. B. (2012). Ziya Gökalp’in Kitaplarını yazdığı koşullar üzerine *Türk Sosyolojisinde Temalar 1, Türkçülük, İslamcılık, Muhafazakarlık.* İstanbul: Doğu Kitabevi Yayınları,39-55.

- Kafkasyalı, M. S. (2010) Aydınlanma, Nostalji ve Adem-i Nostalji *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi*,(25-26), Ankara: Orient Yayıncılık, 33-46.
- Kant,I. (Temmuz, 2007[2000]). ‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt. (Çev.N. Bozkurt) *Toplumbilim Aydınlanma Özel Sayısı*,(11).
- Kaplan, M. (2011). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri* (Sekizinci Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, Ögüt, H. (2009). *On The Undead Father of Turkey: The Impossible Mourning of Young Atatürkists*. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kaplanoğlu, S. (Ağustos,1989) Soruşturma: Hangi Türk Sineması? *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, (12).
- Kara, M. (2012). Sinema ve 12 Eylül. İstanbul: Agora Kitaplığı
- Karabaşoğlu, M. (2005). Said Nursi (ed. T. Bora ve M. Gültekingil) *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 6 İslamcılık*. İstanbul: İletişim Yayınları, 270-289.
- Karadağ, N. (2008) *Toplumsal belleğin sinematografik sunumu: 2000 yılı sonrası Türk Sinemasında 12 Eylül filmleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi, Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Kardeşoğlu, S. (Ekim, 2001) Küçük Oyuncu, Büyük Ödül www.milliyet.com.tr/2001/10/21/pazar/paz03a.html adresinden 17 Ekim 2013’de alınmıştır.
- Kayalı, K. (1996). Türk Sinema Tarihlerinin Sınırlılıklarını Aşmanın Yolları. Ed. S. M Dinçer *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 57-74.
- Kayalı, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz Yayıncılık.
- Kayalı, K. (2003). *Üstü Çizilen Yazılar*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Kayalı, K. (2004). Hilmi Ziya Ülken. (Editör: A. Çiğdem). *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce 5 Muhafazakarlık*. İstanbul: İletişim Yayınları,70-85.
- Kayalı, K. (2004). *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kayalı, K. (2005) 1960’lı Yıllardan Sonra Türkiye’de Sosyal Bilimlerin Gelip Tıkandığı Nokta. *Düşüncenin Coğrafyası I Toplumdan Soyutlanmış Düşünce ve Direnç Potansiyeli* Ankara: Deniz Kitabevi.

- Kayalı, K. (2006). Düşüncede Coğrafyanın İzi Yitip Giderken (Yay. Haz. E. Eğribel ve U. Özcan). *Sosyoloji ve Coğrafya Sosyoloji Yıllığı Kitap 15 Süha Göney ve Sabahattin Güllülü'ye Saygı*, İstanbul: Kızılelma Yayıncılık,31-36.
- Kayalı, K. (2006[1988a]). Türk Sinemasına Hafızasını Kazandırmak Gerek *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması* Ankara: Deniz Kitabevi, 51-62.
- Kayalı, K. (2006 [1988b]). Güncel Sorunlar Karşısında Belirgin Yaklaşımlar: Halit Refiğ *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi,149-161.
- Kayalı, K. (2006 [1991]). Türk Sineması. *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi, 23-36.
- Kayalı, K. (2007). Geleneksel Türk Sinemasına Sosyal İçeriği Yediren Yönetmen: Zeki Ökten. (der. A. Karadoğan) *Yoksul: Zeki Ökten*. Ankara: Dipnot Yayınları, 127-137.
- Kayalı, K. (2009). *Türk Düşünce Dünyasında Yol İzleri* (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (2009a). *Ordu ve Siyaset 27 Mayıs-12 Mart* (Dördüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayalı, K. (2010). *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı* (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kayhan, K. A. (2011). *1960 ve 1970'lerin Türk Kostüme Avantür Filmlerinde Türk Milliyetçiliği ve Türk Kimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kazgan, G. (1983). Milli Türk Devletinin Kuruluşu ve Göçler. (ed. M. Belge). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları,1556-1557.
- Kepenek, Y. ve Yentürk, N. (2001). *Türkiye Ekonomisi* (12. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Kervégan, J. F. (2011). *Hegel ve Hegelcilik*. (Çev. İ. Yerguz). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kıral, E. (1973, Ekim) Soruşturma, Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Sineması. *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*, (9).
- Kıran, Z. ve Kıran, A. (2007). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Kızılok, U. (2007). Beynelmilel: Baharı Karşılama *Marksist Tutum dergisi no:23* <http://www.marksist.net/node/1487>' den 23 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Klein, K.L. (2000) Emergence of Memory in Historical Discourse. *Representations*, no:69, Özel Sayı: Grounds for Remembering (Kış,2000) s.127-150. University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/2902903> 'ten 15 Mart 2014'te alındı.

- Kolker, R. P. (1998). The Film Text and The Film Form. (Ed. J. Hill& P.C. Gibson). *The Oxford Guide to Film Studies*. Great Britain: Oxford University Press. s.11-23.
- Kolker, R.P. (2010). *Değişen Bakış, Çağdaş Uluslararası Sinema*. (çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd.Şti.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Çev. E. Yılmaz Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi* (İkinci Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Köprülü, F. (2003). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Akçağ Yayınları (Beşinci Basım).
- Lekesiz, Ö. (2010). Devlet Ana'daki Heterodoksi. (Ed. K. Kayalı) *Bir Kemal Tahir Kitabı: Türkiye'nin Ruhunu Aramak* İstanbul: İthaki Yayınları.
- Maden, S. (1996). Eşikte. *Kötülük Çiçekleri* İstanbul: Çekirdek Yayınları, 7-14.
- Magazin Gündeminden Başlıklar (2011, Nisan).
www.sabah.com.tr/fotohaber/yasam/magazin-gundeminden-basliklar
28851669856/30715 30 Eylül 2013'te alınmıştır.
- Maktav, H. (2004). Kuran'dan Kurama İslami Sinema. (Ed. T. Bora ve M. Gültekingil). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 İslamcılık* İstanbul: İletişim Yayınları 989-1020.
- Maktav, H. (2010). Sinema ya da İlahi Aşk: İslami Sinemada Tasavvufi Yolculuklar. (Ed. R. Öztürk). *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 31-55.
- Maktav, H. (2013 [2000]). Türk Sinemasında 12 Eylül *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Yayınları, 61-73.
- Marcel, J. C ve Mucchielli, M. (2008). Maurice Halbwachs's Memoire Collective. (Editör: A. Errl ve A. Nünning) *Cultural Memory Studies an International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH& Co.
- Mardin, Ş. (2011[1989]) *Bediüzzaman Said Nursi Olayı, Modern Türkiye'de Din ve Toplumsal Değişim* (Çev. M. Çulhaoğlu) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1969). *Din ve İdeoloji Türkiye'de Halk Katındaki Dinsel İnançların Siyasal Eylemi Etkilendirmesine İlişkin Bir Kavramsallaştırma Modeli*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Mardin, Ş. (1983). Batıcılık (ed. M. Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 1. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1992). *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (1995 [1983a]). İslamcılık *Türkiye'de Din ve Siyaset, Makaleler 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 11-24.

- Mardin, Ş. (1995 [1983b]). İslamcılık *Türkiye’de Din ve Siyaset, Makaleler 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 25-36.
- Mardin, Ş. (2008 [1964]) Atatürk Devrimlerini Hazırlayan Faktörler (Siyasi Batılılaşmamızda Üç Engel) (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1* İstanbul: İletişim Yayınları, 161-181.
- Mardin, Ş. (2008 [1967]) Tabakalaşmanın Tarihsel Belirleyicileri: Türkiye’de Toplumsal Sınıf ve Sınıf Bilinci (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1* İstanbul: İletişim Yayınları, 79-119.
- Mardin, Ş. (2008 [1973]) Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1* İstanbul: İletişim Yayınları, 35-79.
- Mardin, Ş. (2008 [1983]) Atatürkçülüğün Kökenleri (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1* İstanbul: İletişim Yayınları, 181-189.
- Mardin, Ş. (2008 [1983]) Yenileşme Dinamiğinin Temelleri ve Atatürk (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türkiye’de Toplum ve Siyaset, Makaleler 1* İstanbul: İletişim Yayınları, 203-241.
- Mardin, Ş. (2012 [1971]). Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4* İstanbul: İletişim Yayınları, 21-75.
- Mardin, Ş. (2012 [1966]). Türkiye’de Muhalefet ve Kontrol (Der. M. Türköne ve T. Önder) *Türk Modernleşmesi, Makaleler 4* İstanbul: İletişim Yayınları, 175-193.
- Maro, A. (2011). Bu, Bir Tür Özür Filmi...*Milliyet Sanat* Kasım, 2011 İstanbul: Doğan Yayıncılık, 6-10.
- Marshall, G.(2009). *Sosyoloji Sözlüğü* (Çev. O. Akınhay ve D. Kömürcü) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. ve F. Engels (2009[1967]). *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri* (Çev. M. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. ve F. Engels (2013[1976]). *Alman İdeolojisi [Feuerbach]* (Çev. S. Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- K. Marx, (2006 [1852]). *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/ch01.htm> adresinden 20 Nisan 2015 tarihinde alındı.
- Metin, E. (2002). Sinemada Yalnız Bir Kadın: Handan İpekçi. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/149108.asp> ‘ten 13 Haziran 2013’te alındı.
- Natali, P.M. (2004). History and the Politics of Nostalgia *Iowa Journal of Cultural Studies Vol.5* 10-25 <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1113&context=ijcs> ‘ten 15 Mart 2013’te alınmıştır.

- Nayır, Y. N. (1973). *Yollar Boyunca Değişen Dünyamız, Balkanlar ve Türklük* İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nazik, Y. (2007). Zeki Ökten Sineması ve 60'lardan Günümüze Türk Sineması Değerlendirmesi: Nereden Nereye? (ed. A. Karadoğan) *Yoksul: Zeki Ökten* Ankara: Dipnot Yayınları, 59-91.
- Neumann, W. L.(2010). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I* (çev. S. Özge), İstanbul: Yayın Odası Yayıncılık Hizmetleri.
- Neumann, W. L.(2010). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar II* (çev. S. Özge), İstanbul: Yayın Odası Yayıncılık Hizmetleri.
- Neyzi, L. (2011). *Giriş Nasıl Hatırlıyoruz, Türkiye'de Bellek Çalışmaları* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 1-13.
- Nisbet, R. (1979) *The Idea of Progress Literature of Liberty: A Review of Contemporary Liberal Thought* Vol:II No:1 January-March Ed. Leoard P. Liggio Published by Cato Institute and Social Sciences http://oil.libertyfund.org/index.php?option=com_content&task=view&id=165&itemid=25 'ten 29 Ocak 2014'te alınmıştır.
- Odabaş, H. (2003, Kasım). Minyeli Abdullah'ı seyretmem. www.aksiyon.com.tr/sinema/minyeli-abdullahi-seyretmem_510200 adresinden 17 Aralık 2014'te alınmıştır.
- Okay, O. (2012). Ahmet Hamdi Tanpınar. *TYB Akademi Dil, Edebiyat ve Sosyal Bilimler Dergisi Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı* 2(5) Ankara: Özel Matbaası, 11-21.
- Olçay, N. (tarih yok). Babam ve Oğlum filminin Yönetmeni Çağan Irmak Röportajı www.karacabey.com/can_rop.htm 'ten 05 Ağustos 2013'te alınmıştır.
- Oman, C.W.C. (2002) *Ok, Balta ve Mancınık Ortaçağda Savaş Sanatı 378-1515* (çev. İ.Y. Alogan) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Onaran, A. Ş.(2013[1990]) *Lütfi Ö. Akad* İstanbul: Agora Kitaplığı (İkinci Baskı).
- Onaran, O. (1981) Aralarında Tek Ortak Nokta filmlerinin toplumsal İçeriği olması *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* sayı,10 İstanbul: Hürriyet Basın Yayın Dağıtımçılık
- Ormanlı, O. (2005). *Türk Sinemasında Eleştiri* İstanbul: Bileşim Yayınevi
- Oskay, Ü. (2000). Tarihe Doğru Dürüst Bakmak ve Nostaljinin Katkısı *Varlık Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi* İstanbul: Varlık Yayınları,45-55.
- Ödüllü ve önemli bir yönetmen Handan İpekçi (Ekim, 2001) <http://www.eski.bianet.org/kadin/001/handan.htm> 10 Ekim 2013'de alınmıştır.
- Ökten, N. (2012). Ölümsüz bir Ölüm, Sonsuz Bir yas: Türkiye'de 10 Kasım (Der. E. Özyürek) *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye'nin Toplumsal Hafızası* (Üçüncü Baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ökten, Z. (1981). Sinemacılığım Usta Çırak ilişkisine dayanır *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* sayı,10 İstanbul: Hürriyet Basın yayın Dağıtımçılık
- Önder, S.S. (2009). *Beynelmilel* İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öperli, N. (2006). Hacivat Karagöz Kadınların Yeraltına İtilişlerinin de Hikayesi. <http://www.filmlerim.com/makale/3883> 2 Temmuz 2014'te alınmıştır.
- Örer, A. (Mart, 2011). Ben Namuslu bir Film Yaptım. www.radikal.com.tr/kultur/ben_namuslu_bir_film_yaptim-1044536 7 Temmuz 2013'te alınmıştır.
- Özben, M. (2010) Risk Toplumunda Nostaljinin kaçınılmazlığı: Güvenli bir Yaşam Arayışı ve Nostalji *Muhafazakar Düşünce 3 Aylık Süreli, Yerel Kültür Düşünce Dergisi* sayı:25-26 Ankara: Orient Yayıncılık, 15-26.
- Özcan, A. (2011). Muhafazakar Tarihçiliğin Popüler Yüzü: İnanmıyorum Bana Öğretilen Tarihe! *Doğu Batı Düşünce Dergisi Türk Muhafazakarlığının Eleştirisi 14(58)* Ankara: Doğu Batı Yayınları, 243-276.
- Özdemir, A. M. (2014). AKP'li Yıllarda Hukuk Sisteminde Yapılan Değişikliklerden Parçalar, Piyasa Dostu Bir Hukukun Geliştirilmesi ve Yeniden Üretimi (Der.S. Coşar ve G. Yücesan Özdemir) *İktidarın Şiddeti, AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar*. İstanbul: Metis Yayınları,23-46.
- Özdemir, C. (2011) Said Nursi'nin Hayatı Film Oldu 5N1K CNN TÜRK www.youtube.com/watch?v=RQ_Svv0Y9U8 'ten 15 Aralık 2014'te alınmıştır.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özen, E. (2009). Sinema Tarihi ve Türkiye'de Sinema. *Kebikeç İnsan Bilimleri için Kaynak Araştırmaları Dergisi, Dosya: Sinema ve Tarih Sayı:27* Ankara Omay Ofset s.131-155.
- Özgüç, A. (2003). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü* İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Özkan, D. (2009). Modernlik Karşısında Duyumsanan Güvensizlik Hissinin ideolojik İfadesi olarak Nostalji ve Muhafazakarlık (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 103-155.
- Özkırım, Ç. A. (Kasım, 1973). Türk Sinemasının Elli Yılı *Hayat Tarih Mecmuası* sayı:11, İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Özön, N. (2010 [1962]). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özsar, F. (Ekim, 2011) Bu filmde sonra daha mutsuz bir insan olacağım. www.roportaj.com.tr/amator_roportaj/goster/id/99/bu-filmden-sonra-daha-mutsuz-bir-insan-olacagim 10 Ekim 2013'de alınmıştır.

- Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici, Türkiye’de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, S. (1985a) Tarihsel Gelişme Hükümünü veriyor: Onat Kutlar Ve *Sinema* Kitap 1 İstanbul: Hil Yayınları, 15-24.
- Öztürk, S. (1985b) Yusuf Kurçenli: Yanlış Yapmama Noktası ile Sınırlı Kalıyoruz Ve *Sinema* kitap 1 İstanbul: Hil Yayınları, 124-128.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde: Sinema, Seyir, Siyaset*. Ankara: Elips Kitap.
- Öztürk, S. (2010). Cumhuriyet Türkiye’sindeki Sinema Uygulamalarını İletişim Sosyolojisi Açısından Yeniden Değerlendirmek (Editör: N. Güngör) *Cumhuriyet Döneminde İletişim/Kurumlar, Politikalar* Ankara: Siyasal Kitabevi,307-339.
- Özuyar, A. (2007). *Devlet-i Aliye’de Sinema* Ankara: De Ki Yayınları
- Özuyar, A. (2011). *Faşizmin Etkisinde Türkiye’de Sinema (1939-1945)* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar(1896-1945)* Ankara: Phoenix Yayınları.
- Özyürek, E. (2011[2008]) *Modernlik Nostaljisi, Kemalizm, Laiklik ve Gündelik Hayat* İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Özyürek, E. (2012[2001]) *Hatırladıklarıyla ve Unuttuklarıyla Türkiye’nin Toplumsal Hafızası* İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parlayandemir, G. (2015) Milliyetçilik ve Faillik Bağlamında *Dedemin İnsanları* (ed. S. Duruel Erkılıç) *Sinecine Sinema Araştırmaları Dergisi* Bahar,6(1) Ankara: Dipnot Yayınevi, 107-132.
- Payne, S. D. (1992) *Myth and Modern Man in Sherlock Holmes: Sir Arthur Conan Doyle and The Uses of Nostalgia* Indiana: Gaslight Publications.
- Polat, M. S. (2004). *Selçuklu Göçerlerinin Dünyası, Karacuktan Aziz George Koluna* İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Refiğ, H. (2009 [1971]). *Ulusal Sinema Kavgası* İstanbul: Dergah Yayınları
- Renato, R. (1989). *Imperialist Nostalgia, Culture and Truth The Remaking of Social Analysis* Boston: Beacon Press.
- Rutherford J. and Shaw E. H. (2011). What Was Old Is New Again: The History of Nostalgia as a Buying Motive in Consumption Behavior 159-166 *Conference on Historical Analysis and Research in Marketing (CHARM) Proceedings Vol. 15* <http://faculty.quinnipiac.edu/charm/CHARM%20proceedings/CHARM%20article%20archive%20pdf%20format/Volume%2015%202011/What%20was%20old%20is%20new%20again.pdf> ‘ten 1 Kasım 2012’de alınmıştır.

- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010) *Politik Kamera Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası* (Çev. E. Özsayar) İkinci Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ryan, M. ve Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. Çev. E. S. Onat Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Sarıbay, A.Y. (2014). Türkiye’de Siyasal Değişmenin Tarihsel ve Güncel Dinamikleri. (Ed. L. Sunar). *Türkiye’de Toplumsal Değişim*. Ankara: Nobel Yayınları, 261-279.
- Sarıyar, H. (2007). Türkan Şoray, Kadir İnanır (Editör. S. Değirmencioğlu) *Onları Birlikte Sevdik, His tarihimize Nostaljik Bir Bakış* İstanbul: Ve Gemi Gidiyor Yayın Grubu, 8-12.
- Sayar, V. (1981). Yeni Türk Sineması ve Sorunları *Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi* sayı,10 İstanbul: Hürriyet Basım yayım Dağıtımcılık
- Sayman A. ve Kar, E. (2007) *Temel Verileriyle Türk Sineması 1996-2006* İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Film Yönetmenleri Derneği, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Baskı: Euromat.
- Sevim A. ve Yücel. Y (19--). *Türkiye Tarihi I Fetihden Osmanlılara Kadar (1018-1300)* Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları,
- Sezer, B. (2011[1976]) *Toplum Farklılaşmaları ve Din Olayı* İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sezer, B. (1966). Türk Sineması Üzerine, *YÖN Haftalık Fikir ve Sanat Gazetesi* Sayı:162 6 Mayıs, İstanbul: Güneş Matbaacılık.
- Sezer, B. (1993). *Sosyolojide Yöntem Tartışmaları* İstanbul: Sümer Kitabevi Yayınları.
- Sezer, B. (2011 [1971]) *Asya Tarihinde Su Boyu Ovaları ve Bozkır Uygarlıkları* İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Sezer, B. (2012). Batıcılaşma- Seminer Notları (ed. E. Eğribel ve U. Özcan) *Türkiye’de Modernleşme, Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi Sosyoloji Yıllığı 22*. İstanbul: Doğu Kitabevi Yayınları, 9-43.
- Showers, Z. E. (2010) *Thou Art Unreal, My Ideal: Nostalgia as Ideology in the Novels of Evelyn Waugh, Aldous Huxley and George Orwell* Unpublished Doctoral Dissertation, University of Alabama, USA: Tuscaloosa http://acumen.lib.ua.edu/content/u0015/0000001/0000332/u0015_0000001_0000332.pdf ‘den 05 Mayıs 2014’te alınmıştır.
- Siyavuşgil, S. E. (1938) *İstanbul’da Karagöz ve Karagöz’de İstanbul* İstanbul Eminönü Halkevi Neşriyatı, Konferanslar Serisi II, İstanbul: Bürhaneddin Basımevi.
- Siyavuşgil, S. E. (1941) *Karagöz, Psiko-sosyolojik Bir Deneme* İstanbul: Maarif Matbaası
- Soysal, M. ve F. Sağlam (1983). Türkiye’de Anayasalar. (Ed. M. Belge) Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt.1 İstanbul: İletişim Yayınları, 18-52.

- Sönmez Uz, F. (2007) *Seksenler İstanbul'u Kentsel Söylemini Popüler Yazılı Medya Üzerinden Okumak* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Sönmez, H. ve Öztürk, S. (1985). Metin Erksan: Türkiye'de Entelijansiya Yok *Ve Sinema Kitapı* İstanbul: Hil Yayıncılık, 24-39.
- Sözen, M. (2009). Tarihi Figürlerin Perdeye Yansıması: Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü Filminde Temsil Sorunsalı (Haz. İ.Ü. Nasrattınoğlu) *Uluslararası Ahmet Yesevi'den Günümüze İnsanlığa Yön Veren Türk Büyükleri Sempozyumu Bildirileri Kitabı* 97-108. http://isamveri.org/pdfdrgr/D200228/2008/2009_SOZENM.pdf 'den 05 Mayıs 2014'te alınmıştır.
- Spengler, C. (2009) *Screening Nostalgia Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film USA*: Berghahn Books <http://books.google.ca/books?id=jCkToFfwOrsC&pg=PA32&lpg=PA32&dq=screening+nostalgia&source=bl&ots=ljuPkxpmu0&sig=CxjtP7azViNj8BhcM2UYzH9n-nY&hl=en&sa=X&ei=OABWUo3XKPSI4AP624CIBQ&ved=0CDQQ6AEwAQ#v=onepage&q=screening%20nostalgia&f=false> 'dan 25 Ağustos 2012'de alınmıştır.
- Stauth, G. ve Turner, B. (2005) *Nietzsche'nin Dansı Toplumsal Hayatta Karşılıklılık ve Hınç* Ankara: Bilim ve Sanat Kitabevi Yayınları
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* İstanbul: Metis Yayınları.
- Şahiner, N. (2008). *Bediüzzaman Said Nursi* Ankara: Elips Kitap.
- Şahiner, N. (2013). *Bilinmeyen Taraflarıyla Bediüzzaman Said Nursi* (63. Baskı) İstanbul: Nesil Yayınları.
- Şasa, A. (1967a) Geçiş Döneminde Türk Sineması *YÖN Haftalık Fikir ve Sanat Gazetesi* 10 Mart, İstanbul: Güneş Matbaacılık.
- Şasa, A. (1967b) Ulusal Sinema, Uluslararası Sinema Akımları *YÖN Haftalık Fikir ve Sanat Gazetesi* 25 Mart İstanbul: Güneş Matbaacılık.
- Şasa, A. (2010) *Bir Ruh Macerası* İstanbul: Timaş Yayınları
- Tahir, K. (1992). *Notlar/Batılama* (Derleyen. C. Yazoğlu) İstanbul: Bağlam Yayınları
- Talu, N. (2009) Home as Nostalgic Myth and Lost Object of Memory: Transcendental Homelessness and Pathological Home Desire in Modern Culture (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 251-269.
- Tanör, B. (Tarih yok). Siyasal Tarih (1980-1995) (Haz. S. Akşin vd.) *Yakınçağ Türkiye Tarihi (1980-2003)* İstanbul: Milliyet Kitaplığı, Doğan Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H. (19-- [1943]) *Asıl Kaynak Yaşadığım Gibi* İstanbul: Dergâh Yayınları, 31-35.

- Tanpınar, A. H. (19—[1951]) *Kültür ve Sanat Yollarında Gösterdiğimiz Devamsızlık Yaşadığımız Gibi* İstanbul: Dergâh Yayınları, 16-23.
- Tanpınar, A. H. (1992) *Edebiyat Üzerine Makaleler* İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tanpınar, A. H. (1997) *19. Yüzyıl Türk Edebiyatı Tarihi* İstanbul: Çağlayan Kitabevi
- Tanpınar, A. H. (2001) *Yahya Kemal* İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2012 [1946]) *Beş Şehir* İstanbul: Dergâh Yayınları
- Taşçıyan, A. (2002). Türkan Hanım'la daha önce çalıştık, tadı damağımızda kaldı *Milliyet Gazetesi Pazar Eki* 29 Ocak 2002 tarihli haber, <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=Yusuf%10kurçenli&isAdv=false> adresinden 15 Ağustos 2014'te alınmıştır.
- Teksoy, R. (1964, Kasım) Türk Sinemasının Ekonomik Düzeni Sakat Bir Düzendir *YÖN Haftalık Fikir ve Sanat Gazetesi* İstanbul: Güneş Matbaacılık
- Tezcan, G. (Haziran, 2012). Ezel Akay: Türkiye'de Herkes Kemalist. *Film Arası Dergisi*. www.filmarasidergisi.com/kameraarkasi/77/Ezel-Akay-Turkiye-de-Herkes-Kemalist.php 10 Ekim 2013'te alınmıştır.
- Tezcan, M. (1995) *Toplumsal Değişme* Ankara: Feryal Matbaası
- Thompson, J.B. (2013). *İdeoloji ve Modern Kültür, Kitle İletişimi Çağında Eleştirel Toplum Kuramı* Çev. İ. Çetin Ankara: Dipnot Yayınları.
- Topçu Doğan, A. (2004). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı ile İlişkileri. Ed. F. Küçük Kurt ve A. Gürata *Sinemada Anlatı ve Zaman*. Ankara: Vadi Yayınları, 49-95.
- Topçu, G. (2008). Hollywood Biçiminin İzinde. (Der. S. Büker ve G. Topçu) *Sinema, Tarih – Kuram – Eleştiri* Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, 137-144.
- Toprak, B. (2006) *Yunus Emre Divanı* (Üçüncü Baskı) İstanbul: Promat Basım Yayın San. ve Tic. Ltd. Şti. <http://www.eskisehir.gov.tr/sarici/ekitap/yunusemredivan.pdf> 'den 10 Mart 2014'te alınmıştır.
- Touraine, A. (2007). *Modernliğin Eleştirisi* (Çev. H. Tufan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Töre, F. (Şubat, 2005) Sıradışı Adamın Öyküsü, *Akşam Gazetesi* <http://www.idefix.com/kitap/varolmanin-yolunda-zengin-olmak-mehmet-tanrisever/yazi.asp?id=526&sid=AA2S8VRA050D7QY2MVX2> 'ten 11 Nisan 2014'te alınmıştır.
- Tulgar, A. (Eylül, 2003). Özcan Deniz'i böyle bir Kadroya eklemek riskti. *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, <http://www.milliyet.com.tr/2003/09/28/pazar/paz01.html> 'den 02 Temmuz 2014'de alınmıştır.

- Tunaya, T. Z. (1960) *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri* İstanbul: Yedigün Matbaası
- Tunaya, T. Z. (1983) Batılılaşmada Temel Araştırmalar ve Yaklaşımlar (Ed. M. Belge) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* İstanbul: İletişim Yayınları, 238-239.
- Tunç, E. (2012) *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)* İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Turan, S. (2005). Türkiye'de Siyasal İslam'ın Görece Yükselişi: 28 Şubat Dönemeci ve Sorunları. (Der. F. Ercan ve Y. Akkaya) *Kapitalizm ve Türkiye II, Emek, Siyasal Yaşam ve Bölgesel Kalkınma*. Ankara: Dipnot Yayınları, 243-273.
- Turhanoglu Koçak, F. A. (2011). Modernite ve Kapitalizm *Toplumsal Değişme Kuramları* (Editör. H. Yeşildal) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları,1-26.
- Türker, D. (2006). *The Turkish Satiric Comedies in The Eighties (1980'ler Türk Sinemasında Hiciv)* Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Medya ve Kültürel Çalışmalar Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Uçakan, M. (1977). *Türk Sinemasında İdeoloji* İstanbul: Düşünce Yayınları.
- Ufuk, A. (1996). Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları-2 *Görüntü Türk Sineması Özel Sayısı* Sayı 5 Nisan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü Yayınları
- Uluç, N. (2009) *Türk Sinemasında Kültür Sorunlarına Yaklaşım Biçimleri 1960-1970 Dönemi* Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi
- Unat, K. (2012) Osmanlı Devletinde Sosyo-ekonomik Düzen ve XIX. yüzyılda Yenileşme Hareketleri (Ed. T. F. Ertan) *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* Ankara: Siyasal Kitabevi Yayınları,19-42 .
- Unat, K. (2012). Atatürk Sonrası Türkiye (Ed. T. F. Ertan) *Başlangıcından Günümüze Türkiye Cumhuriyeti Tarihi* Ankara: Siyasal Kitabevi Yayınları,259-300.
- Urgan, M. (1998). *Bir Dinazorun Anıları* (Birinci Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ustaoglu, Y. (tarih yok) *Yönetmen Görüşü*, http://www.ustaogluofilm.com/pandoranin_kutusu-gorus.asp adresinden, 02. 11.2014'te alınmıştır.
- Ülken, H. Z. (1979) *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2008[1939]). Tanzimat ve Hümanizma *Millet ve Tarih Şuuru* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları,41-47.
- Ülken, H. Z. (2008[1948]) Tanzimat'a Karşı *Millet ve Tarih Şuuru* İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları,23-33.

- Wallerstein, I. (2005). *Gulbenkian Komisyonu Sosyal Bilimleri Açın Sosyal Bilimlerin Yeniden yapılanması Üzerine Rapor* (çev. Ş. Tekeli) İstanbul: Metis Yayınevi (Beşinci Baskı).
- Wambach, Ö. (2009) *Travma Sineması: Beynelmielel ve Babam ve Oğlum'a Eleştirel bir Bakış* Ankara: Bilkent Üniversitesi, Medya ve Görsel Çalışmalar Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yalman, G. (2014). AKP İktidarında Söylem ve Siyaset, Neyin Krizi? (Der. S. Coşar ve G. Yücesan Özdemir) *İktidarın Şiddeti, AKP'li Yıllar, Neoliberalizm ve İslamcı Politikalar*. İstanbul: Metis Yayınları,23-46.
- Yaren, Ö. (2013). Sinemada Anlatı Kuramı. Ed. Z. Özarslan, *Sinema Kuramları 2, Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* İstanbul: Su Yayınevi, 167-193.
- Yavuz, D. (2012). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı, 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış* İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı Yayını
- Yavuz, M. H. (2005a). Bediüzzaman Said Nursi ve Nurculuk (ed. T. Bora ve M. Gültekingil) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 İslamcılık* İstanbul: İletişim Yayınları, 264-308.
- Yavuz, M. H. (2005b). Neo-Nurcular: Gülen Hareketi (ed. T. Bora ve M. Gültekingil) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 6 İslamcılık* İstanbul: İletişim Yayınları, 295-308.
- Yavuz, Ş. (2009) Reklamlar ve Nostalji (ed. A. Silkü, M. Erdem ve P. Folk) *Memory and Nostalgia Proceedings of the International Cultural Studies Symposium* İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 413-427.
- Yaylagül, L. (2004).1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları (Ed. F. Küçük Kurt ve A. Gürata) *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları, 231-277.
- Yeres, A. (2005). *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız* İstanbul: Don Kişot Yayıncılık.
- Yiğitoğlu, G. ve Ay, İ. (Eylül 2009). http://www.tiyatro.net/roportaj/41/mehmet_tanrisever.html adresinden 11 Aralık 2014'te alınmıştır.
- Zileli, I. (2010). Kemal Tahir ile Halit Refiğ. Yorulmayan İki Savaşçı (Der. K. Kayalı) *Bir Kemal Tahir Kitabı Türkiye'nin Ruhunu Aramak* İstanbul: İthaki Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : GÜRÜF BAŞEKİM, Sezen
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 05.11.1978
Medeni hali : Evli
Telefon : -
Faks : -
e-mail : -

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Gazi Üniversitesi	2015
Yüksek lisans	Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazi Üniversitesi	2008
	Sosyal Bilimler Enstitüsü	
Lisans	Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi	2001
Lise	Niksar Danışmend Gazi Lisesi	1994



GAZİ GELECEKTİR..

