

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA – TV ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ

**MODERNİZM SÜRECİNDEKİ ZİHİNSEL KARMAŞANIN
1980 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDAKİ
YANSIMALARI**

Hazırlayan
Zehra YİĞİT

Danışman
Prof. Dr. Şefik GÜNGÖR

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Doktora tezi olarak sunduğum “Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Adı SOYADI

Zehra YİĞİT

İmza

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre *Sinema-TV* Anabilim Dalıöğrencisi *Zeynep Yılmaz*' ninkonulu tezi/projesi incelenmiş ve aday *10.02/2008* tarihinde, saat *14.*' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

'Modernizm Sinemasındaki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları'
Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra *90* dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin *kararlı*.....olduğuna oy *birliği*.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Prof. Dr. Cengiz ADANIR

ÜYE

Prof. Dr. Erhan YILMAZ

(ÜYE)

Prof. Dr. Kemalettin YUMUŞLU

(ÜYE)

Prof. Dr. Selçuk GÜNGÖR

ÜYE

Yeni Doç. Dr. Faik KARIZLI

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: YİĞİT

Adı: Zehra

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Modernizm Sürecindeki Zihinsel Karmaşanın 1980 Sonrası Türkiye Sinemasındaki Yansımaları

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: The Reflections of Mental Perplexity in Modernization Process in Post 1980's era Turkey's Cinema

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı:218

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 159

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof. Dr.

Adı: Şefik

Soyadı: GÜNGÖR

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernleşme
- 2- Batılı Toplumlar
- 3- Batı-dışı Toplumlar
- 4- Türkiye Sineması
- 5- İkililik

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Modernisation
- 2- the Western Societies
- 3- the non-Western Societies
- 4- Turkey's Cinema
- 5- Dualizm

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet

Hayır

ÖZET

Türkiye’de modernleşmenin aksaklıkları toplum yaşamında görüldüğü gibi sinemada da görülmektedir. Türkiye gibi Batı-dışı ülkelerde modernleşme çoğunlukla ulaşılması gereken bir hedef olarak algılandığı için, modernleşme, Batı’ya ait olanın alınması ve uygulanması esasına dayanmaktadır. Ancak değişimin içselleştirilmemesi, modernleşmenin özünden bağımsız şekilsel olarak alınması, toplumda farklı modernleşme algılarının oluşmasıyla sonuçlanmaktadır. Çünkü modernleşme Batılı ülkelerin kendi iç ve dış dinamiklerine bağlı bir gelişim sürecidir. Batı-dışı ülkelerde modernleşmenin, Batılı ülkelere farklı yaşanacağı fikri genellikle göz ardı edilmektedir. Türkiye’nin toplumsal, kültürel, coğrafi, ekonomik yapısıyla, toplumuna ait zihniyet yapısı bu değişimin güzergahını belirleyen önemli etmenlerdir. Bu yüzden farklı toplumların modernleşme süreçleri birbirleriyle benzerlikler taşımakla beraber farklılıklar da içermektedir. Bu süreçte değiştirilemeyen/zor değişen zihniyet yapısıyla birey, Batı’dan alınan yenilikleri anlamlandırmada güçlük çekmekte, kendisine ait olmayan bir süreci yaşamak durumunda kalmaktadır. Böylece bu değişim sürecinde toplum yapısında modern/geleneksel ya da yeni/eski bir arada yaşamak zorunda kalmakta, toplumda bir ikililik yaşanmaktadır.

Türkiye sinemasının, toplumu gibi, kendi iç dinamiklerinden bağımsız olarak, uzunca bir süre ve çoğunlukla şekilsel olarak modern kalıpları uyguladığı saptanmaktadır. Ayrıca Türkiye’de özgün bir sinema anlayışının doğmasının geciktiği, sinemanın toplumu tam anlamıyla yansıtamadığı gibi, onu ileriye götürecek atılımları yapmakta da eksik kaldığı görülmektedir. Sanat toplumun zihniyetinin ürünüdür. Bu bağlamda yönetmen içinde yaşadığı toplumun zihniyetini taşımakta ve yansıtmaktadır. Türkiye’de bir öz eleştiri yapılarak, kültürel değerleri reddetmeden modern unsurların yeniden yorumlanarak alınması zihniyet karmaşasını çözmede önem taşımaktadır.

Bu tez modernleşmenin yarattığı ikili yapıları ve karmaşayı ortaya çıkarma noktasında modernleşmeyi toplum yaşamına yansıdığı şekliyle incelemektedir. Geleneksel ve modern karmaşasının ortaya konulması

noktasında, Claude Lévi-Strauss'un yapısal analizinden faydalanılmaktadır. Yapısal analiz sistemli bir şekilde bir dizi veriyi düzenleme ve yapıların sınıflandırması esasına dayanmaktadır. Böylece filmsel anlatılardaki karşıtlıklar ve dışlamalar ölçeğinde karşıt öğelerin (modern/geleneksel, Batı/Doğu, yeni/eski, vb.) ortaya konulması önem taşımaktadır. Bu bakış açısıyla *Kurbağalar*, *Bir Kadının Anatomisi*, *Muhsin Bey* ve *Kasaba* adlı filmler yapısal analize tabi tutulmuştur.

ABSTRACT

The faults of modernisation are considered not only in community life but also in cinema. Modernisation is based on basis of adopting and applying the ones the West owns because modernisation is mostly perceived as a goal that has to be achieved in the non-Western countries such as Turkey. However, uninternalised change, considering modernisation as a form independent from its origin are ended in occurring different modernisation perceptions in community; because modernisation is the process of progress depending on the internal and external dynamics of the Western countries. The thought of experiencing modernisation in the non-Western countries differently from the Western countries is commonly ignored. The social, cultural, geographical, economic structure of Turkey and the mentality of society are crucial factors to determine the route of change. Therefore, modernisation processes of various societies bear a resemblance to eachother in despite of including differences. In this process the individual whose mentality is unconvertible / hard to convert has difficulty in making sense of the innovations adopted from the West and is obliged to go through the process the individual doesn't own. Thus, in society modern/conventional or nouveau/ancient have to live together, a complexity occurs in society in this process of change.

It is regarded that cinema in Turkey like its society has mostly preferred to apply modern structures as a form independently of its own internal dynamics for quite a long time. Additionally it is appeared that the comprehension of authentic cinema in Turkey is late to form and cinema cannot reflect its own society properly. Besides, cinema is fragmentary to advance the society in Turkey. Art is the product of the mentality of society. In this context, director holds and reflects the mentality of society. Adopting the modern arguements by reinterpreting without declining cultural values and within autocritique in Turkey is critically important to resolve the mentality complexity.

This thesis analyses the dual structures and complexity modernisation has caused in. Claude Lévi-Strauss's structural analysis is made use of in the

point of presenting conventional and modern complexity. Structural analysis is based on basis of organising a range of data and classifying structures systematically. Thus, presenting contrary arguements (modern/conventional, the Occident/the Orient, nouveau/ancient, etc.) on the scale of contrasts in filmic narrations and exclusions is critically important. In this point of view, the films called *Kurbağalar*, *Bir Kadının Anatomisi*, *Muhsin Bey* and *Kasaba* are put through structural analysis.

ÖNSÖZ

Yaklaşık 200 yıldır modernleşmeye çalışan Türkiye’de modernleşme, zihniyet olgusuyla birlikte algılanmadığı için sağlıklı, hastalıklı, sorunlu bir şekle dönüşmüştür. Türkiye’de modernleşmenin çoğunlukla biçimsel bir olgu olarak algılanması, içerik ve biçimde bir uyumsuzluğa neden olmakta, bu durum da toplum yapısında bir karmaşaya ve ikililiğe (düalizm) yol açmaktadır. Çalışmamızda, Türkiye’de modernleşme sürecinin ve değişimlerin yarattığı ikili yapıları inceleyerek, bu yapıların 1980’li yıllar sonrası Türkiye sinemasındaki yansımalarına ulaşmayı amaçlamaktayız. Bu konunun seçilmesindeki en büyük neden; bu ikili yapıların ortaya konularak, modernleşmenin yarattığı aksaklıkların hangi alanlarda, ne şekilde olduğunu saptamak, böylece daha sağlıklı bir modernleşme eleştirisi yapabilmektir. Ayrıca Türkiye sinemasındaki yönetmenlerin filmlerinde ortaya çıkan zihniyet düzeyindeki eksikliğin saptanması daha sağlıklı bir Türkiye sinemasının önünü açacaktır. Bir öz eleştiri niteliğindeki çalışma dönüp kendimize ve topluma bakmayı ve hayatı sorgulamayı gerektirmektedir.

Tez boyunca iyi niyet ve sabırla beni destekleyen, yardımları ve yol göstericiliği ile bana kuvvet veren tez danışmanım Prof. Dr. Şefik Güngör’e ve hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır’a sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca bana her zaman yol gösteren hocalarım Prof. Dr. Ertan Yılmaz, Prof. Dr. Konca Yumlu, Yrd. Doç. Dr. Faik Kartelli, Yrd. Doç. Dr. Ragıp Taranç’a doktora eğitimim süresinde bana hep gülen gözlerle bakan hocam Yrd. Doç. Dr. Zuhâl Çetin’e, sinema alanındaki bilgilerini bana aktaran, yol gösteren Prof. Dr. Özden Cankaya, Prof. Dr. Seçil Büker, Yavuz Özkan, Aycan Çetin ve Engin Ayça’ya, babacan tavırlarıyla bana destek olan, huzurlu bir ortamda çalışmamda iyi niyet ve yardımlarını esirgemeyen, bana hep güvenen hocam Prof. Dr. H. Rıza Aşikoğlu’na, sosyoloji alanında bilgilerini benimle paylaştıkları için hocalarım Doç. Dr. Himmet Hülür ile Yrd. Doç. Dr. Aznavur Demirpolat’a, ayrıca tezin redaksiyonunda yardımcı olan ve bir sosyolog olarak da fikirlerini benimle paylaşan İbrahim Mazman’a, sıkıntılı anlarımda yanımda olan kaynaklarını, bilgilerini, fikirlerini esirgmeden bana destek olan, uzun tartışmalar boyunca beni dinleyen arkadaşlarım Doç. Dr. Nesrin Kula Demir, Öğr. Grv. Ümit Demir, Araş. Grv. İhsan

Koluık ve Öğr. Grv. Hayati Ulusay'a, en sıkıntılı anlarımda bana destek olan, hiç bıkmadan gece gündüz beni dinleyen ve hep glmsememi sağlayan dostlarıma ve özellikle de Pınar Uğur ve Tuğba Şahin'e, tezimin her döneminde yanımda olan bana her zaman inanan, güvenen, destek olan, varlığı ile bana her zaman g veren aileme ve özellikle de eŐim Yaşar Yiğit'e sonsuz teşekkür ediyorum.

Zehra Yiğit / 2009 - İzmir

MODERNİZM SÜRECİNDEKİ ZİHNSEL KARMAŞANIN 1980 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDAKİ YANSIMALARI

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	xi
TABLolar VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
GİRİŞ	1
1. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME SÜRECİ	7
1.1. Modern Zihniyetin Oluşumu ve Modernleşme	7
1.1.1. Modern, Modernizm, Modernite, Modernleşme Kavramları	7
1.1.2. Modern Toplamların Tarihsel, Kültürel ve Zihinsel Yapıları	11
1.1.3. Batı-dışı Toplumlarda Modernleşme	15
1.2. Türkiye'de Modernleşmenin Görünümleri.....	21
1.2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Modernleşme Hareketi.....	21
1.2.1.1. Osmanlı'nın Toplumsal ve Zihinsel Yapısı.....	21
1.2.1.2. Osmanlılık, İslamcılık, Türkçülük.....	26
1.2.1.3. Toplumsal, Kültürel, Sanatsal Alanda Değişim ve Döualizm....	28
1.2.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Modernleşme Hareketleri	36
1.2.2.1. Kemalizm, Modernleşme ve Türkiye Toplum Yapısı.....	36
1.2.2.1.1. Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Çabaları ve Osmanlı'nın Reddi	37
1.2.2.1.2. Türkiye'de Toplumsal ve Zihinsel Yaşamda Dönüşüm	39
1.2.2.2. 1950'li Yıllar Sonrası Türkiye'de Modernizm	41
1.2.2.3. 1980'li Yıllar Sonrası Türkiye'de Değişim ve Modernleşme Çabaları	42
2. MODERNLEŞMENİN TÜRKİYE SİNEMASINDAKİ GÖRÜNÜMLERİ	47
2.1 Türkiye Sineması ve Toplum İlişkisi.....	47
2.2 1980'li Yıllar Öncesi Türkiye Sineması'na Genel Bir Bakış	51
2.3 1980'li Yıllar Sonrası Türkiye Sineması'nda Modernleşmenin Çeşitli Görünümleri.....	62
2.1.1. Türkiye Sineması'nın Batılı Yüzü	66
2.3.2 Türkiye Sineması'nın Geleneksel Yönü	71
2.1.3. Türkiye Sineması'nda Geleneksel/Modern Çelişkisi	75
2.1.4. Türkiye Sineması'nda Yeni Yönetmenler Kuşağı ve Farklı Üslup Arayışları.....	83

3. FİLM ÖRNEKLERİNDE 1980 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA MODERNİZMİN GETİRDİĞİ İKİLİLİK	91
3.1. Araştırmanın Örnekleme ve Yöntemi	91
3.2. Filmlerin Modernleşme Bağlamında Analizi	94
3.2.1. Kurbağalar	94
3.2.1.1. Filmin Künyesi	94
3.2.1.2. Filmsel Öykü.....	94
3.2.1.3. Filmsel Anlatının Çözümlemesi.....	96
3.2.1.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri	96
3.2.1.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları.....	98
3.2.1.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı	101
3.2.1.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem	102
3.2.1.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği.....	103
3.2.1.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu	103
3.2.1.4.2. Aydınlatma	104
3.2.1.4.3. Dekor ve Kostüm.....	105
3.2.1.4.4. Müzik.....	106
3.2.1.5. <i>Kurbağalar</i> Film Eleştirisi	106
3.2.1.5.1. Modernleşme, Değişim ve <i>Kurbağalar</i>	106
3.2.1.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar	113
3.2.2. <i>Bir Kadının Anatomisi</i>	115
3.2.2.1. Filmin Künyesi	115
3.2.2.2. Filmsel Öykü.....	116
3.2.2.3. Filmsel Anlatının Çözümlemesi.....	117
3.2.2.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri	117
3.2.2.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları.....	121
3.2.2.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı	124
3.2.2.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem	128
3.2.2.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği.....	128
3.2.2.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu	128
3.2.2.4.2. Aydınlatma	130
3.2.2.4.3. Dekor ve Kostüm.....	131
3.2.2.4.4. Ses ve Müzik	133
3.2.2.5. <i>Bir Kadının Anatomisi</i> Film Eleştirisi	134
3.2.2.5.1. Modernleşme, Değişim ve <i>Bir Kadının Anatomisi</i>	134
3.2.2.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar	139
3.2.3. <i>Muhsin Bey</i>	141
3.2.3.1. Filmin Künyesi	141
3.2.3.2. Filmsel Öykü.....	141
3.2.3.3. Filmsel Anlatının Çözümlemesi.....	143
3.2.3.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri	143
3.2.3.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları.....	145
3.2.3.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı	150
3.2.3.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem	152
3.2.3.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği.....	153
3.2.3.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu	153

3.2.3.4.2.	Aydınlatma	155
3.2.3.4.3.	Dekor ve Kostüm.....	156
3.2.3.4.4.	Müzik.....	157
3.2.3.5.	<i>Muhsin Bey</i> Film Eleştirisi	159
3.2.3.5.1.	Modernleşme, Değişim ve <i>Muhsin Bey</i>	159
3.2.3.5.2.	Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar	164
3.2.4.	<i>Kasaba</i>	169
3.2.4.1.	Filmin Künyesi	169
3.2.4.2.	Filmsel Öykü.....	169
3.2.4.3.	Filmsel Anlatının Çözümlemesi.....	171
3.2.4.3.1.	Filmsel Anlatının Karakterleri	171
3.2.4.3.2.	Filmsel Anlatının Diyalogları.....	174
3.2.4.3.3.	Filmsel Anlatının Mekanı	178
3.2.4.3.4.	Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem	180
3.2.4.4.	Filmsel Anlatının Teknik Özelliği.....	181
3.2.4.4.1.	Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu	181
3.2.4.4.2.	Aydınlatma	183
3.2.4.4.3.	Dekor ve Kostüm.....	184
3.2.4.4.4.	Ses ve Müzik	185
3.2.4.5.	<i>Kasaba</i> Film Eleştirisi	186
3.2.4.5.1.	Modernleşme, Değişim ve <i>Kasaba</i>	186
3.2.4.5.2.	Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar	189
3.2.5.	Veri ve Bulguların Değerlendirilmesi.....	191
SONUÇ	202
KAYNAKLAR	209
ÖZGEÇMİŞ	219

TABLolar VE ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1: Sinema-Toplum İlişkisi (Güçhan, 1993, 52 s.).....	48
Tablo 0.1: <i>Kurbağalar</i> Çekim Türleri Analizi.....	103
Tablo 0.2: <i>Kurbağalar</i> - Geleneksel/Modern Karşıtlığı	112
Tablo 0.3 <i>Bir Kadının Anatomisi</i> Modern/Geleneksel Karşıtlığı.....	121
Tablo 0.4: <i>Bir Kadının Anatomisi</i> Çekim Türleri Analizi.....	128
Tablo 0.5: <i>Muhsin Bey</i> - Ana Karakterlerin Karşıtlığı.....	144
Tablo 0.6: <i>Muhsin Bey</i> Çekim Türleri Analizi.....	153
Tablo 0.7: <i>Muhsin Bey</i> – Eski /Yeni Karşıtlığı	163
Tablo 0.8: <i>Kasaba</i> - Modern/Geleneksel Karşıtlığı	173
Tablo 0.9: <i>Kasaba</i> Çekim Türleri Analizi.....	181

GİRİŞ

Batı'da modernleşmenin, belirli aşamalardan geçilerek gerçekleştiği bilinmektedir. Modernleşme, Batı ülkelerine ait toplumsal, tarihsel, kültürel yapı üzerinde oluşan aydınlanma, endüstri devrimi, kentleşme ve ulus devlet gibi değişimlerle temellenmektedir. Dolayısıyla modernliğin oluşumuna neden olan gelişim ve dönüşümlerin kaynağı, Batı'nın kendi tarihi içerisinde, bu ülkelerin yapısındaki düşünsel ve toplumsal yapıya ilişkin süreçlerde, kendi iç dinamiklerinde ve zihniyet dünyalarında bulunmaktadır. Bu noktada modern olma, yalnızca biçimsel olarak değişimi değil, buna ek olarak zihniyet dünyasında da bir değişimi ifade etmektedir. Bu bağlamda tezin birinci alt başlığında öncelikle modern zihniyetin oluşumunu açıklamak için modern, modernizm, modernite ve modernleşme kavramlarının tanımı yapılacak, modern toplumların tarihsel, kültürel ve zihinsel yapılarının nasıl oluştuğuna bakılacaktır.

Modernleşme, çoğunlukla gelişmemiş ülkeler ya da üçüncü dünya ülkeleri tarafından ulaşılmaması gereken bir hedef olarak algılanmaktadır. Genellikle Batı-dışı toplumların modernleşmeleri, Batı'ya ait olanın yani modern olanın alınması ve uygulanması esasına dayanmaktadır. Ancak bu değişimin bazı ülkeler için zihinsel düzeyde olmadığı, biçimsel olarak kaldığı, tarihsel atlamalar ve kopmalarla şekillendiği ya da modernlik anlayışının toplumun tüm kesiminde aynı ölçüde algılanmadığı görülmektedir. Kendi tarihi dışındaki değişimleri anlamada zorluk çeken modernleşmemiş ülkelerin insanları, çoğunlukla tarihsel süreci kopuk bir şekilde algılamakta, onu bütünsel olarak anlamlandıramamaktadırlar. Bu durum, bu ülkelerde modern ve modern olmayan öğelerin bir arada yaşamasına; toplumda ikili ve karmaşık yapıların oluşmasına neden olmaktadır. Bu noktadan hareketle çalışmada Batı-dışı toplumlardaki değişimlerin toplum yapısında oluşturduğu eski/yeni, geleneksel/modern gibi karşıtlıkların neler olduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Batı-dışı toplumların modernleşme süreçleri önem taşımaktadır.

Modern olmaya çalışan bir ülke olan Türkiye'de modernleşme, diğer pek çok gelişmekte olan ülke de olduğu gibi, Batı toplumlarının düzeylerine ulaşabilmek için, çoğunlukla onlara ait değerlerin, toplumsal, ekonomik, siyasi kurum ve kuruluşların

alınması olarak algılanmaktadır. Her ülkenin içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, kültürel, tarihi, coğrafi durumu ve zihniyeti birbirlerinden farklılıklar taşımakta, bu anlamda, farklı toplumların modernleşme süreçleri değişik şekillerde olmakta, modernleşmenin sonuçları farklılaşmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'deki modernleşme sürecinin, ülkenin tarihsel gelişimi ve kendi iç dinamikleri ile diğer gelişmekte olan ülkelerden farklı yaşanacağı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Ancak Türkiye'de, yaklaşık 200 yıllık modernleşme çabalarının, Batı taklidine dayandığı için başarılı olamadığı, modern toplum yapısına sahip olmayan Türkiye toplumunda, geleneksel toplum yapısının modern toplum yapısına uydurulma çabalarının tökezlediği görülmektedir. Bu yüzden Türkiye'de çağdaşlaşma, modernleşme, Batılılaşma, Avrupalılaşma gibi tanımlar birbirinin yerine çoğu kere de yanlış anlamlarda kullanılmaktadır. Ayrıca Türkiye'de geleneksel ve modern yapıların iç içe bulunduğu, toplumun modern olmayı Batı'yı ait olanı alma olarak algılayışı sonucu daha çok biçimsel unsurların alınması ile ülkede ikililiğin oluştuğu, bunun Türkiye'deki tüm kurum, kuruluş, davranış kalıpları ve tutumlara yansıdığı görülmektedir. Batı-dışı toplumların modernleşmeyi algılamalarının ülkelerinin ekonomik, sosyal, siyasal, kültürel vb. özelliklerine bağlı olarak değiştiği, ayrıca bu ülkelerin zihniyet yapılarının değişim ve dönüşüm konusunda önemlerinin büyük olduğu bilinmektedir.

Türkiye'de modernleşmenin görünümünün Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze kadar ne şekilde değiştiği/oluştugu konusu önemli bir sorunsalı oluşturmaktadır. Bu yüzden birinci bölümün ikinci alt başlığında Osmanlı İmparatorluğu döneminde modernleşme hareketleri, Osmanlı'nın toplumsal ve zihinsel yapısı ortaya konulduktan sonra, siyasi alanda değişim ve modernleşme tasarıları, 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl ıslahat hareketleri ve İslamcılık, Osmanlıcılık, Türkçülük akımları ile toplumsal, kültürel ve sanatsal alanda değişimin yarattığı düalizm saptanacaktır. Birinci bölümün üçüncü alt başlığında modernleşme sürecinin Türkiye Cumhuriyet'inde aldığı görünüm ele alınacaktır. Cumhuriyet sonrası modernleşme hareketleri; Kemalizm, modernleşme ve toplum yapısı, Cumhuriyet dönemi modernleşme çabaları ve Osmanlı'nın reddi, Türkiye'de toplumsal ve zihinsel yaşamda dönüşüm, 1950'li yıllar sonrası Türkiye'de modernizm, 1980'li yıllar sonrası Türkiye'si'nde değişim ve modernleşme çabaları ile anlatılacaktır.

Güncel yaşamda toplum tarafından değişimlerin bütünsel anlamda benimsenmediği değişim ve gelişme hızının Türkiye'nin her yerinde ve toplumun her kesiminde aynı olmadığı, bu durumun karmaşık yapılara kaynaklık ettiği düşünülmektedir. Çalışmada, Osmanlı'dan günümüze olan değişimler ile Türkiye'deki modernleşmenin niteliği ve yarattığı ikilemler ve karmaşık ilişkiler ve biçimler ortaya çıkarılacak, değişime direnen zihniyet yapısı paralelinde potlacin da izlerini taşıyan Anadolu toplumu zihniyet yapısının günümüzdeki yansıma biçimleri saptanmaya çalışılacaktır.

Toplumları birbirinden farklı kılan önemli özelliklerden biri, o toplumlara ait zihniyet yapıları olarak bilinmektedir. Şöyle ki, bir grubun, uygarlığın, toplumun paylaştıkları ortak anlayış, yaşam ve duruş tarzı bulunmaktadır. Ortak eylemlerin anlaşılabilmesi için toplumların zihniyet yapılarına ait unsurların neler olduğu hakkında bilgi sahibi olunması gerekmektedir. Zihniyeti tek bir kelime ile tanımlamak her ne kadar zor olsa da Mucchielli'nin tanımı yol gösterici niteliktedir: "*Zihniyet, bir grup insanın ortak psişik referans örtüsüdür*" (Mucchielli, 1991, 23 s.). Bouthoul'un da ifade ettiği gibi, "*Bir uygarlığın başlıca özelliği, benzer zihniyetteki insanların bir bileşiği olmasıdır*" (1968, 22 s.). Türkiye'de değişme süreci olan modernleşmeye karşı direnişin ortaya konulması noktasında Türkiyelilere ait zihniyet unsurlarının neler olduğu, filmlere bu zihniyet yapısının ne şekilde yansıdığına ortaya konulması önemli bir sorunsal oluşturmaktadır. Bouthoul'un (1968, 23 s.) ifade ettiği zor kullanılsa dahi, zihniyetin her istendiğinde değiştirilemeyeceği savından hareketle modernleşen Türkiye'de zihniyet değişiminin hangi noktada bulunduğu da bir sorunsal olarak durmaktadır. Türkiye iktisadi yaşamı ve ahlakı üzerine çalışan Ülgener'in çalışmaları, tezin önemli referanslarından bir diğerini oluşturmaktadır. Zira bu çalışmada, Türkiye modernleşmesindeki en büyük sorun olan fikir eksikliğinin nedenleri, zihniyet yapısının ne şekilde dönüştüğü/dönüşmediği, Anadolu toplumu zihniyet yapısına ait unsurların filmlere ne şekilde yansıdığı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Marcel Mauss, *Armağan Hakkındaki Deneme* adlı yapıtında geleneksel topluluklardaki dayanışmanın birincil olarak armağanların dağıtılmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Mauss (1967, 10 s.) potlacı, eşit öneme sahip olan alma, verme ve fazlasıyla iade etme zorunluluklarının tam teorisi olarak

tanımlamaktadır. Benzer çalışmaları ile dikkatleri çeken Bataille ve Adanır ise, armağan toplumunun izlerinin günümüz toplumlarında da çeşitli şekillerde sürdüğünü ifade etmektedirler. “Özetle günümüz toplumları potlacin da izlerini taşıyan modern ya da modern olmayan düzenlerdir” (Adanır, 2004, 27 s.). Çalışma, bu noktada örneklem olarak seçilen filmlerin öykülerinde potlaca özgü unsurların neler olduğunu da ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışmanın yaklaşımı tarih, sosyoloji ve kültürel antropoloji bilimlerinin kuram ve yöntemlerinden faydalanmaktadır. Film incelemelerinde ise Lévi-Strauss’un yapısal analiz yöntemi kullanılmaktadır. Modernleşme kuramı bu üç disiplininin bakış açısıyla ele alınacaktır. Modernleşme kuramında klasik dönem kuramcılarının çalışmaları Türkiye modernleşmesinin açıklanması noktasında dikkate alınmaktadır. Dünyayı iki kutupta açıklayan bu kuramcılarının çalışmalarına karşın modernleşmeye yeni bakış açıları getiren sosyologların ülkelerin kültür, zihniyet ve toplumsal özelliklerini merkeze alan çalışmaları da modernleşme kavramının açıklanması anlamında tez için önemli referanslardır. Türkiyeli kuramcılarının çalışmalarından, toplumsal bir bütün olarak Türkiye modernleşmesinin değerlendirilmesi noktasında faydalanılacaktır.

Karşılıklı bağımlılık yaklaşımında, sanat toplumu hem yansıtmakta hem de biçimlendirmektedir. Sinema içinde bulunduğu toplumu bazı koşullarda maniple ettiği gibi, bazen doğrudan, bazen de dolaylı olarak yansıtmaktadır. Bu bağlamda Türkiye sinemasının, toplumunda olan çelişkileri de yansıttığı düşünülmektedir. Ancak çalışma anlatıya (ileti) yönelmekte, sinemanın izleyici üzerindeki etkilerini içermemektedir. Filmleri yapan yönetmenler bu ülkenin insanlarıdır. Adanır’ın (2006b, 13 s.) da ifade ettiği gibi: “*ne ekersen onu biçersin hesabı, toplumsal yapı ne verdiyse sanatçı da genellikle onları bulacaktır*”. Ayrıca filmler yönetmenlerin bilgi, deneyim, dünya görüşü, zihniyetleri paralelinde ortaya çıktığı gibi, bu filmlerin hedef kitlesi durumunda olan izleyicilerin istek, beklenti ve eğilimlerini de filmsel anlatıya yansıtacaktır.

Modernliğin Türkiye’deki algılanma şekli ve yarattığı farklı yapıların düalizm (ikililik) ve karmaşa oluşturduğu, bu durumun da Türkiye sinemasına yansıdığı düşünülmektedir. Bu çalışmada, modernleşme sürecinde Türkiye toplum yapısında oluşan geleneksel ve modern karmaşasının ve ikililiğin 1980 sonrası Türkiye

sinemasına ne şekilde yansıdığını saptamak amaçlanmaktadır. Adanır, modernleşmeyi becerememiş toplumların toplumsal-politik-kültürel-ekonomik ve hukuksal açıdan bütünlük arz eden modern bir sistem oluşturamadıklarını ifade etmektedir (Adanır, 2004, 12 s.). Modernleşen Türkiye’de yapılan filmlerin geleneksel ve modern arasındaki duruşlarının farklı noktalarda olduğu düşünülmektedir. Tez, 1980’li yıllardan günümüze kadar olan süreçte, ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel değişimleri ortaya çıkarmayı, bu dönemde çekilen filmlerde yer alan modernleşme olgusunu, Türkiye’nin toplumsal yapısı ve değişimlerini göz önünde tutarak zihniyet yapısı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Türkiye sinemasına modernleşmenin ne şekilde yansıdığı ve Türkiye toplumunun yaşamında olan ikili yapının nasıl kurgulandığını ortaya çıkarmak tezin bir diğer amacıdır. Daha önce yapılan çalışmalar çoğunlukla, Türkiye modernleşmesinin sinemaya biçimsel anlamda ne şekilde yansıdığı üzerine yoğunlaşmaktayken, çalışma modernleşme sürecindeki bireyin ve toplumun taşıdığı zihniyet unsurlarının sinemaya ne şekilde yansıdığına incelenmesi üzerine eğilmektedir. Ayrıca zihniyet üzerine farklı bakış açıları ve farklı konularda yapılan çalışmaların Türkiye insanlarının zihniyet yapılarının ortaya konulması noktasında önemleri büyüktür. Çalışma modernleşmenin yarattığı karmaşık ilişki ve yapıların ortaya konulması noktasında önem taşımaktadır.

Tezin ikinci bölümünde Türkiye sineması ve toplum yapısı arasındaki ilişkilere değinildikten sonra, Türkiye sinemasına modernleşme kuramı bağlamında bakılacaktır. Bu noktada modernleşmenin 1980’li yıllar öncesi Türkiye sinemasına, daha sonra ise 1980’li yıllar sonrası Türkiye sinemasına ne şekilde yansıdığı özetlenecektir. Türkiye Sinemasının Batılı yüzü, Türkiye Sinemasının Geleneksel yönü, Türkiye Sinemasında Geleneksel/Modern Çelişkisi ve Türkiye Sinemasında Yeni Yönetmenler Kuşağı ve Farklı Üslup Arayışları başlıkları altında modernleşmenin Türkiye sinemasındaki farklı görünümüne değinilecektir.

Bu çalışma, seçilen filmlerdeki birbirinden farklı görünümlere sahip modernleşme anlayışı ile değişimlerin toplumda yarattığı ikili yapılara ilişkin çözümlemelerden oluşmaktadır. Çalışmanın kapsamını, 1980 sonrası Türkiye sinemasında çekilen filmler oluşturmaktadır. Türkiye, 1980’lerde yeni bir zaman dilimine girmiş, serbest piyasa ekonomisi (liberalizm), bugünü kıymete bindirmiştir.

Göle'nin ifade ettiği gibi: “1960’ların ve 1970’lerin geleceğe (devrim) ve kolektif bilince (sınıfa ve halka) dayanan siyasal değişimi, yerini girişimcilik üzerinde yükselen, bugünden evrilen değişime bıraktı” (2002, 7 s.). 1980’li yıllarda, iktidardaki partinin “çağ atlama” olarak ifade ettiği, çağdaş olan, ileri ülkeleri yakalama fikriyle ilerlemeye, gelişmeye, modernleşmeye atıfta bulunduğu, böylece Batılı olma fikrinin bir kez daha gündeme yerleştiği saptanmaktadır. Bu durumun 1990’lı yıllarda da devam ettiği, toplumun bir kısmının mahremiyet, sessizlik, gizem bozuldukça özgürleşileceğine, böylece modern olunabileceğine inandığı görülmektedir. Bu yüzden tezde, 1980’li yıllar sonrası dönem, değişimde getirdiği farklılıklarla seçilmiş, dönem düşüncesinin Türkiye sinemasına ne şekilde yansıdığı ele alınan filmlerle incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde araştırmanın yöntemi ve örnekleme anlatıldıktan sonra, seçilen dört film, modernleşmenin yarattığı ikili toplum yapısı çerçevesinde analiz edilecek ve genel değerlendirmeye geçilecektir. Bu bağlamda filmlerin künyeleri ve filmsel öyküleri ortaya konulacak, filmsel anlatının çözümlenmesi karakterler, diyaloglar, mekan, zaman alt başlıklarıyla, filmsel anlatının teknik özelliği çekim özellikleri, çerçeveleme ve kurgu, aydınlatma, dekor ve kostüm, müzik alt başlıkları çerçevesinde incelenecektir. Filmlerin analizinde, filmlerin modernleşme ile ilişkilerine bakıldıktan sonra filmlerin anlatısına yansıyan Anadolu toplumu zihinsel yapısının izleri sürülecektir. Sanat bir zihniyet ürünüdür. Ayrıca sanat eseri zihniyet dünyasını dışa vuran bir araçtır. Ülgener’in (2006c, 27 s.) ifade ettiği gibi sanat eserinde bireyin iç dünyası bir araya getirilerek kapalı ve tutarlı bir bütüne varılması ve zihniyeti tek tek unsurları ile yeniden inşa edebilmesi imkanı bulunmaktadır. Bu noktada filmlere hakim olan zihniyet yapısının ortaya çıkarılması önem taşımaktadır. Diğer yandan önemli bir sorun da filmlerde bu zihniyetin ne şekilde kurulmasının gerekliliğidir. İçerik anlamında geride kalan Türkiye sinemasının, biçimsel anlamda daha hızlı bir şekilde modern biçimleri yakalayışının nedenleri zihniyet yapısı paralelinde ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME SÜRECİ

1.1. Modern Zihniyetin Oluşumu ve Modernleşme

1.1.1. Modern, Modernizm, Modernite, Modernleşme Kavramları

Günlük dilde zamana uygun olan, düne ait olmayan anlamına gelen *modern* kelimesi, Latince'deki *modernus** kelimesinden türemektedir. “*Latince modernus kelimesi, Hıristiyanlık döneminin pagan döneminden farklı bir karaktere sahip olduğunu vurgulamak üzere kullanılmaktadır*” (Çiğdem, 1997, 65 s.). Yani modernin bugün ki kullanılışı ile ilk kullanılışı arasında tam bir karşıtlık bulunmaktadır. İlk kullanım eski dünyayı putperest, karanlık olarak nitelerken Hıristiyanlığın egemen olduğu dönemi yüceltmekte, ikinci kullanım ise, ilk kullanılan anlamda modernin yadsınması üzerine kurulmaktadır. Kongar (1972, 194 s.), modernleşmenin “*eski zamanların toplum tipinden günümüzdeki toplum tipine doğru bir değişme anlamına*” geldiğini belirtmektedir. Yani yukarıdaki her iki tanımda da modern kelimesinin anlamı, ‘eski’den ‘yeni’ye geçişe veya ‘yeni olan’a işaret etmektedir. “*‘Modern’ olanın belirlediği gerçekliklere uygun olarak hareket etmek bir olgu olarak ‘modernity’/modernlik ve bir süreç olarak modernization/modernleşme kavramlarıyla açıklanabilmektedir*” (Erdumlu, 2004, 5 s.). Modernin yeninin ya da yakın zamanın eş anlamlısı haline geldiğini ifade eden Abel (1992, 80-82 ss.), ister olumlu ister olumsuz değerlendirilsinler, gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlara modern denildiğini ifade etmekte, modern olmayı artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşama olarak tanımlamaktadır.

Modern kavramının, modern olan ülkelerin siyasal, ekonomik, kültürel, teknolojik, toplumsal vb. özelliklerini belirtmek için kullanıldığı görülmektedir. Fiziksel, siyasal, kültürel ve toplumsal analizlere gidilmesi gereken bir dünyadan bahseden Abel, modernliğe geçişi belirleyen dört devrimi bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler olarak saptamaktadır. Tüm diğer devrimlerin bilimsel devrimden türediğini ifade eden Abel, pozitif bilimlerin gelişiminin ortaçağdaki din anlayışının kaybolup, dinin bireysel alana geçişiyle bağlantılı olduğunu

* “*Modernus*” ise, *hemen şimdi*, burada anlamına gelen “*modo*”dan türemektedir (Kongar, 1972, 194 s.).

belirtmektedir. Siyasal devrimin, modern demokrasinin belirişiyile damgalandığı, buradaki yeniliğin demokrasinin sadece bir yönetim biçimi olmayıp, devletin tek rasyonel biçimi olduğunu, artık sadece modern devletin demokratik olabileceğini ifade etmektedir. Kültürel devrim, düşüncenin laikleşmesi her alandaki tüm ölçütlerin rasyonelleşmesi ve dünyevileşmesidir. Laiklik kendisini zorunlu bir din eleştirisi olarak sunmakta, artık din toplumun temelinde yer almamaktadır. Teknik ve endüstriyel devrim ise emeğin doğrudan doğruya yalnızca üretici insana bağlı olmadığı, makineye bağlı olduğu bir süreci ifade etmektedir (Abel, 1992, 80-82 ss.). Özetle modernliğin temel karakteristik özellikleri, yenilik ve hareketlilik olarak saptamaktadır. Modernliğe hakim düşünce, insan yaşantısının dinsel alandan kurtulması ve dinin bireysel alana taşınması fikrinde kendisini göstermektedir. Yani modernlik, ilerlemenin kaynağı olarak akli ön plana çıkarmaktadır. Ayrıca modernite kolektif yaşam tarzının bireysel alana kayarak, uzmanlaşma ve iş bölümünün hakim olduğu bir yapıyı ifade etmektedir. Giddens (1994, 16 s.) “*Genelde modernliğin fırsat yönünün etkin biçimde toplum bilimin klasik kuramcıları tarafından vurgulandığı*”nı saptamaktadır. Giddens’e (1994, 16 s.) göre bu sosyologlar, modernleşmenin olumlu sonuçlarının olumsuz sonuçlara nazaran daha fazla olduğunu ifade etmekte, bireysel yaratıcılık, özgürlük, insancıl bir toplumsal düzen, bütüncül, doyurucu ve uyumlu bir toplumsal yaşama ancak modernleşme sayesinde ulaşılacağını belirtmektedirler.

Modernleşme kuramları, modernleşmeye bakış açıları itibariyle değişik geleneklere dayanmaktadır. 19. yüzyılın ilk kuramı klasik evrimcilik ve daha sonra bunun iyileştirilmiş biçimi olan yeni evrimciliktir. (Canatan, 1995, 107 s.). Klasik kuramcılar olarak bilinen Emile Durkheim, Ferdinand Tönnies, Max Weber, Georg Simmel, Aguste Comte, Herbert Spencer, Talcot Parsons, Marion S. Levy gibi kuramcılar modernleşmeyi, yani gelenekselden (özellikle kırsal ile temellenmiş), moderne (özellikle kent ile temellenmiş) geçiş sürecini düz bir çizgide tanımlama yolunu seçmektedirler. Bu sosyologlara göre, modernleşme aşamalı bir süreçtir ve bütün toplumlar bu süreci yaşayacaklardır. “*Diğer bir deyişle Batı Avrupa’nın modernleşme süreci olan kapitalistleşme, endüstrileşme ve ulus devletlerin kuruluş tarihi, merkez Batı ülkelerinin dışındaki ülkeleri ve modernleşme süreci için bu yıllarda kalkınmanın tek bir yolu ve örnek model olarak sunul[maktadır]*” (Önür,

2001, 14 s.). Bu yüzden bu kuramcılara göre modernleşme; ilerlemeci, geriye evrilemeyecek bir süreci ifade etmekte, uzun vadede kaçınılmaz, hatta arzulanan bir süreç olarak görülmektedir. Diğer yandan farklı toplumlar, modernleşme ile birbirlerine benzeyecekleri bir toplumsal yapı oluşturacaklardır.

Comte'un *Üç Aşama Yasası*'na göre ilerleme, üç basamakta (teolojik/uydurma, metafizik/soyut ve pozitivist/bilimsel) gerçekleşmektedir (Martineau, 2000, 27 s.). Spencer, *"toplumu yaşayan, büyüyen bir organizma; daha karmaşık hale geldikçe kendi başarısının mekanizmalarını bilinçle kavrayıp denetlemesi gereken bir organizma şeklinde yorumluyordu"* (Marshall, 2003, 695 s.). Yani Spencer'a göre modernleşme homojenlikten hetorejenliğe geçişi ifade etmektedir. Tönnies'e göre modernleşme cemaatten cemiyete geçişi ifade etmektedir (Marshall, 2003, 763 s.). Marx ve Durkheim, modern çağı sorunlu birer dönem olarak görsele de yine de faydasının zararından daha çok olduğuna inanmaktadırlar. Marx, sınıf mücadelesini kapitalist düzen içerisindeki temel bölünmelerin kaynağı olarak görmekte ancak aynı zamanda insancıl bir toplumsal düzenin ortaya çıkışını da düşlemektedir (Marx, 1978, 160-163 ss. ve bakınız: Avineri, 1969, 34 s.). Durkheim, endüstrileşmenin daha çok yayılmasının, iş bölümü ve ahlaki bireyciliğin birleştirilmesiyle bütünleşmiş, uyumlu ve doyurucu bir toplumsal yaşamı kuracağına inanmaktadır (Durkheim, 1949, 347-348 ss.). Weber ise, modern dünyayı, maddi ilerlemenin bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edildiği paradoksal bir ortam olarak görmektedir (Weber, 1978, 241-243 ss.). Talcott Parsons öncülüğünde gelişen işlevselci yaklaşım toplumların basit ve ilkel formlardan karmaşık formlara doğru evrildiğini göstermeye çalışmaktadır. Yapısal işlevselci görüşte Parsons, topluma durağan ve organik bir bütün olarak bakmakta, değişimin itici gücü olarak farklılaşmayı önermektedir (Parsons, 1998, 249-250 ss.). Yine klasik kuram içerisinde yer alan yayılmacı görüş, modernliğin suya atılan taşın oluşturduğu dalgalar gibi Batı ülkelerinden diğer ülkelere yayılacağını ifade etmektedir.

Bu sosyologlar, modern toplumun karşısına geleneksel toplumu koymakta, en temel özellikleri ile bu iki yapıyı kıyaslamaktadırlar. Moderni geleneksel olmayan, ya da geleneksel toplumu, modern olmayan olarak tanımlamakta, böylece yaptıkları ötekileştirme ile Batılı toplumları ideal toplumlar olarak sunmaktadırlar. Bu

ötekileştirmede geleneklerin egemen olduğu, değişime kapalı, yeniliği reddeden, durağan toplum biçimi geleneksel olarak tanımlanmakta, modern toplumlar ise tam karşı uçta geleneksel yapıları içermeyen, yeniliğe açık, hareketli toplumlar olarak tanımlanmaktadır. Modern toplum sanayileşme, kentleşme, bireyselleşme, akılcılık, piyasa ekonomisi gibi özelliklere sahiptir. Modern toplumda kitle iletişim araçlarının hakim olduğu ikincil ilişkiler söz konusudur. Bu toplumlarda geleneksel toplumlardaki birincil ilişkilerin ve aile değerlerinin azaldığı ya da ortadan kalktığı görülmektedir. Modern toplumların çalışma hayatında geleneksel toplumların kolektif kimliği bireyselleşmekte, kişiler ve örgütler uzmanlaşmakta, çalışma hayatına iş bölümü hakim olmaktadır. Ayrıca modern insan geleneksel insandan farklılaşarak, modern topluma özgü özellikleri bünyesinde taşımaktadır. Modern insanın sahip olması gereken özellikleri Altun (2002, 129 s.), yeni deneyimlere ve değişime hazır olma, farklılıkları kabul etme, geçmişi değil şu anı ve geleceği temel alma, uzun dönemli planlar yapma, dünyayı hesaplanabilir ve kontrol edilebilir kabul etme, teknik bilgiye değer verme, modern eğitim alma ve modern mesleki deneyim edinme arzusu olarak belirtmektedir.

N. J. Smelser, Daniel Lerner, Michael Robbins, James S. Coleman, Barrington Moore, Robert N. Bellah, Reinhard Bendix, Cyril E. Black gibi yeni evrimci olan kuramcılar her ülkenin kendi koşulları içerisinde kendi gerçeklerini yaşayacaklarını ifade etmekte ve tekrar toplumu öne çıkarmaktadırlar. Klasik kuramcıların düşüncelerini eleştiren yeni görüş, modernleşmenin tek boyuta indirgenmesinin yanlışlığından bahsetmekte, gelenekselliği ötekileştiren modernleşmenin, geleneksel modern ayrımına indirgenmesinin yanlışlığını ifade etmektedirler. *“Bu, ülkelerin kültürel karakteristikleri, siyasi yapıları ekonomik büyümeyi ve siyasi istikrarı bloke etmektedir* (Kömeçoğlu, 2002, 15 s.). Bu kuramcılara göre modernleşme birçok unsurun etkileşiminden doğmaktadır. Bu anlayışta gelişmekte olan toplumlar kendi tarihi gelişmeleri içerisinde, kendi iç dinamikleri ile modernleşme sürecini diğer toplumlardan farklı yaşayacaklardır. Çünkü her ülkenin içinde bulunduğu sosyal, ekonomik, kültürel, coğrafi durum, ülkelerin tarihi ve zihniyeti birbirinden farklılıklar taşımaktadır. Bu anlamda bu toplumların modernleşme süreçleri de farklı şekillerde olacaktır. Bu yüzden değişme/gelişme tek yönlü bir süreç olarak kabul edilememektedir.

Frankfurt Okulu'ndaki düşünürler (Marcuse, Horkheimer, Adorno, Foucault, Habermas, Giddens) ile de modernliğin ikinci yorumunun yaygınlaştığı görülmektedir. Marcuse (1964, giriş: 9-10 ss.), modern toplumun akıl dışılığına değinmekte, bu toplumdaki üretkenliğin bireyin özgürlüğünü yok ettiğini, barışın, savaş gözdağı ile sağlandığını ve baskı ile sürdürüldüğünü ifade etmektedir. Çağdaş toplumların yeteneklerinin büyük olmasının, toplumun bireyi denetlemesinin de büyük olmasıyla sonuçlandığını saptamaktadır. Toplumsal modernleşmenin sonuçları üzerine düşünen sosyologlar, gelenekselden moderne geçişte sosyal, ekonomik ve kültürel ağırlıklı olmak üzere üç karşı çıkış tarzının oluştuğunu ifade etmektedirler. Örneğin modernliğe doğru gidiş süreci toplumsal bütünleşmeyi arttırmak yerine çatışma ve gerginlik yaratabilmektedir.

Diğer yandan modernleşme sürecinin temeli olan sanayileşme insana karşı makineyi tercih etmekte ve insanı adeta makinenin emrine vermektedir. Toplumu mesleklere, iş hayatının gereklerine ve üretim sürecinin elementlerine göre parçalara ayıran *modernite*, toplumda Durkheimci anlamda normsuzluk anlamına gelen anomie yaşanmasına neden olmakta, bireyler kolektif çalışma ve iş bölümü ile işlerine yabancılaşmaktadır. Aile yaşamı da sanayileşme süreciyle kesintiye uğramakta, geniş aileler çekirdek aileye dönüşmektedir. “*Modern dönemin yapısal ve kültürel temelinin değiştiği, etkin insan anlayışının yerine kişiliğini ve özgürlüğünü yitiren bir insan tipinin ortaya çıktığı belirtilmekte ve modernden postmoderne veya sanayi toplumundan sanayi sonrası topluma geçiş sürecinden bahsedilmektedir*” (Ateş, 2004, 76-77 ss.). Modernleşme sürecinin iktisadi boyutu olan kapitalist üretim tarzı servetin, dolayısıyla gücün de belirli ellerde yığılmasını getirmektedir. Böylece emperyalist süreç, küreselleşme söylemi ile tüm dünya üzerine yayılmaktadır. Geleneği reddeden modernlik, özel hayata müdahalenin de kapısını açarak, özel hayatın zarar görmesine neden olmaktadır. *Modernite*, toplumdaki bireyleri özel hayat-kamusal hayat gibi suni bir ayrıma uymaya zorlayarak, başta psikolojik olmak üzere çeşitli sorunlara yol açmaktadır.

1.1.2. Modern Toplumların Tarihsel, Kültürel ve Zihinsel Yapıları

Modern ülkelerin oluşumunda, her ne kadar aydınlanma, endüstri devrimi, sanayileşme vb. değişimler etkili olsa da Batı ülkelerinin kökenlerini ilkçağa kadar

götürülebilmek mümkündür. Çünkü modern ülkelerin gelişmeleri bir anda meydana gelen bir değişimi ifade etmemekte, tarihsel bir süreci tanımlamaktadır.

Avrupa Aydınlanma Çağı'na 15. yüzyıl itibariyle girse de, bu dönemi ve özelliklerini hazırlayan nedenlerin 12. yüzyıldan itibaren geliştiği görülmektedir. Örneğin entelektüellerin ortaya çıkışı, bazı İslam eserlerinin çevirisi, Hıristiyanlığın baskıcı otoritesine karşı alınan tavır, üniversitelerin kuruluşu gibi değişimler bu döneme denk gelmektedir. Katolik kilisesinin elinde bulundurduğu dinsel gücü, yönetsel ve maddi bir sömürü aracı haline dönüştürmesi, feodal rejimin yaygınlaşması ile feodal beylerin maddi açıdan güçlenmeleri, bireyselleşme vaadi ile bu duruma karşı çıkan grupların varlığı ve ekonomik nedenler ortaçağın sonunu getirmektedir. Ortaçağın en önemli özelliklerinden biri kağıt, barut, pusula, matbaa gibi buluşların Çin'den İslam dünyasına oradan da Avrupa'ya gelmesidir. Bu gelişmelere ek olarak İngiltere'de *Magna Carta Libertium* ilan edilerek demokratikleşme sürecinde ilk adım atılmaktadır. Böylece yeniçağ Avrupa'sının gelişmesini sağlayan nedenler de ortaya çıkmaktadır.

15. ve 16. yüzyıllarda Avrupalılar tarafından yeni ticaret yolları, okyanuslar ve kıtalar keşfedilmekte, yapılan bu coğrafi keşifler dünya tarihinde önemli sosyal, siyasal, ekonomik ve dini değişimlere neden olmaktadır. Bulunan yeni yollarla, eski ticaret yolları (Baharat ve İpek yolları) Doğu-Batı ticaretinde önemlerini yitirmekte, yeni limanlar önem kazanmaktadır. Avrupalılar keşfettikleri bu yeni yerlerden altın, gümüş başta olmak üzere bol miktarda değerli maden bulup ülkelerine götürmekte, bu durum da Avrupa hayat standartlarının yükselmesine neden olmaktadır. Coğrafi keşiflerin Avrupa için en önemli sonuçlarından birisi kapitalizme zemin hazırlaması olarak bilinmektedir. Diğer yandan ticaret gelişirken, Avrupalılar sözde bu ticari amaçlarla çeşitli ülkelerde sömürgeler oluşturmaktadır. Keşfedilen yerlere göçlerin olması, Avrupa medeniyetinin yayılmasına neden olmaktadır. Avrupa medeniyeti ve dini -Hıristiyanlık yeni bilimsel gerçeklerin ortaya çıkması sonucu zayıflasa da- yeni keşfedilen ülkelere yayılmaktadır.

15. ve 16. yüzyıllarda modernlik için önemli bir diğer hareket yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans'tır. İtalya'da başlayıp Avrupa'ya yayılan edebiyat, güzel sanatlar ve bilim alanındaki gelişme ve yenilik olarak adlandırılan Rönesans

sayesinde, düşüncede serbest bir ortam doğduğu görülmektedir. Rönesans hareketinin görüldüğü her yerde bu hareketi simgeleyen belirli özellikler söz konusudur. Rönesans ortaçağ düşüncesinin zıddı niteliklere sahip olarak ortaya çıkmaktadır. Din geri plana itilerek birey merkeze alınmaktadır. Burke, Rönesans'ta insanın tinsel bir birey olduğunu ve bu bireycilikle birlikte Rönesans'ın modernite anlamına geldiğini belirtmektedir (Burke, 2000, 8 s.). Ayrıca başlayan bu bireycilik anlayışına ek olarak bu dönemde modern insanın yaşam şekline insanın ön plana alınması anlamına gelen hümanizma eklenmektedir. Katolik kilisesinin 10. yüzyıldan 14. yüzyıla değin bozulması da dinde bir reformu gerekli kılmıştır. *“Reform hareketi başlangıçta duraksayarak da olsa, kilise ile devletin birbirinden ayrılmasını gerçekleştirmeye girişti”* (Smith, 2001, 147 s.). Almanya'da Luther, Fransa'da Calvin, İsviçre'de Zwingli'nin birbirlerinden farklı noktalara da değinerek, yeni düşünce ve inanışları ortaya çıkardıkları, reform hareketlerinin önderliğini yaptıkları bilinmektedir. Böylece Avrupa'da gelişimi engelleyen düşünceler yıkılmaya, ortadan kalkmaya başlamaktadır.

17. yüzyılda Rönesans ve Reform hareketlerine dayanan Aydınlanma Çağı da modernleşme için önemlidir. Burjuvaziye özgü genel dünya görüşüne Aydınlanma Felsefesi denilmektedir. Aydınlanma Felsefesi önce İngiltere'de başlayıp, Fransa'ya, Almanya'ya yayılarak ülkelerin sosyo-ekonomik yapısını etkilemektedir. Aydınlanma düşüncesi akli temel almakta, hürriyet, ilerleme, birey gibi kavramları ön plana çıkarmaktadır. Azman'ın (2001, 39 s.) belirttiği gibi: *“Önce skolastik bilginin hakim olduğu Ortaçağ, ardından Aydınlanma düşüncesinin ortaya çıkardığı hümanistlik bilgi ve pozitivist bilimin gelişmesi ile birlikte determinist bilim anlayışının ortaya çıkması toplumsal değişmelere paralel gitmektedir.”* Dönemin önemli olaylarından bir diğeri İngiltere'deki demokrasi hareketleridir. 1688 yılında Haklar Yasası ile İngiltere'de meşruti yönetim kurulmaktadır.

Yakınçağ'da ABD'nin kurulmasıyla Avrupa devletlerine karşı yeni bir denge oluşmakta, ayrıca Avrupa kültür ve medeniyetinin yayılacağı yeni bir alan ortaya çıkmaktadır. Bu dönemin üçüncü büyük olayı Fransız İhtilali olarak görülmektedir. Fransız İhtilali ile mutlak krallıklar yıkılırken, milliyetçilik ilkesi ile çok uluslu devletler/imparatorluklar parçalanmaktadır. İnsan Hakları Bildirgesi ile eşitlik, özgürlük ve adalet ilkeleri yaygınlaşmakta, egemenliğin halka ait olduğu düşüncesi

yani demokrasi ve cumhuriyet kabul görmektedir. Bu devrimler yalnızca Batı uygarlığının tarihine olduğu gibi tüm dünya tarihine de hız kazandırmaktadır.

Bir diğer önemli değişim, Sanayi Devrimi (Endüstri Devrimi) ile oluşmaktadır. Endüstri Devrimi ile Avrupa'daki buluşlar üretime uygulanmakta, makineleşmiş bir endüstri oluşmaktadır. *“Sanayi Devrimi'nin anlamı yalnızca iktisadi büyümenin hız kazanması değil, iktisadi ve toplumsal dönüşüm nedeniyle ve bunun sayesinde iktisadi büyümenin hız kazanmasıdır”* (Hobsbawm, 2003, 32 s.). Sanayi Devrimi sonunda kentleşme, nüfus artışı, kitle üretimi, Batı'nın toplumsal yaşamında değişimler yaşanmaktadır. Ayrıca Avrupa'da sermaye birikimi artmakta, üretimin nicelik olarak artışı ile hammadde önemli bir ihtiyaç durumuna gelmektedir. Bu ihtiyaç Avrupa ülkeleri arasında rekabete neden olmakta, bu gelişmeler ise ülkelerin bloklaşmasıyla sonuçlanmaktadır. Sanayi devrimi sonucu ortaya çıkan kapitalizm, Avrupa tarihinde emperyalizmin yeni bir örneğini daha ortaya çıkarmaktadır. 16. yüzyıldan sonra Batı'nın emperyalist düşünceleri 19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başlarında tekeli ve yarışmacı kapitalizmle farklı bir boyuta taşınmaktadır. Tekelcilik ve sömürgecilik sadece iktisadi açıdan değil, topraklar bakımından da dünyanın paylaşılmasına neden olmaktadır. Bu durum da 1. Dünya Savaşı'na giden ve daha sonra da 2. Dünya Savaşı'na gidilecek yolun başlangıcı olmaktadır.

Avrupa'da özel mülkiyet siyasi olarak güçlenirken, Batı-dışı ülkeler de Batılı ülkelerden etkilenmektedirler. Batı-dışı ülkeler önce Avrupa'ya hammadde satıp, bir çıkış yolu aramaktalar, sonrasında bu başarısızlık ekonomik olarak gerilemeyle sonuçlanmaktadır. Bu ekonomik geriliği Batı'da yüzyıllardır oluşan siyasi gelişme de izleyince, Batı-dışı ülkelere özgü geri kalmışlık deyiminin dayandığı nokta da oluşmaktadır. Hobsbawm (2003b, 164 s.) Avrupalı olmayan ve Batı'yı kendi oyunuyla karşılamayı ve yenmeyi başaran Japonya'yı bu geriliğin dışında tutmaktadır.

Batılı ülkeler, Batı Avrupa ve Birleşik Amerika'dan oluşmaktadır. Bu Batı dünyasının karşısına ise, 1917'lerden başlayarak ikinci bir dünya olarak sosyalist dünya çıkmaktadır. Sosyalist dünyanın siyasal ve sosyal felsefelerin temeli Marksizm olarak görülmektedir. Marksizm, Batı'da 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin

yarattığı ortamda doğmaktadır. 2. Dünya Savaşı'na kadar sadece Sovyetler Birliği'nden ibaret olan Sosyalist Dünya daha sonra Yugoslavya, Demokratik Almanya, Çekoslovakya, Polonya, Macaristan, Bulgaristan, Romanya, Arnavutluk Çin Halk Cumhuriyeti, Kuzey Kore, Vietnam ve Küba'dan oluşmaktadır. 2. Dünya savaşı sonrası artık dünyanın Batılılaşma süreci modernleşme kavramı ile ifade edilmeye başlanmaktadır. Sovyet Rusya'nın savaş sonrası elinde bulundurduğu güç dünyayı iki kutuplu bir hale getirmekte, iki büyük olarak kabul edilen Amerika Birleşik Devletleri ve Sovyet Rusya arasında Soğuk Savaş, Doğu Bloğu'nun yıkılmasına kadar devam etmektedir. Soğuk Savaş döneminde ortaya atılan '*Üçüncü Dünya*' kavramı, *Batılı olmayan ülkelerin hem kapitalist Batı dünyası, hem de komünist Doğu Bloku dışında bağımsız birer dünyayı oluşturduğu tezine dayanıyordu*" (Canatan, 1995, 12 s.). Bu dünya az gelişmiş de denilen ülkelere oluşmaktadır. "*İktisadi ve sosyal bakımdan 'az gelişmiş ülke' deyince 'gelişmiş' kapitalist ve sosyalist ülkeler dışında kalan ülkeler anlaşılır*" (Tanilli, 2006, 283 s.). Az gelişmiş ülke grupları başlıca; Latin Amerika, Kara Afrika, İslam Dünyası ve Asya'dan oluşmaktadır. Günümüzde ise Doğu'lu Çin'in tüm dünya ekonomisini tehdit etmesi, Uzak Doğulu bir ülke olan Japonya'nın teknolojik gelişmişliği ile Batılı ülkelere karşı durması söz konusudur.

1.1.3. Batı-dışı Toplumlarda Modernleşme

Modern dünyanın modern olmayan toplumlar için daima ulaşılması gereken bir hedef durumunda olması, modernleşmeyi zorunlu hale getirmektedir. Türkiye modernleşmesinin geçirdiği süreçlerden dolayı, Türkiye'de modernleşme kavramı tanımlanırken çeşitli kelimeler bu süreci karşılamak için kullanılmaktadır. Modernleşme, çağdaşlaşma, sanayileşme, Batılılaşma, Avrupalılaşma gibi birbirinden farklı anlamlara sahip kelimeler, Türkiye'de neredeyse birbiri ile iç içe geçmiş olarak ya da birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndan günümüze kadar modernleşme, Batılı gibi olma, Batı'ya ait kurum, kuruluş ve değerlerin alınması olarak görülmektedir. Bu yüzden sıklıkla Batılılaşma kelimesi modernleşme yerine kullanılmaktadır. Çulhaoğlu (2004, 171 s.) Batılılaşma ve modernleşme arasındaki farkı şöyle ifade etmektedir: "*Batılılaşma, modernleşmeye göre daha dar kapsamlı bir kavramdır. Bir kere, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden bir süreç olarak modernleşmenin her ülkeyi şu ya*

da bu ölçüde ‘batılı ülkelere benzetmesi’ kaçınılmaz olsa bile, her modernleşme sürecine tam boy bir Batılılaşma eşlik etmeyebilir.” Çağdaş olma bireyi merkeze almakta, sözcük olarak, ileri ya da gelişmiş toplumlarla aynı çağı yaşama, içinde bulunulan çağda bulunma anlamlarını taşımaktadır. Abdullah Kaygı, çağdaş olmayı tanımlarken, “hem zamandaş olmayı, hem de en son çağın içinde olmayı, ondan pay almayı” ifade etmektedir ki, ona göre bu anlamıyla çağdaş olma, “İngilizce’deki contemporary olma ile modern olmayı da karşılamakta, daha doğrusu Türkçe’de iki anlamlı görülmektedir” (1992, 35 s.). Çağdaşlaşma en genel anlamıyla çağını yakalamak, çağın gerekliliklerine uymak olarak kullanılmaktadır. Bu da modern kelimesinin anlamını kapsamaktadır.

Türkiye’deki Batılılaşmayı birkaç cümle ile tanımlamak epeyce zor görülmektedir. Batılılaşma daha önce de bahsedildiği gibi bir süreç meselesidir ve çok boyutludur. Batılılaşmayı “Muasır medeniyet seviyesine ulaşmak için başvurulmuş bir kurtuluş hamlesi” olarak tanımlayan Ziya Gökalp’in görüşlerinde, hars (kültür) ve medeniyet (uygarlık) kavramları önemli yer tutmaktadır (1976, 29 s.). Gökalp’in düşününde asıl önemli olanın medeniyet sorunu değil kültür sorunu olduğu görülmektedir. Peyami Safa Batılılaşmayı tanımlarken, “Avrupa hem bir kıt’a hem de bir kafadır” (Safa, 1999, 112 s.) diyerek modernleşmenin bir zihniyet meselesi olduğunu ifade etmektedir. Türkiye’de Çağdaş Düşünce adlı eserinde Çağdaşlaşmayı “Çağdaş bir kültüre girmek”, “Çağdaş kültür seviyesine çıkmak” olarak ifade eden Hilmi Ziya Ülken (1999, 20 s.), Batı kültürünün önce ekonomik ve siyasi alanda, sonra ise bütün değerler alanında dünya görüşü olacak şekilde genişlediğini saptamakta, 16. yüzyıl sonrası Batı’nın gelişme hızına ayak uyduramayanlar için tek yolun modernleşme olduğunu ifade etmektedir. Ülken’e göre, Batılı olmaya çalışılırken bazı kalıplarla uğraşmak yerine, insana, insani olana, ulusa yönelmek gerekmektedir. Batı zihniyeti üzerine düşünen ve değişim konusunda zihniyetin önemine değinen Ülken, Batılılaşma sürecindeki temel sorunu dünya görüşü olarak saptamaktadır.

Çağdaşlaşmayı bir zihniyet meselesi olarak ele alan kuramcılardan bir diğeri olan Niyazi Berkes (1975, 292 s.), “Her toplum kendi tarihinin ürünüdür. Benzer bir ‘geçmiş’e sahip olamayan toplumlar benzer bir ‘şimdi’yi yaşayamazlar.” demekte, çağdaşlaşmanın toplumdan topluma farklı şekilde algılanışına, bu algılanışın da

tarihsel, kültürel, ekonomik pek çok unsuru içerdiğine değinmektedir. Smith (1988, 87-90 ss.), modernleşmiş ve modernleşen toplumların soyut ve evrensel kabul edilen modern değerleri içselleştirmiş olduklarını, bu yüzden modernleştiklerini ifade etmektedir. Bu süreçte ise değişimin, temel olarak evrimci ve devrimci bir gelişim geçirdiğini, geleneksellikten modernliğe geçişin evrensel ve topyekün toplumsal dönüşüm olduğuna inanan elit bir azınlığın devrimci geleneği (Fransa, Türkiye, Rusya, Çin) temsil ettiğini vurgulamaktadır.

2. Dünya Savaşı sonrasında Amerika’da sosyal bilimlerde ortaya çıkan ilerlemeci ve pozitivist paradigmanın, özellikle Batılı olmayan toplumların gelişme süreçlerine odaklandığı görülmektedir. Modernleşme kuramının Batı-dışı toplumlardaki gelişme sürecini açıklamak için geliştirildiği görülmektedir. 2. Dünya Savaşı’nın bitimi ile birlikte Amerika’nın dünya ilişkilerini yönlendirme gücünü eline geçirdiği, savaştan hemen sonra Batı’yı temsil etmeyi üstlenen Amerika’nın örgütlediği dünya siyasetiyle, Batı-dışı toplumların değişim süreçlerine odaklandığı ve evrensel bir ideoloji üretmeye çalıştığı saptanmaktadır. Yöntem düzeyinde 19. yüzyılın evrenselciliğinden farklı olan bu ideolojinin üretimi modernleşme kuramıyla gerçekleştirilmektedir (Altun, 2002, 9 s.). 1950’li yıllarda gündeme gelen gelişme düşüncesi, Batı-dışı toplumların ilerleme sürecine katılabileceği varsayımından hareketle, bir farklılaşma sürecine tekabül etmektedir.

Batı-dışı toplumlardaki gelişme sürecini açıklamak için geliştirilen modernleşme kuramı Köker’e göre, her şeyden önce, ‘modern’ ve ‘geleneksel’ olarak nitelenen iki toplum tipinin karşılaştırılması esasına dayanmaktadır (2000, 39 s.). *“Modernleşme teorisi Batı dışı toplumların az gelişmişliğini bir türlü geçmişten ve geleneksel olandan kopamamakla, bilimsel ve teknolojik gelişmelere açık olmamakla ve sosyal yapılarının modernleşmeye engel olacak derecede içe kapalı olmasıyla açıklamaya çalışmıştır”* (Kömeçoğlu, 2002, 15 s.). Modern olmayan toplumlara bir çeşit dayatma olan modernleşme ile modern ülkeler tarafından Batı-dışı ülkelere geleneksellikten kurtulmalarının ve kendileri gibi olabilmelerinin kuralları öğretilmektedir. Batı-dışı ülkeleri için modernleşme, Batı’nın elindeki refah ve bolluğun çekici görünümü, ekonomik anlamda yükselme, bir Batılı gibi rahat içinde yaşama gibi noktalarda cazip gelmektedir.

Modernleşme kuramı modern olmayı, Batılı olmakla eş değer tutmakta, Batı'yı ideal toplum düzeni olarak sunmaktadır. Bu noktada ideal olan düzenin tanımının yapılması gerekmektedir. Çünkü Batı-dışı ülkeler için bir değişim, bu tanım temel alınarak söz konusu olabilmektedir. Batı-dışı toplumlar ya da geleneksel olarak ifade edilen toplumlar, çoğunlukla modern toplumların bir negatifi, ötekisi olarak algılanmaktadır. Ayrıca bu tanımlar modernleşme kuramının neleri idealleştirdiğini de ortaya çıkarmaktadır. “(...) *modernleşme kuramı, (1) iktisadi alanda kapitalizmi ve (2) siyasal alanda da liberal demokrasiyi idealleştirmekte; Batılı olmayan toplumların erişmeleri gereken ideal toplum düzeni olarak kapitalizmle liberal demokrasinin birlikte yürürlükte olduğu Batı toplumsal ve siyasal örgütlenişini benimsemektedir*” (Köker, 2000, 82 s.). Böylece Batı-dışı toplumlarının ulaşması gereken amaç da netleşmektedir.

Modernleşme kuramı ile endüstri toplumu kuramının doğrudan ilişkili olduğunu ifade eden Anthony Giddens (1998, 131 s.), klasik kuramcıların görüşlerini, bu kuramcılar tarafından sanayileşmenin temelde özgürlük sağlayan ilerlemeci bir güç olarak ele alınması noktasında eleştirmektedir. Dolayısıyla Batı toplumları, az gelişmiş toplumlar için izlenecek bir model olarak sunulmaktadır.

Modern olarak örnek alınan toplumların kendine özgü paradigmatik bir evrim süreci yaşadıkları, modernleşmenin Batı'nın kendi tarihsel, kültürel, siyasal, ekonomik, vb. gelişmelerinin ürünü olarak ortaya çıktığı bilinmektedir. Batılı olmayan toplumlarda modernleşme, ülkelerin kendi iç dinamiklerinden kaynaklanmamakta, özellikle Batı'nın dışarıdan müdahalesi, baskısı ve düzenlemeleri ile ortaya çıkmaktadır. Değiştirme süreci çoğunlukla tepeden inme/devletçe düzenlenen ve topluma yönelik olarak yaşanmaktadır. Batı-dışı toplumların yaşadıkları ya da maruz kaldıkları şeyin *modern pratikler*, tarihsel olarak da *çağdaş pratikler* olmadığını belirten Çiğdem (2002, 68 s.), Batılılaşmanın “*telaifi edici' ideoloji ve 'tarihsel gecikmişliğin' giderilmesinin bir aracı olarak*” kendisini kurduğunu belirtmektedir. Bu nedenle bu ülkelerdeki modernleşme süreci, Batı'daki gibi yüzlerce yıla yayılmamakta, modernleşme daha kısa sürede Batı'nın modern görünen yanlarının bazen bire bir alınmasını, bazen de Batı'nın taklidi olma yolundaki değişimleri ifade etmektedir.

Bu yüzden bu ülkelerdeki modernleşme süreci çoğunlukla yerli bir aydınlar grubuna ya da seçkinler zümresine ihtiyaç hissetmektedir. Tepeden inme modernleşme çabalarıyla modernleşmeye çalışan ülkeler, kendilerinden daha ilerlemiş olduklarını düşündükleri modern devletlerin siyasal, ekonomik, kültürel yapılarını, kendi toplumlarının yapısına uygunluğunu düşünmeden almaktadırlar. *“Günümüz geleneksel toplumları Modernleşmeye ait bu yeni değer, norm ve ölçütleri herhangi bir zihinsel evrim sürecinden geçmeden kendilerine uydurmaya çalışmaktadır!”* (Adanır, 2006a, 121 s.). Bu noktada zihinsel süreçte yaşanması gereken değişim ihmal edilmekte, böylece toplumun yapısıyla uyumlu olmayan değişim ve dönüşümler, çoğu zaman hastalıklı bir hal almakta, bu durum da, toplum içerisinde birbirine zıt ikili yapıların oluşmasına neden olmaktadır.

Gelenek içinde modernlik ya da modernlik içinde geleneğin yaşanır hale geldiği toplumlarda, yaşamının her alanında var olan çarpık bir modernleşmenin, zihinlerde de bir karmaşa yarattığı, ülkede ve toplum yapısında çeşitli ikililikleri oluşturduğu görülmektedir. Modernleşme ile yalnızca toplumsal yaşamda değil siyasal ve ekonomik yaşamda da çeşitli ikili yapıların oluştuğu söylenebilmektedir. Siyasal anlamda karmaşayı Çetin şöyle ifade etmektedir:

“Batılı olmayan toplumlarda modernleşme süreci, toplumsal hareketliliği ve siyasal katılımı arttırmış, buna karşılık siyasal kurumsallaşma düzeyi, bu katılım artışını sistem açısından işlevselleştiremediği için ortaya siyasal gelişme değil, siyasal bozulma olarak adlandırılabilir bir değişim süreci ortaya çıkmıştır” (Çetin, 2003, 16 s.).

Gelenek, modernleşme süreci için önemli kavramlardan biridir. Çünkü klasik modernleşme kuramı, modernleşmeyi geleneksel olandan modern olana doğru bir evrim süreci olarak tanımlamakta, bu durumun tüm toplumlar için geçerli olabileceği tezinden hareket etmektedir. Bu görüşü eleştiren Lerner (1968, 45 s.), Batı’daki bu temel modelin modernleşen toplumların tamamında ırk, renk, inanç ne olursa olsun aynı şekilde gerçekleşmeyeceğini savunmaktadır. Bu noktada Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında bir kopukluk ve süresizlik söz konusu olmaktadır. Türkiye gibi gönüllü otoriter modernleşme projelerinde geçmişten ve gelenekten kopuş oldukça radikal olmaktadır. *“Gelenekler modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya göz ardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş ya da yasaklanmıştır. Sonuç olarak modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü olmamıştır”* (Göle, 2004, 65-66 ss.). Batı-dışı ülkelerde çoğunlukla gelenekleri yeniden yorumlamak ya

da alınan modern değerleri kendi değerleriyle yorumlama yerine, geleneklerin bir kenara itildiği, kullanılmadığı, kullanıldığı durumlarda ise yasaklandığı görülmektedir.

Batı-dışı toplumlarda modernleşme, gelişmeden ilerleme veya ilerlemeden değişme anlamına dönüşmekte, bu da değişimin özden kopuk biçimsel düzeyde kalmasına neden olmaktadır. Bu noktada değişim doğal süreçten uzak, toplum yapısında bir tür atlama, sıçrama ya da kopuşu ifade etmektedir. Bu yüzden geçmişle bağlarını koparan ülkelerde modernleşme, Türkiye örneğinde olduğu gibi, büyük sorunlara neden olmakta, bir evrim sürecinde modernleşen İngiltere, Japonya gibi ülkelerde, krizler daha yumuşak şekilde atlatılabilmektedir. Çetin'in ifadesiyle:

“Hatta devrimci modernleşme örnekleri, birden ve toptan yıktıkları geleneksel siyasal düşünce ve davranış biçimlerini ve kurumlarını yeni ve modern kılıklar içerisinde (Diktatörlükler, Krallıklar, Tek-Parti Rejimleri, Askeri Rejimler) yeniden ortaya çıkartmak/üretmek zorunda kal[maktadır]lar” (Çetin, 2003, 20 s.).

Belli bir süreci ve dönüşümü yaşamadan modernleşmeye çalışan toplumlarda, özelde Türkiye örneğinde olduğu gibi, modernleşmenin bazı çarpık değişimlere neden olduğu görülmektedir. Yeni toplumsal değişim, kentlere yönelen göç, kalabalık aileden çekirdek aileye geçiş, gelir düzeyindeki artış, meslek ve statü değiştirme imkanı, fırsat eşitliği, cinsiyet ayrımında belirgin değişiklikler şeklinde kendisini göstermektedir. Bu noktada geleneksel toplumların görece durağanlığı yok olmakta, bu değişiklikler geleneksel toplum özelliklerinin parçalanması, çözülmesi durumunu da kapsamaktadır. Tarihsel anlamda bir tür atlama, sıçrama ya da kopma şeklinde yaşanan modernleşme, ülkelerin zihniyet yapıları değişim geçirmeden uygulanmaya çalışılmaktadır.

Müslüman ülkelerin modernleşme çabalarını inceleyen Shayegan bu durumu kendi ülkesini örnek vererek saptamakta, bireyin içinde olmadığı/kendisinin tanıklık etmediği değişim ve dönüşümlerle karşılaştığında, bu yaşanmamışlığın bireylerin yenilikleri anlamlandırmakta güçlük çekmesine neden olduğuna, anlamlandırmakta güçlük çekilen değişimlerin biçimsel olarak uygulandığına değinmektedir (2002, 45 s.). Türkiye’de değişimin biçimsel düzeyde algılanması, değişimin içselleştirilememesinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada Shayegan’ın saptamalarını Türkiye’ye uyarlamak olası görülmektedir. Mardin de, insanlar saklanabilecekleri kurumları modern dünyada bulamadıkları takdirde, modern dünyaya uymakta zorluk

çekeceklerini, bu yüzden de bu kişilerin birincil ilişkilerin samimi, yakın, basit yönlerini bir müddet ikincil yapıların içinde muhafaza etme yolunu seçtiklerini ifade etmektedir (1993, 168 s.). Böylece bünyesinde bir ikililiği barındıran gelişen ülkelerin bireyleri, değişimin içselleşmemesi ile kafası karışmış bireyler haline gelmektedirler. Shayegan'ın (2002, 45 s.) saptadığı gibi, *“Batı’yı modernizmin kalesi, diğer uygarlıkları ise geçmişin büyük anıtları haline getiren tarihsel kopmalarıdır.”* Bu noktada önerilen, tarihsel kopmalar yaşama yerine geçmişi reddetmeden, onun üzerine yenilikleri temellendirmek, böylece zihniyet düzeyinde algılanacak ve içselleştirilecek değişim ve dönüşümleri yaşamaktır. Zihniyet yapısı değiştirilmeden, değişim zorla uygulatılmaya çalışıldığında birey için yıkıcı bir dönem başlamaktadır. Bu bağlamda modernleşme, gelişmekte olan ülkeler için krizlere neden olurken bireysel dünyada kimlik krizine, yabancılaşma ve anomiyeye neden olmaktadır.

1.2. Türkiye’de Modernleşmenin Görünümleri

Türkiye’de modernleşme çabalarının iniş çıkışlarıyla, savrulmalarıyla, içe dönmeleri ile ya da bazen yerinde saymaları ile uzun bir tarihsel sürece yayıldığı, bu değişim sürecinin çeşitli deneme yanılmalardan geçtiği bilinmektedir. Her toplumun modernleşme çabası o ülkenin toplumsal, ekonomik siyasal yapısı gibi özelliklerine bağlı olarak farklılaşmakta ve farklı sonuçlar doğurmaktadır. Bu bağlamda Türkiye modernleşmesi, Türkiye toplum yapısındaki farklılıklar ile kendine özgü bir süreci ifade etmektedir. Yani bir taraftan modernleşen/modernleşmeye çalışan diğer toplumlarla birçok ortak paydayı paylaşırken diğer taraftan o ülkelere farklılıkları farklı modernleşme sürecini yaşamalarına neden olmaktadır. Türkiye modernleşmesi öncelikle farklı tarihi, toplum yapısı, coğrafi özellikleri, zihniyet yapısı gibi özellikleri itibariyle, sonra öncelikleri, giriştiği sentezler veya sınırları ile ayrılmaktadır. Batı'nın çekiciliği, dünyanın birbirinden farklı noktalarında, birbirinden farklı nitelikler taşıyan modernleşme çabalarına neden olmaktadır.

1.2.1. Osmanlı İmparatorluğu Döneminde Modernleşme Hareketi

1.2.1.1. Osmanlı'nın Toplumsal ve Zihinsel Yapısı

Adanır, 13. yüzyılda Anadolu'nun tam bir karışıklık içinde olduğunu belirtmekte, bu yüzyıl boyunca burada en çok eksikliği duyulan şeyin huzur, güven

ve insana emniyet telkin eden bir düzen ortamı olduğunu ifade etmektedir. Anadolu'da yaşanan bu kargaşa insanları din, dil, ırk ayrımı yapmadan birbirleriyle dayanışmaya itmektir. Bunun asıl nedeniyse gerek Türkler, gerekse Anadolu'da yaşayan Bizanslı ya da başka ırklardan olan insanların temelde aynı kültürü paylaşmalarıdır. Bu yaşam biçiminin adıysa Potlaç, Armağan, Karşılıklı Yükümlülük ya da Simgesel Değiş Tokuş'tur (Adanır, 2004, 254 s.). Yine Adanır, potlacın liberalizmden çok daha önce dünyada evrensel olabilmeyi başarabilmiş bir düzenin kültürünün ürünü olduğunu ifade etmektedir.

Potlacın ne kadar geriye gittiği tam olarak bilinmemekle beraber kabaca M.Ö.X. yüzyılla M.S.X. yüzyıla kadar, dünyanın büyük bir bölümünde belki de en saf halini sürdüğü, zaman içinde eski etkinliğini yitirdiği, Avrupa'da 19. yüzyıl sanayi kapitalizmi ile o ilk halinin tarihe karıştığı ileri sürülebilmektedir (Adanır, 2004, 26-27 ss.). Bireylerin gönüllü olarak katıldıkları bir karşılıklı yükümlülük düzeni olan potlaç temel olarak vermek, almak, fazlasıyla iade etmek üzerine kurulu bir düzen, bir sistem, bir yaşam biçimidir. Daha geniş olarak da şölen, tören, vb. yapmak anlamlarına gelmektedir. Böylece son noktaya kadar, geriye bir şey bırakmamacasına yok etmek, rakibine meydan okumak, şan, onur, güç, itibar, saygınlık ya da servet sahibi olmak anlamlarına gelmektedir. *“Toplumsal yapının sinir sistemini, toplumsal ilişkinin sürekliliği oluşturur. Bu çerçevede, armağan ilişkisi, bütünsel bir toplumsal olgu olarak, toplumsal var oluşu düzenler”* (Godbout, 2003, 11 s.). Adanır armağan toplumunun mantığı hakkında şöyle demektedir:

“Bu evrende toplumsal yaşamın tüm alanları -çağdaş yaşam açısından- irrasyonel denilebilecek bir mantık tarafından belirlenmektedir. Hiçbir eylem, nesne ve davranış bu –salt metafizik düşünceye dayalı- mantığın dışına çıkamamaktadır. Çıktığı zamansa simgesel anlamda ölmüş olmaktadır, yani anlamını ve içeriğini yitirmektedir” (Adanır, 2004, 26 s.).

Potlaç bir hukuk sistemi olduğu kadar aynı zamanda bir ekonomi sistemidir. Günümüzdeki liberalizm bu düzenin tersine dönmüş hali olarak da tanımlanmaktadır. Adanır (2004, 30 s.) liberalizmi, *“potlacın tersini yapan, aldığı daha azıyla iade eden bir düzen olarak”* tanımlamaktadır. Polanyi (2001, 51 s.) yeniden dağıtım düzenindeki ekonomik kuralları ve mantığını şöyle açıklamaktadır:

“Bu düzende herhangi bir bireysel ekonomik dürtüye de bir kişisel çabaya da gerek yoktur. İş bölümü otomatik olarak sağlanmaktadır. Böylece ekonomik sorumluluklar gerektiği gibi ortaya konacaktır. Tüm bunların ötesinde tüm toplu ziyafetlerde verimli bir şekilde materyalin sergilenmesi sağlanacaktır. Kar fikri böyle bir toplulukta

yasaklanmaktadır. Bu konuda pazarlık edilemez. Bir lütuf olarak bunlar verilir. Sanılan takas ve değişim görülmez. Bu ekonomik sistem aslında sadece bir sosyal organizasyonun fonksiyonudur.”

Görüldüğü gibi bu sistem iktisadi bir olgu değildir. Çünkü potlaç düzeninde maddi tarafa nazaran manevi taraf daha önemli durumda bulunmaktadır. Mauss *Armağan* (1967, 6 s.) adlı kitabında Samoa’daki sözleşmeli armağan sisteminin evlilikle sınırlı olmadığını, ayrıca çocuk doğumu, sünnet, hastalık, kızların buluş çağı, cenaze törenleri ve ticaretin de bir hediye haline gelebildiğini ifade etmektedir. Mauss’a göre doğum törenlerinde karı-koca oloa ve tongayı aldıktan sonra eskisinden daha zengin olmamakta, böyle bir durumdan dolayı onurlandırıldıkları için tatmin olmaktadır.

“Genelde, bilinen bir şekilde ekonomik sistemler Batı Avrupa’da feodalizmin sonuna kadar karşılıklılık ilkesine göre ya da yeniden dağıtım veya ev yönetimi ya da bu üçünün kombinasyonu üzerinde organize edilmiştir. (...) Bu çerçevede malların düzenli üretilmesi ve dağıtılması, genel davranış ilkeleri tarafından şekillenen türlü bireysel dürtüler tarafından korunuyordu. Bu dürtüler arasında kazanç çok önemli değildi. Adet, yasa, büyü ve din ekonomik sistemin işleyişini sağlayan davranış kuralları çerçevesinde bireyi ikna etme konusunda birlik oluyorlardı” (Polanyi, 2001, 56 s.).

Adanır (2004, 28 s.) doğanın, armağan toplumları için gizemli bir evren modeli görevi yapmış olduğunu söylemektedir. Potlaç her şeyden önce zihinsel bir olgudur ve güncel yaşamda geçerliliğini değişime uğramış veya bozulmuş olsa da belli ölçülerde korumaktadır. Potlaca özgü zihniyet yapısının izlerini günümüzde Batı dahil birçok ülkede görmek olasıdır. Hyde (2008, 94-95 ss.), nikah sırasında verilen armağanlar, uçakta yan koltuktakine ikram edilen yiyecekler, adaklar, arkadaşlara ikram edilen içkiler gibi güncel potlaç örneklerine *Armağan* adlı kitabında yer vermektedir.

Eski Türklerin potlaç adlı örgütlenme biçimine sahip olduğu, bunun Osmanlı dönemine de aktarıldığı bilinmektedir. Ancak bu potlaç, Osmanlı usulü potlaçtır. Bu durumdaki en temel sebep, Osmanlı düzenindeki “*iktidar, servet ve toplumsal yapı*” arasındaki ilişkilerin kendine özgü oluşudur (Adanır, 2004, 256-263 ss.). Adanır, Osmanlı yaşam biçiminde potlaca ait tüm verilerle karşılaşmanın mümkün olduğunu ifade etmektedir.

Diğer yandan Osmanlı İmparatorluğu’nda önemli olanın düzen olduğunu belirten İnel, bu düzenin bozulmasının istenmediğini, değişimlerin geleceğe dönmek üzere yapıldığı saptanmaktadır (1990, 40 s.). Timur, Osmanlı’nın son

dönemine kadar Osmanlı kültüründe egemen olan düşüncenin akılcılık olmadığını aksine şüphe ve inanç olduğunu dile getirmektedir. İnanç kutsal iken, şüphe insanları küçülten, toplumun dışına itilmelerini sağlayan ve cezalandıran bir duygu olarak ifade edilmektedir. Bu düşünce tarzı, Batı geleneğindeki skolastik düşünceye denk gelmektedir (Timur, 1979, 12 s.). Bu yüzden Osmanlı'da düzen ve nizam üzerine kurulu bir toplumsal yapı söz konusudur. Öyle ki Adanır, Türklerin Müslümanlığının biçimsel olduğunu, geleneksel yaşam biçiminde radikal bir değişiklik yapılmadan, inanç birliği üzerine oturduğu varsayılan bir kardeşlik düzenine geçilmiş gibi olduğunu belirtmektedir (Adanır, 2004, 336-349 ss.). Türklerde dini inancın (Müslümanlığın) bile değiştirilmeden, var olana (Şamanizm) uyum sağladığı ölçüde alındığı saptanmaktadır.

Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar Osmanlı'yı inceleyen Timur (1979, 282 s.), “(...) bu dönem içinde, Osmanlı toplumu iç dinamiğiyle kendi kendini yenileme olanağına kavuşmamıştır. Bu yüzden giderek çevresindeki ve kendi kontrolü dışındaki toplumsal evrimin etki alanı içine girmiştir” demektedir. Bunun kökeninde geleneksel yapı ile değişime karşı olan potlaç kültürü yatmaktadır. Adanır'ın saptadığı gibi: veren el durumunda olan Osmanlı'nın alan el durumuna geçmesinin, imparatorluğun sonunu hazırlayan en önemli etmen olduğu görülmektedir.

Ülgener, çözülme devri insanının zihinsel tanımını yaparken gerçekte Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemi insanının zihinsel tanımını yapmaktadır. Çözülme devrinin iktisat ahlakı ile iktisat zihniyeti arasında bir uyumsuzluk ve hatta birbirine ters düşme olduğunu ifade eden Ülgener (2006a, 57 s.), “Bir yanı zapt edilmez bir hırsla önünü açmaya çalışırken, öbür yanı kendi içinde o derece katı bir müsamahasızlığa gömülüyor” diyerek durumu ifade etmektedir. *İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası* adlı eserinde bir portre denemesi yapmaya çalışan Ülgener (2006a, 269 s.), “Çözülme Devri” insanının özelliklerini şu şekilde saptamaktadır: Eşyaya bakışta üreten ve üretilen arasındaki ilişkinin içten ve şahsi olduğu, ürün kalitesinin sayı ve miktarın önünde olduğu, sayı ve hesabın kalitenin gerilerinde olduğunu belirtmektedir. Çevreye Bakış ise:

“1. Üretici ve “üst”: Üretici ve üst iç içe olma alışkanlığı içerisindedir. Özellikle devlet: savaşılacak ve mücadele verilecek bir kuvvet veya daha sık olarak; desteğinden yararlanılacak ve “sağılacak” bir güç.

2. Yabana ve yabancıya mesafe: Kişisel ve aile bağlılığı, yabancı pay sahibi olamamakta ancak yardımcı ya da yönetici durumunda

Geleceğe bakış

Yıl boyu: Monoton ve devri

Yıl üstü ve ötesi: Belirsiz

Kuruluşun ömrü: Kurucunun ömrü ile ölçülü”

Zihniyet okumaları bir ülkenin sanat eserlerinde kolaylıkla saptanabilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda 13. ve 18. yüzyılda yazılan divan beyitleri 13. ve 18. yüzyıllardaki zihniyet yapılarının benzerliğini ortaya koymaktadır. Ahmet Paşa’nın (D. K. 19, 25-35/70’den akt. Can, 2001, 123 s.). Fatih Sultan Mehmet’in (1451-1481) düşmanlarına yazdığı beyit şöyledir: “*Felek, düşmanlarını senin uğurlu bayramının için kurban etsin. Sen dostlarına eli açıklık suyu ve cömertlik ekmeği ikram et. Düşmanın ömrü tarih gibi sona ersin. İkbâl mektubu senin namına bir cömertlik unvanı olarak kullansın.*” Sultan III. Ahmet’in (1703-1730) düşmanlarına Nedim’in yazdığı beyit ise şöyledir: “*Huda, dünyayı emrine versin. Devamlı zevkle sefa süresin. Sultanım izzet ve şanın devamlı artsın; düşmanların ise devamlı hor ve hakir olsun*” (Nedim D. M.46 (III)-1,2/270’den akt. Can, 2001, 122).

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e, bir asırdan bir başka asra Anadolu toplumunun zihniyet yapısının devredildiği görülmektedir. Timur, 19. yüzyılda Batı üstünlüğünün çok net olarak ortaya çıktığını, Osmanlıların Batı’ya takdir ve hayranlıkla baktıklarını ancak onu sevmediklerini ifade etmektedir. Diğer yandan Osmanlı, Batı’ya karşı antipati duyarken Batılı gibi davranmayı denemektedir (Timur, 1979, 13 s.). Osmanlı İmparatorluğu’nun geleneksel yapıdan kopmadığı, Batı’ya özgü akılcılığı temel alan, her şeyi hesaplanabilir kabul eden ve verimlilik ilkesinden hareket eden rasyonaliteyi sahiplenemediğini göstermektedir. Bu yüzden “19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde geleneksel ve modern kurumlar, değerler ve tahayyül dünyaları arasındaki çatışmalar, kamusal hayatın hemen her kesitinde kendisini hissettirir olmuştur” (Kaliber, 2004, 107 s.). Görülmektedir ki zihniyet değişimi olmadan özgün bir çağdaşlaşmaya geçilemeyecektir.

1.2.1.2. Osmanlıcılık, İslamcılık, Türkçülük

Abdülaziz devrinde siyasi ve edebi çalışmalara zaman zaman fikir akımları da karışmaktadır. Bunlar Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük olmak üzere üç temel başlık altında toplanmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda ilk olarak ortaya çıkan akım Osmanlı kimliği yaratmak çerçevesinde oluşan Osmanlıcılıktır. *“Avrupa'nın Türkler'i dışlama projesinin bir yan ürünü etnik ve kültürel kimlik sorununun gündeme gelmesi oldu. Bu sorunla karşı karşıya kalan Osmanlı bürokratları Türk milliyetçiliğini kolayca benimseyemezlerdi”* (Keyder, 1993, 119 s.). Bu noktada akım, imparatorluğu etnik kimlik sorunsalı ile bölme yerine, Osmanlı olarak bir araya getirme düşüncesinden hareket etmektedir. Böylece, imparatorluğu bölünmez bir bütün olarak devam ettirmek mümkün olacaktır. Zürcher Osmanlıcılığı: *“inanç ve dil farklı gözetmeksizin bütün tebaanın yeni meşruti devlette eşit haklara sahip sadık yurttaşlar haline geleceği düşüncesi”* (Zürcher, 2002, 187 s.) olarak tanımlamaktadır. Ancak Osmanlıcılık akımı, tebaa olmakla millet olmanın ayrı şeyler olduğu fikrini hiçe saymakla hata yapmaktaydı.

Osmanlıcılık ideolojisinin iflası, ilgilerin İslamcılık ve Türkçülük üzerinde toplanmasına neden olmaktadır. II. Abdülhamit'in de desteğini alan, dünyadaki tüm Müslümanları bir çatı altında birleştirme fikri, edebiyat alanında da bazı yazarlar tarafından destek görmektedir. Osmanlıcılık ve İslamcılık ideolojileri önce siyasette görülmekte, daha sonra sanat ve edebiyata geçmektedir. *“İslamcılar için din bir cemiyetin esası, ana direğidir. Dinle millet birdir. Bütün İslam kavimleri aralarında hiçbir fark gözetmeksizin halifenin etrafında birleşmelidirler”* (Turhan, 1994, 182 s.). Bu düşünce, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki din (şeriat) kavramının önemi ile Müslümanların başı kabul edilen halifenin Osmanlı İmparatorluğu tarafından temsil edilmesinden kaynaklanmaktadır. Böylece ülkedeki Hıristiyanları dışarıda bırakan, dünyadaki bütün Müslümanları halife etrafında birleştiren bir birlik meydana getirilmesi fikri de toplumda yandaş bulmaktadır. Engelhardt İslamcılık yolunda atılan bu adımın yani Türklerin, padişahın hilafet sıfatının hükümdarlık sıfatından ayrılmaması gerektiği düşüncesini yeniden kabul etmelerinin, Türklerin ilerledikleri yenilik yolundan, geriye dönüşlerinin bir ifadesi olduğunu belirtmektedir (1999, 328 s.). Keyder'e (1993, 119 s.) göre bu akımın gerçekleşememe nedeni Birinci Dünya Savaşı sırasında Arapların 'ihaneti'dir.

Tanzimat devrinin bu iki görüşü yanında çok da dikkat çekmeyen, 1. Dünya Savaşı sırasında kök salacak bir diğer düşünce Türkçülük olarak saptanmaktadır. Bu fikir bütün Türklerin tek bir millet olduğu ve bir çatı etrafında toplanması gerektiğini savından hareket etmektedir. Türkçülüğün önce edebiyatta ortaya atıldığı, oradan da siyaset alanına geçtiği saptanmaktadır. II. Abdülhamit dönemi istibdat dönemidir. Padişah, milliyetçiliğe karşı durmakta ancak ona rağmen bu görüş kendisine taraftar bulmaktadır. 1911’de *Genç Kalemler* dergisi ile Türkçülük cereyanı başlamaktadır. Dergide yayımladığı Turan manzumesi ile Türklüğün bütünlüğü fikrini benimsemiş olduğunu gösteren Ziya Gökalp, 1. Dünya Savaşı boyunca bu hareketin lideri konumundadır.

Ziya Gökalp “çağdaşlaşma” kelimesi yerine “muasırlaşma” ve “çağdaşlık” yerine de “asriyyet” kelimelerini kullanmaktadır. “*Ne zaman ki malûmat ve sanayi konusunda Avrupalılara ihtiyaç duymayız, o zaman muasırlaşmış olduğumuzu anlarız*” diyen Ziya Gökalp, asriyyet ihtiyacının bize Avrupa’dan yalnız ilmî ve amelî âletlerle fenlerin iktibasını emrettiğini, ancak sıra manevî ihtiyaçlara gelince bunların Garp’tan ithal edilmesinin yanlış olduğunu belirtmektedir. Manevî ihtiyaçların Avrupa’da olduğu gibi bizde de din ve milliyet kaynaklarında araştırılmasının gerekliliğini ifade etmektedir (1976, 12 s.). Gökalp’in *Türkçülüğün Esasları* adlı eserindeki *Garba Doğru* adlı makalede tartışılan, artık ‘muasırlaşmak’ ya da Batı’dan sanayi ve teknoloji alanında alınması gerekenler değil, kültür alanında Batı’dan nelerin alınabileceğidir. Gökalp’e göre (1974, 47-62 ss.) vaktiyle Tanzimatçılar Avrupa Medeniyeti’ni almaya teşebbüs etmişler, fakat aldıkları şeyleri yarım almışlardır. Bu nedenle, ne hakiki bir üniversite kurabilmişler ne insicamlı bir adliye teşkilatı vücuda getirebilmişlerdir. Tanzimatçılar üretimi modernleştirmeden önce tüketim tarzlarını yani giyim-kuşam, beslenme, bina ve mobilya sistemlerini değiştirdikleri için, millî sanatlarımız tamamıyla çökmüş, buna karşı yeni tarzda bir şeyler hatta Avrupalı bir endüstrinin çekirdeği bile vücuda gelememişti. Ziya Gökalp medeniyetin de din gibi dışından değil, içinden alınmasının gerektiği düşüncesindedir. Medeniyet de tıpkı din gibidir. Ona da inanmak ve yürekten bağlanmak gerekmektedir. Tanzimatçılar bu noktayı anlamadıklarından, insanımızı Avrupa Medeniyeti’ne dış görünüşü taklit etmek yoluyla sokmaya çalıştıkları için modernleşme çabalarının kısır bir döngü içerisine girdiği saptanmaktadır.

1.2.1.3. Toplumsal, Kültürel, Sanatsal Alanda Değişim ve Düalizm

Modernleşmenin evrensel yasalara bağlı, birbirini izleyen, bir sonrakinin bir öncekinden daha iyi olduğu bir evrim niteliğini taşıdığı fikri, modern olma kavramının ilerlemeyle birlikte üstünlük kavramını da içermesine neden olmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun yenileşme çabalarına girmesi işte bu noktada başlamaktadır. Üst üste gelen savaş yenilgileri sonunda, öncelikle fark edilen teknolojik eksiklik Osmanlı İmparatorluğu'na, Batı devletlerini ve üstünlüğünü tanımaktan başka çare bırakmamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'ndaki eksikliklerin yalnızca askeri alanda olmadığı zamanla fark edilişi ile 19. yüzyılda ülkede mecburi ıslahat hareketlerine geçilmek zorunda kalındığı saptanmaktadır.

Bu dönemde askeri alanda ilerlemek için yapılacak yenileşme hareketleriyle nasıl modernleşileceği ile ilgili sorunlar, aydınlar arasında, farklı görüşler ışığında tartışılmaya başlanmaktadır. Batılılaşma hareketleri bir dizi hukuki ve toplumsal yenilikler içeren Gülhane Hatt-ı Hümayunu'yla farklı bir çizgiye taşınmakta, 1839 yılından itibaren Osmanlı toplum hayatında önemli değişiklikler varlığını hissettirmekte, o ana kadar askeri alanda yoğunlaşan modernleşme hareketleri yönetim ve eğitim alanına, daha sonra toplumun her alanına yayılmakta, değişim doğru ya da yanlış şekilde topluma hızla nüfuz etmektedir.

Islahatlar her alanda olduğu gibi toplum hayatında da önemli değişimlere neden olmaktadır. Liderliği ulemanın elinden alan yeni aydınlar, Avrupa etkisi altında Osmanlı İmparatorluğu'nun nasıl kurtarılması gerektiğini tartışmaya başlamaktadırlar. Bu aydınlar siyasetten ekonomiye, toplum yapısından edebiyata her alanla uğraşmak zorunda kalmaktadırlar. 1839 yılında Mustafa Reşit Paşa tarafından Gülhane Hatt-ı Hümayun'u denilen Tanzimat reformlarının taslağı ilan edilerek bir bakıma 18. yüzyılda başlayan yenileşme hareketleri, bu fermanla yasal bir temele kavuşturulmaktadır. Ferman çeşitli reformları getirmektedir. Bu yenilikleri Zürcher (2002, 79 s.), tebaanın güvence altına alınması; vergilendirme sistemi; zorunlu askerlik sistemi ve tüm tebaanın yasa önünde eşit olması olarak belirtmektedir.

Bir diğer önemli değişim de Tanzimat'ın ilanı ile kendisini göstermektedir. Islahat hareketleri, başlangıcından Tanzimat'a kadar, neredeyse bir asrı aşan bir

zamanda askeri alanda toplanmaktadır. Ordu meselesi bir noktaya kadar halledildikten sonra artık reform hareketleri başka alanlara kaymaktadır. “Fermadaki idare, maliye, adliye ve askerlik sahalarındaki ıslahat vaatleri ise, devletin yeni anlayışına göre yeni baştan kurulması demektir. Bunlar bir yeniliği müjdeledikleri kadar, ameli sahada bir yığın güçlükleri de haber veriyorlardı” (Tanpınar, 1988, 131 s.). Yavuz Abadan (Yıl yok, 34 s.) Tanzimat’ın ilk ve en büyük vazifesini şöyle ifade etmektedir:

“İmparatorluğun dayandığı, dağılma tehlikesine maruz kütleleri, yeni prensipler etrafında toplamak ve devlet faaliyetini bu esaslara istinat ettirerek muhtelif unsurlar arasında –birlik ve emniyetin esas şartı olan-zapt ve raptı, nizam ve intizamı tesis etmek, müşterek maksatların istihsalı için disiplinli bir çalışmanın temellerini kurmak.”

Mümtaz Turhan dönemi ve değişimleri şöyle ifade etmektedir: “*Filhakika bu devirde Osmanlı İmparatorluğu, ortaçağa ait bir devlet sisteminden hukuki manada yeni, muasır bir devlet teşkilatına doğru ilk adımı atmaya teşebbüs eder*” (1994, 153 s.). Turhan’la aynı görüşte olan Tanpınar (1988, 131 s.): “*Umumi görüşle, ferman imparatorluğun kendisini garba açması, onu vücuda getiren esasları ve kıymetleri kabul etmesi demektir*” diyerek fikirlerini belirtmektedir. Tanzimat döneminde basının hizmeti, siyasi ve sosyal alanlardaki çağdaşlaşmaya yaptığı katkılar önemlidir. “*Bu genel çağdaşlaşma hareketinin dışında kalamayacak olan Türk edebiyatının doğulu yapıdan sıyrılarak batılı bir yapıya sahip olmasına da büyük yardımları dokunur*” (Akyüz, 1995, 28 s.). Bu değişmelerdeki ilk örnekler, o zamanlar milletlerarası kültür ve diplomasi alanlarında hakim olan, ayrıca gelişmeleri ile aydınlar arasında örnek alınan bir ülkeden ve dilinden gelmektedir. Bu dönemde aydınlar Avrupa’yı, çoğunlukla da Fransa’yı kendilerine örnek almakta, özellikle bu ülkenin kültürünü, dilini, onlara ait olan her türlü düşünce ve eseri Türkçe’ye çevirmekte, Fransız etkisi Osmanlı yaşam tarzının değişmesine de neden olmaktadır.

Batı toplumlarının yeniliklerini, modernliğini, teknoloji, bilim gibi niteliklerini almak isteyen aydınlar, Osmanlı İmparatorluğu’nun geçmişiyle Batı’yı ellerinden geldiği kadar uzlaştırma çabası içine girmekte, bu çabalar çoğu zaman başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Modernleşme çabaları karşısında Osmanlıcılık, İslamcılık ve Türkçülük gibi çeşitli akımlar ortaya çıkmaktadır. Devrin genç edebi nesli, çağdaşlaşmayı bir bütün olarak kabul etmekte, modernleşme çabaları sosyal

hayat, siyaset, ekonomi, sanat, kültür ve edebiyat gibi oldukça geniş bir alanda ürünlerini vermektedirler. Mardin'e (2002, 11 s.) göre, *“Avrupa'yla ilgili ilk sistematik değerlendirmeler, devamlı diplomatik ilişkilerin bir ürünü olarak Batı'da görevlendirilen Osmanlı hariciye memurlarından gel[mektedir].”* Ayrıca orada yetiştirilen talebelere, sefirler ve memurlar eklenmektedir. *“Osmanlı İmparatorluğu için Batı'nın genel bir 'model' olarak kullanılmasına dayanan 'düzeltilme' (tanzimat) teklifleri de buradan kaynaklan[maktadır]”* (Mardin, 2002, 11 s.). Zihniyet değişikliği olmadan Batı'nın model olarak alınması, Batı'ya özgü her şeyin alınması, Osmanlı toplum yaşantısını özenti ve taklitten ibaret bir Batılılaşma ile yüz yüze bırakmaktadır. Yeniliklere uyum sağlayamayan halk ise zaman zaman Batılılaşma hareketlerine tepki vermektedir. Çünkü reddedilmek durumunda kalınan eski değerlerin yerine konulacak yeni değerlerin bulunamayışı, insanları bir boşluk içerisine düşürmekte, yeni değerlerin içselleştirilmemesi ise zihinsel bir karmaşa yaşanmasına neden olmaktadır.

İkinci Mahmut'la başlayan süreci değerlendiren Berkes, bu dönemde karşılaşılabilecek çelişki ve sorunları üç başlık altında saptamaktadır. Bunlardan birincisi dinsel geleneğin hükmettiği eğitim anlayışı ile yüksek eğitim arasındaki ayrılıştır. *“Kişilerin yetişmesi bir kez dinsel aşamadan, bir kez de dünyasal aşamadan geçerek tamamlanacak, yani iki kültürlü, iki eğitilmiş, iki kişilikli insanlar oluşturacaktır”* (Berkes, 2006, 203 s.). *“İkinci kategoride oluşacak sorunlar eski ile yeni arasındaki boşluğun öteki bir görünüşü olan ve eski Osmanlı geleneğine özgü toplum-devlet arası kopukluğun yeni biçimi olan yenilikleri yukarıdan aşağıya zorla uygulama olgusuyla ilgilidir”* (Berkes, 2006, 205 s.). Üçüncü sorun ise *“sivilizasyona dış siyaset yolundan giriş ile ekonomik siyaset yoluyla giriş arasında baştan ortaya çıkan çatlamanın getirdiği sonuçlardır”* (Berkes, 2006, 207 s.).

Berkes'in ve İnalçık gibi yazarların saptadıkları gibi Tanzimat'la beraber dönemde imparatorlukta ikililiğin doğduğu bilinmektedir. *“Bir yandan bürokratlar tarafından tepeden gelen laik Batı kurumları, öte yandan geleneksel değer sistemine sıkı sıkıya yapışan kitleler tarafından desteklenen geleneksel İslam kurumları arasında bir ikililik ve çekişme ortaya çık[maktadır]”* (İnalçık, 2000, 86 s.). Benzer çelişkinin devlet için de geçerli olduğu saptanmaktadır. Devlet bir yandan klasik yapısını, yaptığı yeniliklerle idame ettirmeye çalışmakta, diğer yandan bu yapıyı aynı

yeniliklere karşı koruma durumunda kalmaktadır (Coşar, 1998, 61 s.). Ayrıca alafanga ve alaturka diye tabir edilen eski ve yeni çatışması, halkta hala eski zihniyetin devam ettiğinin göstergesidir.

Müesseselerde ve manevi yapıdaki ikililiğinin nedeni, kurumlardaki değişimlere karşıt olarak bireyin zihniyet dünyasındaki değişimin çok zor ve az olmasıdır. Tanzimat'la çeşitli değişimler ilan edilse de, halkın henüz belli bir bilinç düzeyine erişmediği saptanmaktadır. Halk alışa geldiklerini uygulamakta, eskiyi devam ettirmeye çalışmaktadır. Dışa ait yenilikler çoğunlukla Müslümanlığa karşı diye düşünüldüğü için benimsenmemekte, var olanlar ise düzeltilmemekte, aksine bu karmaşa yüzünden daha da bozulmaya devam etmektedir. *“Şu halde bir kültür değişmesinde esas mesele, eskinin yanında -yani o tamamıyla yıkılmadan- yeninin kurulmasında değil, yeninin hakikaten bütün şartlara uygun düşecek bir şekilde tam olarak alınıp alınmamasıdır”* (Turhan, 1994, 163 s.). Osmanlı İmparatorluğu'nda toplum ve devlet Batılılaşmaya henüz hazırlıklı değildir. Toplumsal yaşamda tarih, felsefe ve edebiyat konularında bir gelişim ve değişim söz konusu olmamasına rağmen, Batı'dan fikirlerin ve yasaların ithal edilmesi bir gereklilik olarak kabul edilmektedir.

Tanzimat'la beraber sosyal hayatın en çok değişmeye uğrayan müessesesi olan aile, devrin edebiyatında kendisine büyük oranda yer bulmaktadır.

“Tıpkı Lale Devri'nde olduğu gibi, 1860'lardan sonra Batıcılığı bir felsefe ve iktisat sistemi olarak görmeyip onu daha çok yüzeysel yönleri, adabı muaşeret usulleri ve Batı'da hâkim olan modalar açısından değerlendirenler ve kullananlar olmuştur. Bu tipler zamanın yazarlarınca devamlı olarak eleştirilmişlerdir” (Mardin, 2002, 15 s.).

II. Abdülhamit'in istibdat döneminde, ülke çıkmazda bulunmakta, bu şartlar altında her türlü yayın organı sıkı baskı ve sansür altında gelişmeye çalışmaktadır. Bu durum savaştan, yenilgiden bıkan insanları da etkilemekte, ülkedeki siyasi ve ekonomik çelişkiler topluma yansımaktadır. Akyüz (1995, 90 s.) bu nesli şöyle anlatmaktadır: Bu nesil Batı edebiyatıyla çok erken yaşta tanışarak, Fransız edebiyatçıların eserlerini kendi dillerinden okumaktadırlar. Böylece kendi edebi şahsiyetlerini öğrenmeden bir başka kültürün etkisi altına girmekte, kendilerine anlatılanlarla (geleneksel değerler) gördükleri arasında (modern değerler) arasında bocalamaktadırlar. Mehmet Kaplan bu nesli *“marazi nesil”* olarak tanımlamaktadır.

Yönetimin baskısı, yazdıklarından dolayı öldürülen, sürgüne gönderilen, cezalandırılan bireylerin varlığı, bu yazarların ruhsal dünyaları üzerinde tahribatlar oluşturmaktadır. Bu bireyler gerçeklerden kaçma ve hayallere sığınmayı tercih etmekte, duygularını ve kaçışlarını eserlerine çeşitli şekillerde yansıtmaktadırlar. Kaplan'ın ifadesiyle:

“*Ferdi ıstıraplar ve ferdi saadetler, oyalayıcı, eğlendirici veya hulya vasıtasıyla teselli edici, şuuru yakın gerçeklerden uzaklara götüren seyahat ve macera arzuları yahut suya sabuna dokunmayan bir modernizm, bütün kalemlerin üzerinde oyalandıkları bir saha olmuştu*” (Kaplan, 1998, 34 s.).

Toplumunun aynası olan sanat, toplum içindeki ikililiği çok net olarak yansıtmaktadır. Ülkeye giren modern yapılar, kavramlar ve bunların yarattığı sorunların çeşitli şekillerde romanlarda kendilerine yer bulduğu görülmektedir. Dönem hikayelerinin sadece isimlerinden bile (*Sergüzeşt, Araba Sevdası, Meraret-i Hayat* vb.) Tanzimat devrinin temalarının küçük bir repertuarı elde edilebilmektedir. Esaret, evlenme, kadın, aile bu temalardan bazılarıdır.

Sergüzeşt, Batı medeniyetine geçişle beraber oluşan ikili düşünüş ve yaşayış tarzını bir konağın günlük hayatı içinde çok realist bir şekilde dönem koşullarını da göz önüne alarak anlatmaktadır. *Diyana* (1890) ve *Meraret-i Hayat* (Memet Münci-1890) ile İstanbul'un yanlış Batılılaşmış (alafrangalaşmış) çevrelerindeki hayat oldukça realist bir şekilde ele alınmaktadır. Dönem eserlerinden *Aşk-ı Memnu*'da, Batılı yaşayış tarzına sahip bir Türk ailesinin hayatı alafranga ve alaturka karşılığında etraflıca verilmektedir. *Eylül* adlı romanda ise kahramanlar, Batı kültürü ve müziğine olan ilgilerini ifade etmekte, müzik insanların hayatlarının vasıtası olmaktadır. *Mai ve Siyah*, Doğu/Batı arasındaki zihniyet ikileminin romanı olarak görülmektedir. Bu romanlarda sıklıkla kullanılan Batılı olma simgeleri, Fransız mürebbiye, Batı müziği hayranlığı, Fransız moda dergileri, Fransız mobilyası, Fransız yaşam tarzı gibi öğelerle ortaya çıkmaktadır. Recaizade Ekrem 1898'da yanlış Batılılaşmayı *Araba Sevdası* adlı romanı ile ele almaktadır. Barbarosoğlu (2004, 184 s.) Recaizade'nin kahramanını Felatun Bey'e benzeterek onların 'olmak' değil, 'benzemek', 'gibi olmak' derdine düştüklerini saptamaktadır. Zeynep Kerman, *Araba Sevdası*'ndaki Bihruz ve Mösyö Pierre'i, "Avrupa taklitçisi Osmanlı ile sömürücü Avrupalının sembolü" (1998, 30 s.) olarak tanımlamaktadır. Bihruz Bey gibi alay konusu olan tipler bütün 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl boyunca toplumda beliren

somut karakterlerdendir. Bu karakterler tekrar tekrar gerek komik gerekse trajik olarak kültürlerine ihanet eden ve kaçınılması gereken tipler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Batılılaşma hareketleriyle meydana gelen medeniyet krizinin yarattığı insan tiplerinin en çok görüldüğü ve işlendiği saha romandır. Modernleşmenin doğurduğu yeni kültür, medeniyet ve zihniyet buhranı, değerler ikiliği, nesiller arasındaki çatışmalar Cumhuriyet'ten önce ve sonra toplum yapısında görüldüğü gibi birçok yazarın romanında sıklıkla işlenmekte ve eleştirilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılı olma serüveni, toplum yapısında etkisini gösterdiği gibi imparatorlukta sanatlar üzerinde de etkisini göstermektedir. Çünkü sanat bir anlamda toplumsal yaşamın aynası durumunda bulunmaktadır. Bu değişimin ülkedeki ekonomik, siyasi ve kültürel politikalar bağlamında Cumhuriyet dönemi ve sonrasında da sürdürüldüğü, sanatın da dönemsel olarak bir etkilenme, kopyalama, uyarılma sürecine girdiği görülmektedir. Ayrıca bu değişim süreci ile Osmanlı'ya özgü olan minyatür, hat, nakkaşlık gibi sanatlar giderek yok olmakta, diğer yandan Batı kaynaklı olan sanatlar yavaşça ülkeye sızmakta, ülkedeki sanatları çeşitli zamanlarda etkisi altına almaktadır.

Değişimin somut olarak görüldüğü alanlardan bir diğeri olan mimarlık, aslında Osmanlı İmparatorluğu'nda en eski ve köklü sanatlardan biri olarak, dünya sanat tarihinde Osmanlı'nın yerini zenginleştiren bir öneme sahiptir. Mimarlığın ilk önce İslam-Türk mimarlığı olarak dikkatleri çektiği, Osmanlı Devlet'inin kurulmasından İstanbul'un fethine kadar önemli gelişmeler gösterdiği ve fetih sonrası klasik çağını yaşadığı bilinmektedir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise ülkedeki değişimlerin mimari alana da yansıdığı, mimarlığın Batı etkisi altına girdiği ve yoğun bir değişme gösterdiği saptanmaktadır. Osmanlı mimarisinde Avrupa etkilerinin yoğun bir şekilde hissedildiği dönem Lale Devri olarak belirtilmektedir. Kuban'ın belirttiği gibi:

“1730'da tahta çıkan Birinci Mahmud'un saltanatı zamanında, Avrupalı sanatkârlar eliyle Avrupa Rokoko ve Barok sanatlarından aktararak mimariye giren akant yaprakları, deniztarafı motifleri, kartuşlar ve başka motifler, klasik Osmanlı mimarisinin bütün dekoratif özelliklerinin çözülmesine ve bir daha görünmemek üzere ortadan kalkmasına sebep olmuştur” (Kuban, 1970, 239 s.).

Dönemde Osmanlı yapıları yerlerini Batılı zihniyet yapısıyla yorumlanmış yeni ve farklı biçimlere terk etmektedirler. Bütün 18. yüzyıl boyunca, eski motiflerin

ayıklanması ile başlayan bu Batılılaşma girişimleri 19. yüzyılda, geleneksel plan şemalarının ortadan kalkmasına kadar gitmekte, Osmanlı kültüründeki Batılılaşmanın ilk basamağını oluşturmaktadır. 19. yüzyılda yapılan sultan camilerinde de bu etkiler bulunmaktadır; Selimiye, Barok-Rokoko üslubunda ve Batının ampir üslubunu da taşımakta iken Dolmabahçe Sarayı'nın Batı neoklasik üslubuyla yapıldığı görülmektedir. İstanbul'un geleneksel ölçülerini bozan ilk büyük Batılı yapılar askeri tesisler olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzyılda caddeler, sokaklar, camiler, türbeler, apartmanlar, bankalar ve oteller değişmekte, şehir Batılı görünüm kazanmaya başlamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, özellikle büyük anıtsal yapılar, Batılı mimarların elinden çıkmakta, bu mimarlar ise, kendi ülkelerinde öğrendiklerini, Osmanlı'da uygulamaktadırlar. Gospare Fossati, Valaury, Raimonda d'Aronco, Jachmund gibi mimarlar başta İstanbul olmak üzere ülkenin yüzünü değiştirmektedirler (Kuban, 1970, 239-245 ss.).

Türkiye'de resim sanatındaki köklü değişimlerin de modernleşme çabalarına paralel olduğu görülmektedir. İnal, Osmanlı resim sanatının kökenlerinin, Osmanlı tarihine paralel bir yapı arz ettiğini belirtmektedir. Osmanlı kültüründe resim sanatı, Batı'dakinden farklı olarak kimliğini bulmakta, Osmanlı kimliği taş basması, minyatür, figüratif resim ve yağlı boya padişah ve şehzade resmi ve duvar resmine yansımaktadır. İlk eserlerini minyatür alanında veren resim sanatı için minyatürlerin önemi büyüktür. *“Türk-İslam minyatür sanatı İslam resim sanatının bir kolunu oluştur[maktadır]”* (İnal, 1995, 1 s.). Osmanlıların minyatür sanatı, kendisine özgü gelişim çizgisiyle İslam resim tarihindeki en sürekli ve özgün resim okulunu oluşturmaktadır. Türkler için el yazmaları (hat levhaları) eserler önemlidir. Bu kitaplara, metni aydınlatmak amacıyla konulan açıklayıcı resim olan minyatür, 19. yüzyıla kadar egemen resim türü olarak varlığını korumaktadır. Daha III. Ahmet döneminde matbaanın icadıyla minyatür yapımında başlayan çözülme, resim sanatında yeni bir estetiğe doğru kaçınılmaz akışı beraberinde getirmektedir.

18. yüzyılda Batılılaşma etkisinde kalan Osmanlı İmparatorluğu, ilk kez Batı'ya açılmakta ve kurulan ekonomik ve siyasi ilişkilerden toplum yapısı da imparatorluğun kültürel ortamı da büyük oranda etkilenmektedir. Bu dönemde resim sanatı, Avrupa resmi ve ressamı etkisinde kendi geleneğini terk etmektedir (Kuban, 1970, 246 s.). 17. yüzyıl sonunda Türkiye'ye gelen Avrupalı resamlara

Türklerin katılması 18. yüzyılı bulmaktadır. “*Saray çevresinde ancak XVIII. yüzyılın ortalarında anlaşılmaya başlanan batı biçimindeki resim, önce kitap resimlerinde etkisini göstermiş, sonra seyircisini saray dışında da bulabilen duvar resimlerine dönüşmüştür*” (Renda, 1977, 27 s.). 1773 yılında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) ve Harbiye Mektebinde perspektif, teknik resim, harita kuralları öğretilmekte, askeri amaçlarla da resim dersi Tanzimat sonrası Avrupalı öğretmenlerle, çeşitli resim tekniklerinin öğretildiği, geniş bir programa yol açmakta, Türk ressamları bu eğitimle yetişmektedirler (Kuban, 1970, 245-246 ss.). Batı görüş ve tekniği ile ilk eser veren ressamlarımızın asker ocağında yetiştiği görülmektedir. Daha sonraları ise Türk gençleri Avrupa’ya, Abdülaziz devrinde ise Paris’e eğitime gönderilmektedir. Böylece Fransız etkisi toplum yapısını etkisi altına aldığı gibi bu gençlerin aldıkları eğitim paralelinde sanatlarını da etkilemektedir.

Sonraki yıllarda, Sanayi-i Nefise Okulu’nun (Güzel Sanatlar Akademisi) profesyonel ressamlar yetiştirmeye başladığı, okulu bitirenlerden bir grubun 1910’lu yıllarda Paris’e gittiği, Türkiye’ye gerçek empresyonist resmi getirdiği görülmektedir. Özsezgin’in ifadesiyle:

“İlk Cumhuriyet kuşağı ressamlarının sanatçı kimliği kazanmalarında, hem hoca, hem de öncü olarak önemli bir işleve sahip olan 1914 Kuşağı, Osmanlıktan Cumhuriyet Türkiyesi’ne geçişin ara dönemini oluşturması bakımından, kendisinden öncekilerle kendisinden sonrakiler arasında, belirleyici bir özelliğe sahiptir” (Özsezgin, 1998, 17 s.).

Ancak Osmanlı hayatındaki ikililik resim alanında da geçerliliğini korumakta, çağdaş resmin kurucularının, kendilerinden önce gelen Batı tekniklerinden tam anlamıyla yararlanamadıkları, ayrıca Osmanlı minyatürünü de geçerli bir temel kabul etmedikleri görülmektedir. Çünkü bu resamlara göre; “*Minyatür, ruhu, dünya görüşü, sanat anlayışı, işçiliği, kullanmış olduğu gereçleri özellikle de çapları, bütün bunların üstünde de eski toplum içindeki görevi fonksiyonu bakımından batılılaşmaya başlayan Türkiye’nin yeni plastik sanatlarıyla bağdaşmayan nitelikteydi*” (Berk, Özsezgin, 1973, 14 s.). Ancak çağdaş ressamlar minyatür sanatını devam ettiremedikleri gibi Batı sanatlarını da tam anlamıyla özümseyememektedirler. Dinin etkisinde gelişemeyen heykel, Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketlerine kadar gün ışığına çıkmayı beklemektedir.

Türkiye’de heykel sanatı dalındaki ilk uygulamalar, resme göre oldukça geç dönemde başlamaktadır. *“Her ne kadar Anadolu’da çok eski zamanlardan beri taş oymacılığı ve belirli hayvan figürleri yapımı süregelmişse de Türklerin özellikle insan figürü yapması ancak, 20. yüzyılın başında görülmeye başlanmıştır”* (Günsel, Özsezgin, ve ark. 1993, 135 s.). Bunun en büyük nedeni heykelcilikle putperestliği karıştıran ve bu sanatı yasaklayan dinsel tutumdur. İşte din adına bu karşı koyuş, 19. yüzyılın sonlarına değin devam etmektedir. 1882 yılında Güzel Sanatlar Akademisi’nde heykelin, resmi olarak öğretim programına girdiği bilinmektedir.

Batılılaşma çabaları ve kaygılarının sürdüğü bu dönemde Osmanlı’da Batı’dan alınan değerlerle, sahip olunan Doğulu değerler bir arada yaşamaya başlamakta, modern ve geleneksel değerlerin bir arada yaşamasıyla, farklı değer sistemlerinin yarattığı bir ikililik ülkede doğmaktadır. Ülgener (2006c, 116 s.), *“Tarihte bir şekilden diğerine geçilirken, yenisinin bir ağızda belirmiş ve türemiş olması beklenemeyeceği gibi, eskisinin de kısa bir zamanda gözden silinmiş olmasına ihtimal verilemez”* demektedir. Bu yüzden, Osmanlı İmparatorluğu’nda da eski ile yeninin bir arada bulunması da tesadüf değildir. Diğer yandan bu durum toplumun her alanına, eski ahlak/yeni ahlak; eski aile/yeni aile; eski mimari/yeni mimari ikilemelerinde yansımaktadır. Günlük yaşamda da Avrupa adetleri, müziği, edebiyatı, mobilyası, modası, zevkleri görülmekte, çoğunlukla da eski ile yeni bir arada yaşar duruma gelmektedir. *“Böylece 19. yüzyıl boyunca ‘büyük kültür’, ‘küçük kültür’ arasındaki mesafe açılırken, ‘büyük kültür’ün kendisi bir kültür çıkmazı içine düşmüş ve meydana gelen değer karmaşası toplumumuzun belirgin bir özelliği halini almıştı”* (Moran, 2000, 19 s.). Moran’ın büyük kültür diye ifade ettiği aydın sınıfının bu değerler karmaşasında bocalaması, Batılı değerler ile eski değerler arasında kalması, sadece Tanzimat döneminde değil daha sonraki dönemlerde de Türkiye’de sürekli olarak gündem konusu olmaktadır.

1.2.2. Türkiye Cumhuriyeti’nde Modernleşme Hareketleri

1.2.2.1. Kemalizm, Modernleşme ve Türkiye Toplum Yapısı

Modernleşme kuramları, Batı-dışı olan ülkeler ile modern ülkeler arasındaki farkı, çoğunlukla gelenek ve modernlik ikilemine dayandırarak ifade etmektedirler. Böylece Batılı ülkeler gibi olmak isteyen ülkeler için tek yol, bu ülkelere benzemek, diğer yandan geleneklerden vazgeçmek olarak dayatılmaktadır. Fakat Batı’nın uzun

bir süreçte yaşadığı modernleşme, modernleşmekte olan toplumlarda doğal süreçten uzak bir değişimi ifade etmektedir. Yapısında ilerleme, gelişme, değişme kavramlarını barındıran modernleşme, Batı-dışı toplumlarda yalnızca tarihsel değil, toplumsal, siyasal, ekonomik bir atlama, sıçrama ve/ veya kopmayı da temsil etmektedir.

Türkiye’de Kemalist dönemde hakim olan düşünceler, Türkiye’nin Osmanlı’dan çıktığı ancak ideolojik anlamda kökten bir kopuş yaşadığı fikri üzerine yoğunlaşmaktadırlar. “*Bu kopuş, Türkiye Cumhuriyeti’nin temelinde yatan Milli Kurtuluş Savaşından ve Türk Devriminden kaynaklanmaktadır*” (Timur, 1990, 14 s.). Cumhuriyet ve Atatürk Devrimleri’ni değerlendiren Canatan (1995, 63 s.), bu değişimlerin Osmanlı’dan beri devam eden Batılılaşma hareketlerinin bir devamı ve doruk noktası olduğunu ifade etmektedir. Çünkü hiçbir olgu tarihsel bir arka plandan kopuk olarak düşünülemezdir.

1.2.2.1.1. Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Çabaları ve Osmanlı’nın Reddi

Kurtuluş Savaşı’nın ve Türk devriminin tartışma götürmez lideri Mustafa Kemal Atatürk’tür. Bu dönem reformları, Osmanlı’nın reddi üzerine temellenerek, Osmanlı reformlarının taklitçiliğinden bahsederek, farklı yollar izlenmesi üzerine kurulmaktadır. Mardin (1994, 182-184 ss.), Türkiye Cumhuriyeti’nde amaç edinilen yapıyla Osmanlı İmparatorluğu’nun yapısını kıyaslayarak şu farklılıkları ortaya çıkarmaktadır: Osmanlı İmparatorluğu bir monarşidir, ülkenin siyasal meşrutiyet kaynağı padişah ve sülalesidir. Padişah hem kamu düzeninin hem de dinin önderi sayılmaktadır. Temel alınan felsefe ise; halkın idareye katılması olarak değil de seçkinlerin -eğitim görmüş kimseler ve soylarında devleti idare edebileceğini göstermiş kimseler- devletin idaresini ellerinde tutması olarak görülmektedir. İmparatorluk, bir kültürler, dinler ve yöresel kümelenmeler mozaiği unsurlarını taşımaktadır. Siyasal felsefesi denge esasına dayanan Osmanlı İmparatorluğu, iktisadi hayatına hakim olamayarak 19. yüzyılda bu kesiti yabancılara ve azınlıklara kaptırmıştır. Atatürk, bu öğelerin yerine karşıtını koymayı amaçlayarak Padişahlık rejimini kaldıracak, Cumhuriyeti getirecektir. Bu Cumhuriyet bir Türk topluluğudur. Bu toplumda din yerine müspet bilim anlayışı yol gösterici alınmalıdır. Toplum statik olmamalı, değişmesi sağlanmalı ve devlette yeni kaynaklar geliştirilmelidir.

Türkiye modernleşmesinin Osmanlı'daki modernleşme çabalarından ayrılan yanı, Türkiye modernleşmesinde padişahın değil halkın rızasının etkin olmasıdır. Ülkenin elden gitmesi ve özgürlüğün kaybedilmesi riskine karşı kolektif hareket edebilen halkın, bu değişimlerin sivil hayata geçirilmesi noktasında isteksiz olduğu saptanmaktadır. Bu durumda modernleşme talebinin devlet seçkinlerinden gelmesine neden olmakta, halk yukarıdan aşağıya, ani ve topyekün bir değiştirim süreciyle karşı karşıya kalmaktadır. Ayrıca devletin modernleştirici görevini üstlenmesinden dolayı, devlet için iyi olanın herkes için iyi olacağı fikri, dönemin hakim düşüncesi olarak kendisine yer bulmaktadır. Ülkede geç kalmışlığın psikolojisi hakim durumdayken, az zamanda çok iş yapılması gerekmektedir. Türkiye modernleşmesi, Türkiye'yi dününü, bugününü ve yarınını kapsayan toplumsal siyasal dönüştürme projesine götürmektedir. Türkiye modernleşmesinin toplumu değiştirme yönündeki en büyük atılımları Cumhuriyet döneminde yapılmaktadır. Bu dönemde *“Tarih, dil, mitoloji, ideoloji, din, kültür, hukuk, ekonomi, eğitim vb. unsurlar modernleştirici devletin elinde modernleşme araçları olarak kullanılm[aktad]ır”* (Çetin, 2003, 25 s.). Ayrıca modernleşmiş Batı'nın sahip olduğu unsurlar da Türkiye modernleşmesinde kılavuz niteliği taşımaktadır.

Modernleşmenin ekonomik temeli devlet kapitalizmine dayanmaktadır. Bu noktada Cumhuriyet döneminde, sanayinin kapitalist yoldan gelişmeye dayandırılması gerekmektedir. Böylece Batı'nın gerçekleştirdiği sanayi devrimini hızlı bir süreçte Türkiye de gerçekleştirebilecektir. Devlet kalkınma sürecinde sınıf çatışmalarının ortaya çıkmasını istemektedir. Böylece devlet, modern geleneklere sahip olan bir sınıfla, ekonomik kalkınma hamlesini gerçekleştirmeyi planlamaktadır. *“Türkiye örneğinde devlet, demokrasi, milliyetçilik, devletçilik, laiklik, ulusal güvenlik, ekonomik sistem siyasal iktidarın belirlediği genellikle ve soyutlukta ele alınarak topluma geniş bir müdahale alanı yaratılmaktadır”* (Çetin, 2003, 35 s.). Diğer yandan Berkes'in (2006, 523 s.) ifade ettiği gibi *“din devleti”* görüşüne karşı *“ulus devleti”* görüşünün zaferi, çağdaşlaşma yolunda belli bir doğrultuda birbiri arkasından gelecek bir dizi reformun kapısını açmaktadır.

Bu dönemde özellikle ideoloji düzeyinde, Osmanlı Devleti'nden kopuş yaşanmakta, ancak toplumsal anlamda bir değişiklik görülmemektedir. Bu anlamda var olan düzenin korunması, fikir düzeyinde de bir tutarsızlığın oluşmasına neden

olmaktadır. 1940'lı yıllarda İkinci Dünya Savaşı sırasında artan enflasyon halkı zor duruma düşürmekte, ülkede savaş vurguncularını ortaya çıkarmaktadır. Sonrasında Batı ittifakı arayışı, NATO'ya kabul, liberal bir iktisat politikasının belirlenmesi ve siyasi açıdan çok partili düzenin kabulü gibi değişimler varlığını hissettirmekte ancak bu durum değişim anlayışında da bir kopuşu göstermektedir. Kendine özgü yaratılmak istenen Türkiye modernleşmesi, Batı'ya eklenilmeye çalışmakla sonuçlanmaktadır.

1.2.2.1.2. Türkiye'de Toplumsal ve Zihinsel Yaşamda Dönüşüm

Cumhuriyet dönemine geçilirken Türkiye'nin, geçmişin reddine dayalı bir şekilde ve din devleti görünümüne son vererek, ulus devlet olarak kurulduğu görülmektedir. Yeniliklere, Osmanlı'ya ait olan birçok kurum ve kuruluşun ortadan kaldırılmasıyla devam edilmekte (halifelik kaldırılmakta, tekke ve zaviyeler, medreseler kapatılmakta, vb.), diğer yandan başka yenilikler de ülkede kendisini göstermektedir. Bu modernleşme çabalarında amaç, Batılı uygarlık seviyesine ulaşmak olduğu için Batı model olarak alınmaktadır. Değişimler belki de ilk kez bu dönemde her kesime ulaşmakta, ancak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e, bir asırdan bir başka asra, Anadolu toplumu zihniyet yapısının devralındığı görülmektedir. Bouthoul'un (1975, 8 s.) da ifade ettiği gibi "*Zihniyetimiz, (...) toplumsal hayatın içselleştirdiği bir özümsemedir, dışarıdan değiştirilemediği gibi içten de sarsılması zordur.*" Bu yüzden biçimdeki değişimlere rağmen içeriğin ya aynı kalması ya da çok ağır bir evrilme sürecinden geçerek günümüze kadar taşınması zihniyetin aktarılma, farklılaşma, etkileşim süreçleri ile açıklanmaktadır.

Zihniyet düzeyinde tam ve bütüncül değişimin olmaması, toplumu biçimsel bir değişimle baş başa bırakmaktadır. Böylece giysiler, eşyalar, mekanlar, vb. modernleşmenin göstergeleri durumuna geçmektedir. Osmanlı üst tabakasının Batı medeniyetinin 'eşya'larına karşı olan hayranlığını değerlendiren Mardin'e göre:

"Batı'nın kurumlarını almak isteyen, toplumsal süreçlerin otonomisi kavramıyla bu işe yaklaşmazsa kurumun dinamiği ile ilgilenmeyecektir. Dış görünüşü taklit edecektir. (...) İkinci aşamada başarısızlığa uğrayan seçkin, içine düştüğü derin ve kemirici şüphede 'fetişizm'e yönelecek Batı'nın eşyalarını bir 'afyon' olarak kullanacaktır" (Mardin, 1992, 248 s.).

Aynı zihniyet yapısı hem Cumhuriyet Türkiye'sine hem de günümüz Türkiye'si'ne de taşındığı için, şekilsel olarak değişen insan, zihniyet düzeyinde hala

çok az değişerek ya da değişmeden kalmaktadır. Osmanlı döneminde şekilsel olarak alınan Fransız giysi, mobilya, eğlence vb. unsurlar gibi, bu dönemde de bireyler Batı'ya özgü olanı biçimsel olarak almaya devam etmektedir. Yavuz (2002, 215 s.), Türkiye'deki modernleşmenin Avrupa medeniyetini bilgiye (zihinsel somut) dönüştürecek kavramsal donanımı hayata geçiremediğini, dolayısıyla kavramların yokluğunda simgelerin, onların yerini tuttuğunu saptamaktadır. Yavuz'a göre, parçayı bütünün kendisi zanneden Türkiyeli için, bir medeniyeti temellendirme soyut kavramlarla mümkündür. Bu yüzden Türkiye modernleşmesinde parçalar bütün yerine geçmekte, değişim şapka, Latin harfleri, vb. simgelerle kendisini göstermekte ancak mesela insan hakları gibi kavramlar devreye girememektedir. Cumhuriyet dönemi romanlarını inceleyen Göle (2001, 31 s.) romanlarda ortaya çıkan bu yeni bireyin 'medenileşmiş' yaşam biçimini, 'ilerlemeci ve medenileşmiş' bir Cumhuriyetçi bireyin özelliklerini şöyle tanımlamaktadır:

“Çay salonları, ziyafetler, balolar, sokaklar iki cinsiyetin toplumsallaştırdığı kamusal yerler olarak belirlenmişti; karı-kocanın elele yürümesi, erkek ve kadının el sıkışmaları, balolarda dans etmeleri, birlikte yemek yemeleri, erkekle kadının yüz yüze gelişleri Avrupai tarzın yeniden üretimiydi.”

Biçimsel anlamda değişen Türkiyeli, zihniyet düzeyinde, tepeden inme modernlik tasarılarını anlamlandıramamakta, bunu kolektif bir bilinçle tanımlama yoluna gitmektedir. Bu yüzden ülkeye giren teknolojiyi kullanmayı deneyen ancak bu ürünün yaratılma süreciyle ilgilenmeyen, modernizmin zihniyet dünyasını anlamayan toplum, kendi zihniyet dünyasındaki değişimlere de direnmektedir. *“Günümüzde geçmişimiz yaşıyor; fakat rasyonel bir şekilde, bilincine varılmış bir şekilde yaşamıyor. Daha ziyade nesilden nesile devredilen bir çeşit “kolektif bilinçaltı” mızı teşkil eden bir duygu birikimi şeklinde gerçekleşiyor”* (Timur, 1986, 12-13 ss.). Bu kolektif bilinçaltı da kendisini giyiniş, davranış, yaşam şekli gibi pek çok noktada ortaya çıkarmaktadır.

Ülgener (2006a, 270-271 ss.) “Çözülme Devri” (gelişme dönemi) insanının portresini şöyle çıkarmaktadır; *“Bol ve ferah yaşamının tattıracağı haz ve zevkin (veya özleminin) hiçbir zaman yabancı olmamakla beraber, o uğurda acele ve telaştan hoşlanmayan, yolunu ve yönünü tayinde görenek ve otorite bağları ile çevrili, dışa ve ‘yaban’a kapalı ve nihayet işinde ve hesabında götürü insan!”*. Ülgener çalışmasında aynı insan portresinin tarih akışı içinde, dünden bugüne

sürüklenip geldiğini, zamanın bu portenin çok azını sildiğini ifade etmektedir. Şekil ve kalıp değişikliği ile dünden bugüne devredilen zihniyet yapısı ile insanlar eskisinden çok az farklıdır (Ülgener, 2006a, 272 s.). Zihniyetin katı ve direnen yapısı dolayısıyla modernleşme çabaları hastalıklı hale dönüşmekte, istenilen değişim zihinsel düzeyde gerçekleşemediği için şekil ve kalıp değişikliklerinden ibaret bir modernleşme yaşanır olmaktadır.

1.2.2.2. 1950’li Yıllar Sonrası Türkiye’de Modernizm

1946 yılında Türkiye’de, çok partili hayata geçişi sağlayan değişimlerin yapıldığı böylece muhalefet partilerinin kurulduğu ve 1950’lerde iktidarın değiştiği bilinmektedir. Modernleştirici devlet geleneğinin dayandığı tek parti dönemi resmi ideolojisinin çok partili dönem içerisinde de devam ettirilmeye çalışıldığı ancak çok da başarılı olunamadığı dikkatleri çekmektedir. 1923–1950 arasında sürdürülen anlayışın o tarihten başlayarak bir kopmayla karşılaştığını ifade eden Kahraman (2004, 136-137 ss.), 1950 öncesinde kurucu ideoloji ve onun resmi partisi CHP tarafından tayin edilen Batılılaşma ideası ve onun toplumsallaştırılma olanak ve koşullarının Türkiye modernleşmesini hazırlayan elitist zihniyet tarafından biçimlendirildiğini saptamakta, 1950 sonrasında ise siyasal iktidarın kültürel iktidardan koptuğunu belirtmektedir.

1980’li yıllara kadar ülkenin iki defa askeri darbeye (1960 ve 1970 yıllarında) maruz kaldığı, demokrasiyi kurtarma amacıyla yapılan darbelerin demokrasiyi daha da kısıtladığı, üstelik askerin siyasal alanda da kurumsallaşmasına yol açtığı saptanmaktadır. 1960 darbesinin üniversite profesörlerinden oluşan bir kadronun yeni bir anayasa hazırlaması ile sonuçlandığı, ayrıca ülkede bazı demokratik kurumların çoğaldığı bilinmektedir. Bu dönemde ekonomik kalkınmanın düzenlenmesi için Devlet Planlama Teşkilatı’nın kurulması öngörülmekte, ancak bu durum çeşitli eleştirilere maruz kalmaktadır.

1960’lı yıllar hızlı sanayileşmenin, toplumsal dönüşümün ve burjuvazi içerisindeki farklılaşmanın yaşandığı yıllar olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca büyük çapta kentleşme, kitleleri özgürleştirmede kısa süreli başarılı olmakta, diğer yandan siyasal çatışmaların koşullarını hazırlamaktadır. Bu dönemde yeni anayasanın liberal hükümlerini izleyen sendikalaşma yükselmektedir (Keyder, 1990, 64 s.). 1950’li

yıllardan itibaren başlayan göç bu dönemde de devam etmektedir. Sanayileşme, kentleri ve gecekonduları oluşturmada, geleneksel toplumda bir çözülme yaşanmaktadır. Ancak Türkiye’de kentleşme de nüfus artışı ile sanayinin artışının eş değeri olmayışı da kentlerde yeni sıkıntılara neden olmaktadır.

1970 Muhtırası, ülkedeki demokratikleşme sürecinin askıya alınmasına neden olmaktadır. Böylece 1961 Anayasasının sağladığı özgürlük ortamı bu dönemde kesintiye uğramaktadır. “1971 rejiminin iktisadi önlemleri, esas olarak büyüyen bir işçi hareketi karşısında burjuvazinin tümünün konumunu güçlendirmeyi amaçlıyordu” (Keyder, 1990, 68 s.). Askeri müdahale sona erdiğinde, büyük sanayi sermayesinin iktisadi egemenliğinin de pekişmiş olduğu görülmektedir. 1970’lerde nüfus hızla artmaya devam etmekte, kentleşme oranının yükselmesi Türkiye’yi acil olarak bu toplumsal sorunlara çözüm bulma gerekliliği ile baş başa bırakmaktadır.

1.2.2.3. 1980’li Yıllar Sonrası Türkiye’de Değişim ve Modernleşme Çabaları

1980’lerin başında Türkiye’de modernleşme projesinin önemli bir dönüm noktasına geldiğini belirten Kasaba (1998, 13 s.), Türkiye’de ekonomik geriliğe ve toplumsal çalkantılara dikkatleri çekmekte, eski ile yenin iç içe yaşadığı bir çelişkidenden bahsetmektedir.

1980’li yıllarda ülkenin içinde bulunduğu durum neredeyse bir çıkmazdan ibarettir. Devletin birçok organı işlememekte, siyasi partiler kısır çekişmeler içerisinde bulunmaktadır. Dönemde ülkenin çeşitli düşünce gruplarına bölündüğü, sağ ve sol çatışmalarının önemli bir sorun haline geldiği, ekonomik istikrarsızlığın arttığı bilinmektedir. Sovyetler Birliği’nin, 1979 yılında Afganistan’ı işgal etmesi, 1980 yılında İran–Irak anlaşmazlığının savaşa dönüşmesi 1980’li yıllara damgasını vuran dünyada yaşanan bazı olaylardır. Türkiye’de ise 1980 darbesi ülkenin sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda gelişiminde, yeni değişimlerin ve politikaların oluşturulmasında önemli etkenlerden birisidir. 1983’te yapılan genel seçimlerde iktidar olan yeni başbakanla birlikte sivil topluma geçiş süreci, askeri yönetimin bir uzantısı olarak devam etmektedir.

Bu döneminin karakteristik özelliği depolitizasyon olarak özetlenebilmektedir. Geleneksel olanın bir yana bırakılıp çağdaş olanın alınmasını öneren bu süreç, tüm topluma ‘çağ atlama’ anlayışı olarak yansımaktadır. Süreç

siyasal, sosyo-kültürel ve ekonomik alanlarda kalkınmanın yanı sıra, toplum için önemli olan değerlerin, ideolojilerin bir yana bırakılıp bireysel olana yönelinmesini; politikadan uzaklaşarak, yeni bakış açılarıyla sanatla ve hayatla ilgilenilmesini önermektedir. 12 Eylül sonrası ekonominin, Batı'yla bütünleşme siyaseti neticesinde IMF ile uyumlu olarak düzenlenmeye çalışıldığı görülmektedir. 12 Eylül döneminde alınan 24 Ocak Kararları, ekonomiyi para politikaları ile yönlendirme düşüncesinin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak kararlar dış borçları iyice yükseltip, ekonomiyi neredeyse IMF'nin egemenliğine teslim etmekte, bağımlı bir Türkiye yaratılmasına neden olmaktadır.

1980'li yıllarda Türkiye'nin içine girdiği ekonomik krizden kurtulamadığı, daha önceki yıllarda uygulanan çeşitli tedbir ve programların, krizi aşma konusunda yetersiz kaldığı ve enflasyonun aşılması güç bir problem olarak bu yıllarda da devam ettiği görülmektedir. Neredeyse onar yıllık süreçlerle yaşanan darbe ve muhtıraların yaşanan krizi arttırması, alınan 24 Ocak Kararları'nın sonuçlarının istenildiği şekilde olmayışı toplumu bir yıkım içerisine sokmaktadır. Ayrıca Berkes'in saptadığı *“iktisadi konuları anlamama/beceriksizlik”*, Ülgener'in ifade ettiği *“günü kurtarma kaygısı”* Anadolu toplumu zihinsel yapısının bir uzantısı olarak günümüze kadar taşınmakta, sonuçlar ise ekonomiyi sıkıntıya sokmaktadır.

Özetle, Türkiye 1980'lerde ekonomik istikrarsızlık ve geriliği yaşamakta, sağ-sol çatışması yerine laik-Müslüman çatışmasını gündeme taşımakta, köylünün İstanbul'u kurtuluş olarak görmesi sonucu yaptığı göçlerle oluşan arabesk kültür, köylü/kentli ikililiğini bu karmaşaya eklemektedir. Üstelik 1960'larda Avrupa'da etkisini gösteren feminizm akımı ülkeye Avrupa'daki anlayıştan farklı olarak girmektedir. Türkiye'de algılanan feminizm dışarıdan ithal, anlaşılamayan ve göstermelik hale dönüşmekte, biçimsel olarak alınan akım, özellikle cinsellik konusunda yoğunlaşmaktadır.

1990'lı yıllar, eski sorunlarla beraber yenileri de gündeme taşımaktadır. Birsen Gökçe (1996, 46 s.) 1990'lı yıllarda Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu şöyle saptamaktadır:

“1990'lı yıllar Sovyet bloğunun dağılmasına koşut olarak Türkiye'de sağ-sol çatışmasının anlamsızlaştığı veya bu ayrımın bulanıklaştığı ve etnik/dinsel kimliklerin patladığı bir dönem olmuştur. Komünizm tehdit algılamasının yerini siyasal İslam'a

bıraktığı bu dönemde din siyasallaşarak Türk siyasal yaşamında alternatif bir politik söylem haline geldi.”

1990’lı yılların önemli gelişmelerinden bir diğeri de iletişim alanında özel televizyon kanallarının kurulmasıdır. Bu yıllarda bunalıma girmiş olan sinemaya, TV kanallarının finansman kapısı açacağı, televizyon için üretilecek filmlerin sinemayı rahatlatacağı düşünülmektedir. Ancak durumun böyle olmadığı sonradan anlaşılmakta, özel kanallar, Türkiye sinemasına yeni bir sermaye oluşturmadığı için yeni filmler üretilmesine de sebep olamamaktadır. Televizyonun dışarıya iş verme yerine kendi bünyesinde çalışanlara iş yaptırmayı tercih etmesi, sinemanın rahatlaması için bir fırsatın daha yok olması anlamına gelmektedir. Ayrıca televizyon kanallarının yayınladıkları filmlerdeki seçiciliği, 1970’li yıllarda olduğu gibi, eski filmlerin satışına yönelik beklentileri de yok etmektedir.

1990’lı yıllar yaşanan değişimlerin devam ettiği ve bu değişimlerin ortasında kalan bireyin ne yapacağını bilemediği ve giderek yalnızlaştığı bir dönem olarak da dikkatleri çekmektedir. 1990’lı yılların Türkiye’sindeki değişimin, birbirinden farklı, bazen zıt kutuplarda olan fertleri oluşturduğu görülmektedir. Geleneksel değerleri taşıyan fertlerden her anlamda özgürleşmiş bireylere, eğitimliden eğitimsizlere ya da bu değişimler karşısında ne geleneksel ne de modern olabilen bireylere kadar çeşitli kategorideki bireyler toplumda çeşitlenmektedir. 1990’lı yıllarda artık modernliğin sorgulanmaya başlandığı da görülmektedir. Bireyler bir yandan küreselleşen dünyayı yakalamayı denerken, diğer yandan Batılı olamamanın getirdiği bir psikolojiyi yaşamaktadırlar. Sunar’ın (2004, 257 s.) ifadesiyle:

“1990’lardan itibaren Türkiye’de, ülkenin kendilik imgesinin hem her zamankinden daha parlak hem de daha sönük olduğu, içerimle ve ‘dünyalı olma’ arzusuyla dışlanma ve ‘taşralılık’ tedirginliğinin karşı karşıya geldiği, dolayısıyla yerle ve toplulukla kurulan aidiyet ilişkisinin problemlerinin oldukça görünürlük kazandığı bir dönem yaşanmaktadır.”

Türkiye’de modernliğin, ülkenin doğu bölgelerinden batı bölgelerine doğru farklılaştığı, kent ve kırsal alan arasında çeşitli karşıtlıkları yarattığı görülmektedir. Hatta Türkiye’de aynı şehir içerisinde farklı bölgelerde yaşayan bireyler, farklı modernleşme algılarını yansıtmaktadırlar. Dahası bir çatı altında yaşayan kişilerin de modernleşme anlamında farklı noktalarda durdukları görülmektedir. Türkiye’de geleneksel ve modern karşıtlığı yaşanmakla beraber, ülkede bir yanı modern diğer yanı geleneksel olan insanlar da bulunmaktadır. Klasik müzikle arabesk müziği bir

arada dinleyen, bir yandan bilimle uğraşan ancak diğer yandan fala, büyüye ya da nazara inanan bireylerin olduğu da yadsınamaz bir gerçeklik olarak görülmektedir. Toplum yapısındaki bu çelişkiler modernleşme süreciyle olduğu gibi, çağdan çağa geçen ancak değişime direnen zihniyet yapısıyla da ilgilidir.

2000’li yıllarda Türkiye toplumunun yeni bir modernleşme kaygısı içerisine girdiği, bu dönemde Avrupa Birliği’ne katılımın Avrupa’ya eklemlenmenin yeni bir yolu olarak ortaya çıktığı saptanmaktadır. Ayrıca 1990’lardaki terör probleminin devam ettiği, politik olarak istenen istikrarın sağlanamadığı da görülmektedir. Dünya ölçeğinde yayılan küreselleşme söylemleri, medya aracılığı ile topluma dayatılırken, siyasal ve ekonomik anlamdaki emperyalizme, kültürel alandaki sömürgecilik de eklenmektedir. Diğer yandan Avrupa Birliği’ne uyum süreci Batı ile ilişkileri arttırmakta, Türkiye’de Batı kaynaklı bir gündelik hayat yaygınlaşmaktadır. 2000’li yıllarda Amerika, Türkiye’de model alınan Batı ülkelerinin en önemlisi durumunda bulunmaktadır. 1950’lerde Marshall Yasaları ile başlayan ama özellikle 1980’lerde bir propaganda haline getirilen Amerikanlaşmanın, bu yıllarda kendisini toplum yapısında daha açık biçimde hissettirmeye başladığı görülmektedir.

Türkiye’de her dönem giderek çoğalan Hollywood filmleri, bu dönemde de Amerikan kültür ve ideolojisinin yayılması anlamında önemli bir öge durumundadır. *“Filmler, herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürer, bunu yaparken, seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin et[mektedir]ler”* (Ryan, Kellner, 1997, 18 s.). Türkiye’de sinema salonlarında sıklıkla izlenen Amerikan yapımı Hollywood filmleri, Amerika temsilinde önemli rol oynamakta, böylece Amerika din, dil, zihniyet ve politika gibi kendi ideolojisine ait unsurları Türkiyelilere benimsetmektedir. 11 Eylül’de İkiz Kuleler’in yıkılması, ABD’nin Afganistan’a müdahalesi, 2003 yılı Irak savaşı gibi olayların da Türkiye toplum yapısını etkilediği görülmektedir.

Modernleşmeye çalışan ülkeler, Türkiye örneğinde olduğu gibi kendilerinden daha ileride olan modern devletlerin siyasal, ekonomik, kültürel yapılarını, bunların kendi toplum yapılarıyla uyumluluğunu hesaplamadan alma yolunu seçmektedirler. Bu durumda özünden ayrı alınan yenilikler, zihniyet dünyasını değiştirmemekte,

biçimsel olarak kalmaktadır. Göle'nin (2002, 8 s.) de ifade ettiği gibi, *“Türkiye bugün modernliğin kargaşasını yaşıyor, hatta biraz da yer yer parça parça, birbirinden kopuk halkalar halinde üretiyor ama henüz kendi desenini çıkarmış değil.”* Türkiyelinin bu karmaşayı yok etmesi için kendine özgü çağdaşlaşma anlayışını geliştirmesi gerekmektedir.

Türkiye’de farklı çağların zihniyet yapısına sahip bireyler bir arada yaşamaktadır. Türkiye’de tarihin birbirini takip eden süreçler olarak görülemeyişi ve bir bütünsellikten yoksun olarak zihinlerde algılanılışı, bunların somut tasavvurlarının bulunmayışı modernleşmenin aksaklıklarının bir yandan nedenini diğer yandan sonucunu oluşturmaktadır. Üstelik bireyin kendi tarihi ve zihniyet dünyası da bu algılayışa engel teşkil etmektedir. Türkiye’de her zamankinden daha çok kültür bunalımının olduğunu, toplumun dünya görüşünde, hayat stilinde, dilinde ve davranışlarında kopmaların ve karşıtlıkların büyük boyutta olduğunu belirten İnalçık *“Ülkemiz Tanzimat Dönemi’nde olduğundan daha kapsamlı, topyekün bir kültürleşme bunalımı yaşamaktadır. Temel sorun, bir yandan küresel örgüt ve dinamiklere nasıl uyum sağlayabileceğimizi, öbür yandan onları milli hedefler doğrultusunda, nasıl kullanabileceğimizi belirtmektir”* (İnalçık, 2002, 100 s.) diye düşüncelerini ifade etmektedir. Türkiye’nin içinde bulunduğu durumun sanatına, özelde Türkiye sinemasına yansımaları kaçınılmaz bir durumdur. Toplumunu yansıtan ve etkileyen sinemanın var olan koşullara karşı kayıtsız kalması mümkün değildir. Bu noktada çağdaşlaşan Türkiye’nin sanatçısının da çağdaşlaşacağı, diğer yandan gelişen Türkiye gibi toplumlarda sanatçının gelişiminin de izleyiciye yol göstereceği düşünülmektedir. Sinemanın bütün kitlelere ulaşmayacağı bilinmekle beraber yine de bu noktada sinemanın popülerliği önem arz etmektedir. Ancak modernleşme noktasında esas olanın toplumun mobilize olması ve bir zihniyet devriminin gerçekleştirilmesidir.

2. MODERNLEŞMENİN TÜRKİYE SİNEMASINDAKİ GÖRÜNÜMLERİ

Türkiye’de toplumsal değişimin, toplumun her katmanında aynı şekilde ve hızda gerçekleşmediği, toplumu oluşturan öğelerde değişimin farklı düzeylerde yaşandığı gözlenmektedir. Toplumunu yansıtan Türkiye sinemasına, Türkiye’deki değişimler, toplum yapısında olduğu gibi farklı şekillerde ve düzeylerde yansımaktadır. Sinemada bir yandan Batı özentili filmler, diğer yandan geleneksel değerler dikkate alınarak üretilen filmler ya da modern ve geleneksel yapıların sentezlendiği filmler görülmektedir. Değişimi yansıtmamanın bir diğer yolu da değişimleri olduğu gibi aktarmaktır. Değişim, Türkiye sinemasının her döneminde kendisini toplum yapısı ile bağlantılı olarak farklı şekillerde ve temalarda göstermektedir.

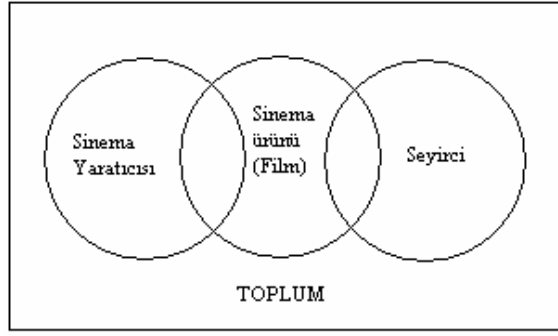
2.1 Türkiye Sineması ve Toplum İlişkisi

Bireyin kişiliğini belirleyen en önemli etken içinde yaşadığı toplumsal yaşam ile o topluma ait zihniyet dünyasıdır. Toplum kültürü, tarihi, ekonomisi, siyaseti vb. bireyin kişiliğini, hayat tarzını, dünya görüşünü oluşturmaktadır. Mucchielli’nin (1991, 21 s.) ifade ettiği gibi:

“Zihniyet bir grup için, çevredeki kültürün içerdiği norm ve değerlerin özümsemesi ile edinilen ortak bir referans çerçevesidir. (...) Bu tipik davranışlardan yola çıkılarak zihniyetin içselleştirilmiş bir kültürü ifade ettiği söylenebilir. Bu tipik davranışlar söz konusu grubun kültürünün (geniş anlamda) bir parçasıdır.”

Amerikalıyı Türkiyeliden, Iraklıyı Hintliden ayıran nokta burada bulunmaktadır. Mucchielli’nin (1991, 27 s.) saptadığı gibi: *“bütün kültürlerden insanlar katıldıkları evrenin tanımı üzerine tavır almak durumunda kalırlar.”* Sanatçı da ait olduğu toplumun özellikleriyle yaşamakta ve hayata karşı bir tavır almaktadır. Yani sanatçının zihniyet dünyasını oluşturan ve var eden, dolayısıyla algı, tutum, tavır ve davranışlarında, değer sisteminde içinde bulunduğu toplumun özellikleri etkin rol oynamaktadır.

Sanat toplumun ürünüdür. Bu yüzden sanatı var eden koşullar toplum yapısında bulunmaktadır. Şekil 1’de de ifade edildiği gibi sinema yaratıcısı, sinema ürünü (film), seyirci ve hepsinin içinde yaşadığı toplumsal yapı arasında dinamik bir ilişki bulunmaktadır (Güçhan, 1993, 52 s.).



Şekil 1: Sinema-Toplum İlişkisi (Güçhan, 1993, 52 s.)

Sanatçı toplumunda olanı yansıtırken bunu doğrudan ya da dolaylı olarak dışa vurabilmekte, yalnızca olanı değil, olmasını hayal ettiğine de yapıtlarında yer verebilmektedir. Sanatçı, zihniyet yapısını ve dünya görüşünü eserlerine yansıtmakta, sanatçının içinde bulunduğu dünyanın izleri eserlerinde bulunmaktadır. Bir sinemacı da içinde bulunduğu toplumun koşullarını, sıkıntılarını, beklentilerini ya da acı, umut, keder gibi duygularını filmlerine aktarmakta, bunu yaparken yaşamı boyunca oluşturduğu bireysel kimliğini de ortaya koyarak belli bir üslupla dünya görüşünü ve zihniyetini yansıtmaktadır. Böylece tema aynı olsa da, örneğin bir aşkın, bir savaşın, bir acının yansıtılışı, toplumlarla birlikte bireyin yaşam ve zihniyet dünyasına göre şekillenmekte ve farklı yorumlarla sinemada karşılığını bulmaktadır.

Örneğin, Alman Dışavurumculuğunu yaratan sebepler, I. Dünya Savaşı döneminin Almanya'sında ve toplum yaşamında gizlidir. Toplumsal olayların bireylere hissettirdiği karamsarlık sinemada kendisine yer bulmakta, yönetmenlerin yaşam görüşleri zihniyet dünyaları ile eserlerine yansımaktadır. Benzer şekilde Tarkovsky'yi Tarkovsky yapan unsurlar yine Rus toplum yapısında, bu toplum yapısının oluşturduğu bireyin kişilik dünyasında gizli bulunmaktadır. Bu noktada Türkiye'de sanatın ve özelden sinemanın yansması da Türkiye toplumu paralelinde olmakta, yönetmen bu toplumun oluşturduğu zihniyet dünyasını ve topluma özgü unsurları bünyesinde barındırarak eserlerini yaratmaktadır. Sanatçıyı ve sanatını oluşturan unsurlar toplumun içinde bulunmakla beraber bu etkileşimin karşılıklı olduğu da dikkatleri çekmektedir. Sanat bir yandan yaşadığı toplumdan, dünyadan etkilenirken bir yandan da toplumunu yansıtmakta, onu etkilemekte, biçimlendirmektedir.

Sinemayı bir sanat olarak gören araştırmacılar tarafından sinema üzerine yapılan pek çok araştırmada, etki kavramından hareket edilerek iki temel varsayım üzerinde yoğunlaşıldığı görülmektedir. Bu araştırmaların genel çıkış noktası, kitle iletişim araçlarının ve sinemanın tutum ve davranışlar üzerinde etkili olduğu savıdır (Kalkan, 1992, 1 s.). Sinema, dolaylı ya da dolaysız olarak, toplumların tutum, inanç ve değerlerini yönlendirme, düşünce oluşturma, eyleme geçirme gibi noktalarda etkileme özelliğine sahiptir. İzleyici etkilerini belirleyen etkenleri Burton (1995, 215 s.); iletinin kaynağının konumu, iletinin alındığı bağlam, iletinin doğası, izleyicinin algılama gücü olarak belirlemekte, bu etkenlere göre kitle iletişim araçlarının etkisinin değişim göstereceğini saptamaktadır. *Bu eğilime paralel bir başka araştırma alanı da, 'yansımaya' kuramcılarının ortaya attığı, sosyal yaşamın ve sosyal davranışların, sinemada yansısını bulduğu savından yola çıkan araştırma alanıdır* (Kalkan, 1992, 1 s.). Güncel yaklaşımlar, sinema toplumbilimine hem etki hem de yansımaya kuramları açısından bakılmaktadır. Güçhan'ın (1992, 5 s.) da ifade ettiği gibi: *"Sinema salt bir yansıtan değil; sorgulayan, açıklayan, yorumlayan, yönlendiren ve (her sanat dalı gibi) duyarlılık yaratan bir sanattır."* Bu noktada sinemanın toplumu yansıttığı gibi, onu daha da ileriye götürecek çıkış noktalarını sağlaması, Türkiye gibi gelişen ülkeler için önem arz etmektedir.

Sinemayı radyo, televizyon, gazete vb. gibi bir kitle iletişim aracı olarak kabul eden görüşler de benzer açıklamaları getirmektedir. Bir kitle iletişim aracı olarak sinema ile toplum arasındaki ilişkileri ele alan başlıca dört yaklaşımın olduğu görülmektedir: İdealist yaklaşıma göre kitle iletişim araçları toplumu biçimlendirmektedir. Materyalist yaklaşımda, kitle iletişim araçları toplumsal gelişmeyi yansıtmaktadır. Özerklik yaklaşımında, kitle iletişim araçları toplumu ne yansıtmakta ne de biçimlendirmektedir. Karşılıklı bağımlılık yaklaşımında ise kitle iletişim araçları toplumu hem yansıtmakta hem de biçimlendirmektedir (Yumlu, 1994, 32 s.). Karşılıklı bağımlılık, etki ve yansımaya kuramlarının sentezini yapmaktadır.

Çalışmamızda karşılıklı bağımlılık yaklaşımı esas alınmaktadır. Bir kitle iletişim aracı olarak da bir sanat olarak da sinema, toplumu bir yandan yansıtmakta diğer yandan da biçimlendirmektedir. Toplumsal sorunlar sinemada çeşitli şekillerde yer bulmakta iken bir yandan çeşitli ideolojileri ve dünya görüşlerini barındırarak

izler kitle üzerinde de etkide bulunmakta, onların düşüncelerini şekillendirmekte ve alıcı durumunda olan seyirciyi harekete geçirmektedir. Bir propaganda aracı olduğundan hareketle, sinemanın kamuoyu oluşturma, bireyi yönlendirme, düşünce ve eylem düzeyinde harekete geçirme gibi etkileri yadsınmamaktadır. Çalışmada bu karşılıklı ilişki kabul edilmekle beraber, sinema-toplum ilişkisi anlatıya yönelik incelenmekte, böylece izleyiciye yönelik etki çalışmaları araştırmanın kapsamı dışında bırakılmaktadır.

Sinemanın toplumu, toplumda varolan gerçekliği yansıtması her zaman gerçeğe uygun olmamaktadır. Çünkü toplumun temsili her zaman bire bir aynı olmamakta, yönetmenin dünya görüşünün de etkisiyle, dünya yeniden kurgulanmaktadır. Yönetmen bazen toplumda olan herhangi bir şeyi göstermemekten yana bir tutum sergileyebileceği gibi, bazen çok fazla yer ayırarak gerçeklikle nicel ya da nitel anlamda oynamakta, onu bozmaktadır. Bu durum sinemanın alıcısı durumunda olan bireyin bilinçaltını, davranışlarını, yaşam tarzını vb. şekillendirmesi ile sonuçlanmaktadır.

Toplumsal yaşamın dışında sanat var olamamaktadır. Ancak eğer sanat, toplumda var olanı sunmakla yetiniyorsa bu noktada toplumun gelişmesine hizmet edememektedir. *“Çünkü genelinde sanatın temel işlevi: içinde yaşanılan toplumun yargı değerleri ve zihniyetini yaptığı saptamalarla eleştirmek ve bir anlamda toplumsal zihniyetin gelişebilmesi için öneriler sunmaktır”* (Adanır, 1994, 19 s.). Çünkü sanat, özelde sinema, insanın düşünce düzeyinin gelişmesine yardım etmekte ve yaşadıklarını sorgulayabilmesine olanak tanımaktadır. Değişimin hızlı yaşandığı Türkiye gibi toplumlarda, bazen geleneksel ve modernlik ikilemi arasında kalan insanların, geleneklere sıkı sıkıya bağlandıkları görülmektedir. Bu anlamda sinema, bireylerin yaşadıkları döneme, dönemin sorunlarına, olgulara, ilişkilere farklı bakış açıları ile bakmalarına, bunları sorgulamalarına olanak tanımaktadır.

Filmlerin bir sanat ürünü olarak (belirli ideoloji ve bakış açısıyla olsa da), içinde bulunduğu toplumu, toplumunun sorunlarını ve beklentilerini yansıttığı görülmektedir. Örneğin; Türkiye’de yaşanan Susurluk olayının çeşitli filmlere konu olması, çete devlet ilişkisinden yola çıkılarak yapılan filmlerde kendisini göstermektedir. *Filler ve Çimen* (Derviş Zaim-1999), *Oyunbozan* (Nesli Çölgeçen-

1999), *Melekler Evi* (Ömer Kavur-1999) gibi filmler, çıkış noktası olarak toplumda yaşanan olayları referans almaktadırlar. Benzer olarak 12 Eylül dönemi de sinemada çeşitli bakış açılarıyla kendisine yer bulmaktadır. *Eylül Fırtınası* (Atıf Yılmaz-1997), *Bekle Dedim Gölgeye* (Atıf Yılmaz-1990), *Eve Dönüş* (Ömer Uğur-2007) gibi filmlerdeki çıkış noktası yine ülkenin siyasal, toplumsal, ekonomik yaşamı olarak saptanmaktadır.

Toplumsal değişmeye ilişkin temaların Türkiye sinemasına yansıdığı (Güçhan, 1992, 4 s.), Türkiye'deki yaklaşık onar yılda bir olan değişimlerin Türkiye sinemasında kendisine yer bulduğu, Türkiye sinemasının içinden çıktığı toplumun ve kültürün yansımaları olarak, toplumsal yapının tüm öğeleri ile bir alış veriş içerisinde, etkileme ve etkilenme süreci içerisinde olduğu görülmektedir. Bu yüzden yönetmenin zihniyet dünyasını oluşturan ve var eden toplumun özellikleri, Türkiye toplum yapısındaki ikililik ve zihinsel karmaşa sinemaya yansımakta, toplumsal değişimler sinemada kendisine yer bulmaktadır.

Türkiye'de yaşanan hızlı değişimler, toplum yapısında hızlı ve düzensiz değişimlere neden olmaktadır. Ancak bu değişimlerin çoğu zaman gelişme şeklinde değil de özentili ve taklit şeklinde olumsuz yönüyle toplum yapısına yansıdığı saptanmaktadır. Türkiye toplumunda ve siyasal yaşamında ortaya çıkan önemli değişimler, Kurtuluş Savaşı, II. Dünya Savaşı, 14 Mayıs 1950 seçimleri, 27 Mayıs 1960 Devrimi, 12 Mart 1971 Ordu Muhtırası, 12 Eylül 1980 Darbesi ve ordu yönetimi olarak ifade edilebilmektedir. Ayrıca Türkiye'deki değişimlere küreselleşme, iletişim teknolojilerindeki patlamalar gibi dünya ölçeğindeki değişimler eklenince sinemanın tüm bu olanlardan etkilendiği görülmektedir.

2.2 1980'li Yıllar Öncesi Türkiye Sineması'na Genel Bir Bakış

Tanzimat'tan günümüze Türkiye modernleşmesinin Batı taklidine dayanmasının, toplumdaki biçimsel değişime kaynaklık ettiği görülmektedir. Türkiye'deki kültür ve zihniyet yapısına uygun değerler ile ortaya çıkmayan sinemanın, Türkiye'ye gelişine kaynaklık eden ülkelere bağlı olarak varlığını uzunca bir süre sürdürdüğü bilinmektedir. Sinemanın bu ilk yıllarında modernleşmenin sivil yaşama uygulanması sırasında halkın kitlesel davranmayı başaramadığı saptanmaktadır. Zihniyet yapısında bir dönüşümü gerçekleştiremeyen toplum, eski

değerlere sığınmakta ya da eskiyi bıraktığı takdirde onun yerine neyi koyacağını bilememekte, dolayısıyla bir değer karmaşası yaşamaktadır.

Bu bağlamda ilk temalı filmlerin bu karmaşayı yansıtmakta, birbirlerine benzer konulardan hareket eden filmler, çoğunlukla erkeklerin başlarından geçen öyküleri anlatmaktadırlar. Bu filmlerde modern kadın korkulan, erkeği baştan çıkararak onu yanlış yollara iten, şehvet düşkününü olarak gösterilmektedir. Bu kadınlar ile filmsel anlatının erkek kahramanına dolayısıyla izleyiciye, ailelerine ve geleneksel değerlerine sahip çıkmaları önerilmekte, böylece Batılı değerler olumsuzlanmaktadır. Bir yandan içinde bulunulan savaş durumu diğer yandan Türkiye’de etkisini gösteren modernleşme ve kadın-erkek eşitliği söylemleri, bu filmsel öykülerde korkulan modern kadın imgelerinin yaratılmasının nedeni olmaktadır. Toplumdaki zihinsel karmaşa filmsel anlatıların içeriklerine ve biçimine, o toplumun zihniyetine yansıtan yönetmen vasıtasıyla yansımaktadır.

Bu yıllarda çekilen *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (Fuat Uzkınay-1916/1918), *Pençe* (Sedat Simavi-1917), *Casus* (Sedat Simavi-1917), *Mürebbiye* (Ahmet Fehim-1919), *Binnaz* (Ahmet Fehim-1919) gibi çekilen ilk konulu filmlerin çıkış noktalarını, değişen toplum yapısı, kadın-erkek ilişkileri ve doğru-yanlış alınan/algılanan modernleşme oluşturmaktadır. Bu filmlerde modernleşmenin bir süreç olarak değil de, daha çok Batı’ya ait unsurların biçimsel olarak alınması olarak algılandığı görülmektedir. Ayrıca kendisini modern ülkelerden eksik gören Türkiyeli, bu aşağılanma duygusunu, Batı motifini yozlaşmış kadın olarak ötekileştirerek tatmin etmektedir.

Batı’nın taklidine dayalı sinema anlayışı daha sonra çekilen *Bican Efendi* (*Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası*, *Bican Efendi'nin Rüyası*) serisinde de kendisini göstermektedir. İzleyicinin ilgisini çeken yabancı filmlerin benzerlerinin üretilmesinin sinemaya finans kaynağı olması dolayısıyla pek çok filmin Türkiye sinemasına adapte edildiği bilinmektedir. Türkiyeli sinemacılar içerik anlamında yaratıcı olmaktan uzakta, gününü kurtaracak şekilde film üretmeye devam etmektedir. Ayrıca Türkiye’de tiyatronun Batı kaynaklı oluşu ve sinemadaki tek yönetmenin tiyatro kökenli olması, sinemayı Batı kaynaklı hale getirmektedir. *“Himmet Ağa'nın İzdivacı bir Molière uyarlamasıdır; Pençe ağırlıkla Fransız*

toplumsal-ruhbilimsel tiyatrosundan izler taşımaktadır; Binnaz geniş bir yoruma göre Victor Hugo'dan esinlenmiştir; Bican Efendi ise bir sahne oyununun uyarlamasıdır" (Scognamillo, 1998, 57 s.). Durum böyle olunca sinema üzerinde Batı etkisi yoğun bir şekilde varlığını hissettirmektedir. Türkiye'de sinema batılı kalıpları biçimsel anlamda almakta, böylece bu dönem filmlerinin anlatısında içerik ve biçim arasındaki uyumsuzluk dikkatleri çekmektedir.

Tiyatrocular Dönemi'nin, Türkiye'nin toplum yapısında çeşitli değişimlerin yaşandığı yıllar olduğu bilinmektedir. Toplum yapısında Osmanlı'nın reddi üzerine temellenmeye çalışan yenilik fikri sanata da yansımakta, sanatın her alanında Batılılaşma, modern ülkelere eklemlenme ve Batı'ya yönelme çabası olarak kendisini göstermektedir. Batı modeli ve ölçütlerini kendisine örnek alan Türkiye'de, Osmanlı döneminde var olan sanatlardan bir kopuş yaşanmakta, geçmiş ile olan bağ iyice zayıflamaktadır. "*Toplumun, kendi tarihsel dinamikleri ve kitlesiyle gelişeceği yerde, her sanat dalı kendini Batıdaki karşılığına bağlayarak, onun izleyicisi ve üreticisi olmaktadır*" (Ayça, 1996, 136 s.). Tiyatrocular Dönemi'nde sinemanın Batı'yı taklit etmesi Güçhan'ın ifadesi ile (1992, 75 s.), sinemanın, devletin o dönemdeki kültür politikası ile uyum içinde olduğunu göstermektedir. Bir çağdan bir çağa aktarılan zihniyet yapısının durgun atıl bir hayat anlayışına sahip olması da dünya karşısında pasif bir tavır alınmasına neden olmakta, bu durum ise özgün eserlerin üretilmesi noktasında sıkıntı yaratmaktadır.

Bu dönemde Türkiye'de seyirci toplayan filmlerin çoğunluğunun Amerikan (Hollywood), Alman ve Avrupa ülkelerinin yapımları oldukları bilinmektedir. Türkiye sinemasının bu yıllarda diğer ülke filmleriyle yarışacak şart ve olanaklara sahip olmadığı görülmektedir. Muhsin Ertuğrul, Almanya tecrübesi sonrasında kadro eksikliği ve teknik malzeme sıkıntısı çekerken diğer yandan içerik anlamında da sıkıntılar yaşamaktadır. Bu dönem ilk çekilen film olan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk*, daha önceki filmlerinin çoğunluğu gibi aşk üzerine öyküsünü kurmaktadır. Filmde mütareke yıllarında dostu tarafından öldürülen bir kadının hikayesi anlatılmaktadır. Filmsel anlatı kentte, kent soylu bir ailenin çevresinde geçmektedir. Filmsel öykünün kadın/erkek üzerine kurduğu karşıtlığa, kent/köy, modern/geleneksel, Batı/Doğu karşıtıkları da eklenmektedir. Muhsin Ertuğrul *Sözde Kızlar* (1924) filminde de benzer karşıtıkları kurmaktadır. Film, Mebure ve akrabaları özelinde köy/kent,

geleneksel/modern, eski/yeni, Doğu/Batı, ahlaklı/ahlaksız gibi karşıtlıklar üzerine öyküsünü kurmaktadır. Batılılaşmış akrabalar yozlaşmış değerler içerisinde, bozulmuş ahlak anlayışları ve yoğun cinsel yaşamlarıyla gösterilmekte, diğer yandan kırsal alandan gelen bu genç kızın davranışları ile özdeşleşen izleyiciye doğru olarak geleneksel değerler sunulmaktadır.

Muhsin Ertuğrul'un özellikle Fransa, Almanya, Yunanistan ve Rusya'daki sinemalardan etkilendiği, bu ülkelerin sinemalarından öğrendikleri ile Türkiye sinemasının bir dönemine damgasını vurduğu düşünülmektedir. Bu dönemde neredeyse hiç film üretemeyen Türkiye sinemasını etkileyen iki önemli etkiyi Engin Ayça (1996, 133 s.), Amerikan ve Mısır melodram filmlerinin sayısının artması ve etkileri ile dublaj yani yabancı filmlerin Türkçeleştirilmesi olayı olarak saptamaktadır. Tunalı, Anadolu kültürü ve eski Türklerden aktarılmış olan yağma zihniyetinden yola çıkarak bu duruma şöyle bir açıklama getirmektedir: Yağmacılık negatif bir eylemden daha çok mubah sayılan biçimi ile, yani süreç içerisinde para, mal, mülk, yiyecek yağmalanması yerine, yerli ve yabancı olmak üzere film, roman, hikaye, çizgi romanlarının alınması ile gerçekleştirilmiştir (Tunalı, 2006, 182 s.).

40'lı yıllarda filmlerin çoğunluğunun uyarlama olması ayrıca taklitlerle de yabancı filmlerin benzerlerinin Türkiye sinemasına geçmesi, Türkiye'de melodram sinemasının klasik şablonlarının oluşmasına neden olmaktadır. Sözlü anlatı geleneğinden beslenen sinemanın drama değil de melodrama yönelmesinin bu iki anlatının benzerliklerinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

“Biçimde yapılan değişiklikler filmin içeriğini ve türünü belirlemiş, biçimde sözlü kültürün özelliklerinin baskın hale gelmesi sonucu melodram türü benimsenerek, hem bu türün hem de geleneksel anlatı türlerinin özelliklerini içeren melez bir anlatım kalıbına ulaşılmış olduğu söylenebilir” (Bilgiç, 2002, 125–126 ss.).

Bu yerleştirme işlemi, daha çok halkın beğeni düzeyi ile paralel ilerlemekte, hedef daha fazla izleyiciye ulaşmak olduğu için de dönem sinemasında içerikten bağımsız bir biçim, Türkiye modernleşmesinde olduğu gibi yoğun olarak etkisini hissettirmektedir. İçerikten yoksun olarak alınan biçimin, sözlü kültürel anlatım biçimiyle birleştirilme kaygısı, bir yandan da içeriğin izleyicinin beğeni düzeyine uygun olarak düzenlenmesi, birbiriyle çok da bağdaşmayan bir ikili yapının oluşmasına neden olmaktadır.

1950'li yıllar II. Dünya Savaşı'nın bittiği ancak sonuçlarının hala devam ettiği yıllar olarak dikkatleri çekmektedir. Savaşın neden olduğu ekonomik sıkıntılardan kurtulmak için halk büyük şehirlere göç etmek zorunda kalmakta, iç göç, şehrin köyleşmesine, kırsallaşmasına neden olmaktadır. Endüstrisi olmayan sinema halkın beğenisine uygun filmler üretmek zorunda kalmakta, böylece halkın ilgisini çekmek için, “*bol miktarda salon komedileri, kan davasını konu alan köy filmleri, aşk ve namus filmleri*” (Kayalı, 1994, 15 s.) yapılmaya başlanmaktadır. 50'li yıllarda Türkiye'de elektrik hızla yayılmakta, elektriğin girdiği yerlerde, Anadolu da dahil, sinema salonları açılarak izleyici sayısını arttırmaktadır (Özön, 1995, 232 s.). 1950'lerde Türkiye'nin her yerinde elektriğin olmayışı modernliğin araçlarının bile Türkiye'de henüz yaygınlaşmamış oluşu ülkedeki modernleşmenin hala bütünsellikten uzak olduğunun göstergesi olmaktadır.

Batı özentili ve biçimsel bir modernleşmenin toplumsal ve kültürel alanda yarattığı geleneksel/modern ikilemi sinemaya da yansımaktadır. “*Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin kimlik sorunlarını da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan gerilim ve çatışmalara isteyerek ya da istemeyerek açıklamalar getirmiş olması açısından önemlidir*” (Abisel, 1994, 187 s.). Bu dönem popüler melodramlarda zengin erkek/kadın, fakir erkek/kadın arasındaki ilişkiler, alt tabakadan gelenin zenginleşmesi ile sonuçlanmaktadır. Bu melodramlarda Doğu ve Batı'nın karşılaşması, genellikle Batılı olmayan Doğulu/taşralının değişime uğrayarak 'normalleştirilmesiyle' sonuçlanmaktadır. Kırsal alandan gelen geleneksel özelliklere sahip olan fakir kız/erkek, Batılı kalıpları birkaç haftada öğrenip, şekilsel olarak kendince bir aşama kat etmekte, kentli olmaktadır. Ana karakter giyinmeyi, dans etmeyi, adap ve muşeret kurallarını öğrenerek Türkiyelinin genelinin yüzyıllarca yaptığı gibi biçimsel anlamda bir Batılı gibi olmayı başarmaktadır. Geleneksel ve modern çatışmasına dönüşen filmlerin galibi geleneksel değerler olmaktadır. Dolayısıyla “*Yeşilçam dönemi (...) Türk toplumunun modernleşme sürecinde bir çeşit yol gösterici görevini üstlenmiştir*” (Çelik, 2004, 214-215 ss.). Abisel (1994, 206 s.), filmsel anlatılardaki zengin karakterleri “*kendi modern dünyalarında yaşayan*” bireyler olarak ifade etmektedir. Bu kişiler filmsel öykülerde çoğunlukla ahlaksız, cinsel anlamda yozlaşmış, değersizleşmiş tipler olarak sunulmaktadır.

Yeşilçam sineması tam olarak modernleşme üzerine öyküsünü kurmamakta ancak anlattığı aşk bağlamında dönemin sorunlarına; modern/geleneksel, kent/kır, zengin/fakir, erkek/kadın gibi karşıtlıklar oluşturarak dolaylı olarak değinmektedir. Böylece Yeşilçam filmleri, modernleşme sürecinde olan Türkiyeliye biçimsel bir Batılılaşma ile geleneksel değerlere sarılmayı önermektedir. Bu yüzden topluma yol göstermek ya da önünü açmak bir yana modernleşme olgusuna yanlış ve kompleksli yorumlar getirerek izleyicisini yanlış yönlendirmektedir. Sinema, popüler piyasa uyarlaması olan bu filmler vasıtasıyla belirli kalıplardan hareket ederek ve hatta aynı çizgide ilerleyerek, izleyiciyi etkileme yoluna gitmektedir. Birbirinin benzeri bu popüler kültür ürünü olan filmlerse ticari kaygılarla sanatsal amaçtan uzaklaşarak, sinemayı sığlaştırmakta ve onu belli kalıplar içerisine sokmaktadır. Böylece izleyiciyi düşündürmek yerine seyircinin yorulmadan, sorgulamadan izleyebileceği filmler sunmaktadır. Kırsal seyircinin geleneksel kültür ve kuralları olduğunu, her şeyi içine almadığını ifade eden Ayça (2008, röp.), bu geleneksel kültürün hala sürdürüldüğünü ifade etmekte ve geleneksel kültürde olmayan şeylerin reddedildiği ifade etmektedir:

“Bu seyircinin varlığı, geleneğin içinde olmak ve o geleneği sürdürmekle mümkündür. Kendisini onun içerisinde rahat görmektedir. Geleneksel kimliğini korumuş halk, o kimliğe uyacak şekilde filmleri benimsemekte, uymadığı sürece ayıklamaktadır. Bu yüzden en temelde dışarıdan aldığı şeylerde doku tutmalıdır. Tekrarların kaynağı İstanbul’un, seyircinin istediği filmleri yapmasıdır. Seyircinin hayatında bu tekrarlamalar bulunmaktadır: Yüzyıllardır aynı masallar, aynı türküler dinlenmekte, çünkü halk o masalın içinde kendisini bulmakta, kendini bulduğu sürece sevmektedir. Sinemada da benzer konular bu izleyiciyi rahatsız etmemekte, bu yüzden tekrara dayanmaktadır. Bizde dramatik bir kültür yok, prototip tip var. Fransız sinemasında karakterler var. Bizim yapımızda bu yok.”

Ayrıca bu dönem sinemasında filmsel öykünün ana karakterleri her türlü acıya, kötü durumlara, sıkıntılara katlanarak, sevgisinin ne denli fazla olduğunu kanıtlamaktadır. Tasavvuf kültüründe, sevenin çektiği acı ölçüsünde Allah’a ulaşması söz konusu iken bu filmlerde de karakterler, çektiği acı ölçüsünde sonsuz aşkı yakalayabilmektedir. Ayrıca kader inancı, bu karakterlerin yaşamlarına yön vermekte, hayatlarını şekillendirmektedir. Tasavvuftaki anlayış, acı çektiren karakterin kötü olarak algılanmasına engel teşkil etmekte, seven bu acıdan haz almaktadır.

1950-1960 arası yıllar bol miktarda salon komedilerinin, köy filmlerinin, tarihsel filmlerin, savaş filmlerinin ve popüler uyarlama filmlerin yapıldığı dönemdir.

Dönem sineması Batı'yı taklit etmeye devam etmekte, yaratım sürecine girmektense, Anadolu toplumu zihinsel yapısına uygun olarak, var olanı kolaycı yolla almayı tercih etmektedir. Bu durum Türkiye'nin zihniyet yapısındaki değişimin azlığına işaret etmektedir. *Tarzan* filmlerinden esinlenmeler (*Tarzan İstanbul'da*-1952/Orhan Atadeniz, *Dümbüllü Tarzan*-1954/Muharrem Gürses), Chaplin esinlenmeleri (*Şarlo İstanbul'da*-1954/Muharrem Gürses) ya da *Drakula* kopyaları (*Drakula İstanbul'da*-1953/Mehmet Muhtar) gibi filmler Türkiye sinemasında yer bulmaktadır.

27 Mayıs 1960 İhtilali ve paralelinde 61 Anayasası ile bir dönüm noktası yaşayan Türkiye'li, bu anayasaya paralel olarak toplumsal yapıda görülmeye başlayan değişik fikir ve düşüncülerden payını almaktadır. Yoğun olarak etkisini Sinemacılar Dönemi'nde hissettiren bu eğilimler sayesinde Türkiye sineması oluşmaya başlamaktadır. "1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, sinemamızın o döneme kadar neredeyse "sırtını döndüğü" toplumsal gerçeklerle nihayet ilgilenme fırsatını getirmiştir" (Güçhan, 1992, 81 s.). 1960'larda melodram kalıpları sıklıkla görülmekle birlikte farklı tarzlarda filmlere yönelindiği ancak dönemdeki toplumsal, siyasal hareketlerin sinemada karşılıklarını pek de bulamadıkları dikkatleri çekmektedir. Dönem sineması, çoğunlukla yarı modern sinemacıların ürettiği ataerkil düzeni onaylayan filmlerden oluşmaktadır.

50'li yılların sonunda devalüasyonla yaşanan kriz 60'larda da devam etmektedir. Bu yıllarda toplum yapısındaki değişime ek olarak ülkede planlı bir sanayileşme ile köyden kente göç başlamaktadır. 1965 yılında yaşanan iktidar değişikliği, karşıt görüşlerin sağ ve sol olarak kutuplaşmalarını beraberinde getirmektedir. Çatışmalara kadar varan politik gerginlik 12 Mart 1971 ara rejiminin oluşmasıyla sonuçlanmaktadır. Ülkedeki bu çeşitli siyasi görüş ve bakış açıları kendisini sinemaya taşımakta, farklı görüşleri içeren yeni sinema akımları; ulusal sinema, milli sinema, devrimci sinema, halk sineması ortaya çıkmaktadır. Kutuplaşan farklı görüşler ülkedeki karmaşayı yansıtmada anlamında önemli durumdadır.

60'lı yıllarla birlikte Türkiye'deki ve dünyadaki değişimlere paralel, bu düşünceler popüler Yeşilçam sineması içerisinde toplumsal gerçekçilik diye adlandırılan bir akımın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan bu dönem sinemacıları arasındaki önemli isimler olarak sayılmaktadır. Bu

yönetmenler filmsel anlatılarının temalarında Türkiye kırsalının sorunlarına eğilmektedirler. Ancak yönetmenlerin ürettikleri film sayılarının, dönem sinemasında popüler melodram uyarlamalarına nazaran daha az olduğu görülmektedir. Bu filmlerin dramatik gerilim noktasını modernleşmenin Türkiye'nin toplumsal yaşamında yarattığı değişimler ve paralelindeki çelişkiler oluşturmaktadır.

1970'li yıllarda yaşanan bunalımla tekrar yurtdışında çare aranmakta ancak artık halkın beğenisini yakalayarak para kazanmak için değil, jürinin beklentilerini karşılamak için film yapılmaktadır. Ayrıca 1970'li yılların Türkiye sinemasında değişik düşünsel eğilimlerin belirginleştiği yıllar olması 12 Mart 1971 muhtırası ortamında kutuplaşan farklı fikirlerin bir araya gelmesinden kaynaklanmaktadır. Bu dönemdeki akımlar Türkiye toplumunun yaşadığı çelişkileri ve karmaşayı anlatmaktadır. Ulusal sinema akımının temsilcisi olan Refiğ (1971, 87-88 ss.), Batılı kalıpları reddetmekte, "*batılı halkçılık kalıplarının yerine Türk toplumunun tarihsel özelliklerine dayanan bir halkçılık*" üzerine düşünmektedir. Batı sanat eserlerinin ve estetik felsefesinin, Batılı toplumlarının ekonomik yapısı ve kendine özgü üretim ilişkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığı düşünülen Refiğ'in (1971, 65 s.) sinema anlayışı, en belirgin olarak *Bir Türk'e Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* adlı eserlerinde kendisini göstermektedir.

Aynı yıllarda bir başka uçta olan Yılmaz Güney dikkatleri çekmektedir. "*1965 yılında kurulan Sinematek Derneği'nin İtalyan Yeni Gerçekçi, İngiliz Özgür Sinema, Fransız Yeni Dalga sinemasından etkilenerek, Türkiye sinemasında bir akımın temsilcisi olduğu görülmektedir*" (Kıraç, 2008, 79 s.). Bu amaçla ulusal sinemanın yaptığı uyarlama filmlerden farklı olarak yeni gerçekçi yönetmenler toplumu, yapı ve kurumları eleştiren özgün eserler üretmeye çalışmaktadırlar. Türkiye'deki modernleşme, Güney'in *Endişe* filmine el emeğinin yerini makinelerin almasıyla yansımaktadır. *Yol* filminde, Doğu Anadolu, töreler, aile değerleri, baskıcı ve kapalı toplum yapısı, kadının ezilmişliği, vb. konular izleyiciye sunulmaktadır. Güney, *Sürü* filminde toplumsal değişmeyi bir aşiret reisi eşliğinde anlatmakta, filmsel öykü Güneydoğu'da bir köyde (geleneksel kır yaşamı) başlayıp, Ankara'da (modern kent yaşamı) son bulmaktadır. Ancak *Arkadaş* adlı film yapaylığı ile dikkat çeken ve sol söylemi abartılı bir dille ifade etmeyi denemektedir. Farklı farklı filmsel anlatılar Yılmaz Güney kimliğinde toplanmakta, Türkiyelinin yaşadığı zihinsel

karmaşa filmsel anlatılarda da ortaya çıkmaktadır. Bu noktada piyasa koşullarının elverişsizliği ile ticari sinema yapmak durumunda kalan yönetmenler olduğu gibi tam olarak yapılması gerekenin ne olduğunu çözemeyen yönetmenler de bulunmaktadır.

Bu dönem bir diğer akım olan Milli Sinema, Türkiyelinin Orta Asya'dan göçüşünden itibaren, İslam-Türk kültürü içindeki yerini, Batılılaşmayla beraber toplumun nasıl yozlaştırıldığını vurgulayan bir sinema anlayışını getirmektedir. “*‘Milli Sinema’ ile ‘Ulusal Sinema’ savunulan kaba hatları ile ortak noktalarda birleşiyorlardı. İkisi de yabancı sinema karşısında Türk sinemasının varlığını biri daha maneviyatçı, diğeri ise daha maddeci savunuyordu*” (İmançer, 1995, 26-27 ss.). Türkiye’de modernleşme sürecindeki sıkıntılardan en önemlisi halkın bıraktığı eski değerler yerine yeni değerleri koyamamış olmalarıdır. Bu noktada ise algılanamayan ve anlaşılamayan yeni değerler karşısında daha çok dine yaklaşma eğiliminin olduğu görülmektedir. Yücel Çakmaklı dini ve ahlaki filmler yaparak bu akımın başlıca öncüsü olmaktadır. *Birleşen Yollar* (1970), *Oğlum Osman* (1973), *Diriliş* (1974), *Kızım Ayşe* (1974), *Memleketim* (1974) adlı filmler Milli Sinema anlayışı içerisinde “*İslam dinine ve ahlakına uygun bir yaşam biçimini (şeriat) öneren*” (Teksoy, 2007, 47 s.) filmler olarak 1970’li yıllarda dikkatleri çekmektedir. Tek kurtuluş yolunun Allah’a ulaşma olduğu belirtilen filmlerin öykülerinde her şeye rağmen Müslüman kalan, dürüstlük uğruna savaşıyan insanlar anlatılmaktadır.

Türkiye’de sinemanın kendine ait gerçekleri bulma yolunda uzun bir zaman kaybettiği düşünülmektedir. 1970’lerde değişime yabancı kalan, geleneksel değerlerini koruyan kesim de sinemaya çeşitli söylemler altında yansımaktadır. Dönem filmlerinden *Susuz Yaz* (Metin Erksan-1964), köydeki ekonomik düzeyin yeterli olmaması, köyün susuzlukla çırpınması, mülkiyet sorunu, kadın-erkek ayrımcılığı, cahillik, töreler gibi geleneksel toplum özelliklerine sırtını dayamaktadır. Bu durumdan etkilenen ve köy yerinde sahipsiz kalan yine kadın olarak görülmektedir. Erksan’ın *Sevmek Zamanı*’nda (1965) filmsel öykünün ana karakteri zanaatla uğraşmakta olan alt sınıf, Doğu’lu biridir. Sevdiği kadın, babası ve bu kadının nişanlısı kentli, üst sınıf bireyler olarak Batılı yaşam tarzı sürmektedirler. Filmsel öyküdeki boyacı bir derviş olarak sunulmakta; yavaş, yerinde, sabırlı konuşması, yeri geldiğinde sessiz kalması ve ud çalması onun Doğulu özellikleri olarak sunulmaktadır (Zelan, 2006, 32 s.). Film dönem melodramlarında olduğu gibi

Doğulu ve Batılı olma gibi değerler konusunda fakir/zengin karşıtlığından faydalanmakta böylece köylü/kentli, alt sınıf/üst sınıf, zanaat/sanayi, manevi dünya/maddi dünya gibi karşıtlıkları kurmaktadır. Erksan'ın filminin biçimsel anlamda modern oluşuna karşıt içerik olarak geleneksel anlatı yapısında beslenmektedir. Diğer yandan *Kuyu* (Metin Erksan-1968), Anadolu kadınının geleneklere boyun eğmesi, erkeğin bastırmayı başaramadığı cinsel arzuları ve baskıcı toplum yapısı içerisinde kadına yönelik baskısını yansıtmaktadır.

Erksan, şarkıcılı, veremli melodramların yanında korku filmine yönelmekte, sonra başka bir türde yeni filmler yapmayı denemektedir. Türkiye sinemasında pek çok yönetmenin filmsel anlatılarının bütünsellikten uzakta, farklı türleri kapsayan, farklı biçim ve anlatı özelliklerine sahip filmler ürettikleri saptanmaktadır. Bu noktada endüstrisi olmayan sinemada finans kaynağı olarak izleyicinin görüldüğü ve izleyicinin ilgisini çekecek popüler yapımlara yönelindiği saptanmaktadır. Yönetmenlerin bu kadar farklı film çekebilmesinin diğer nedenleri olarak; yönetmenin kafa karışıklığı, alandaki deneme yanılmaları ve arayışları gösterilmektedir. *Şoför Nebahat* (1960), *Keşanlı Ali Destanı* (1964), *Güllüşah ile İbo* (1977), *Zübük* (1980), *Berdel* (1990) gibi filmler Atıf Yılmaz'ın filmleri arasındaki farklılıklarının altının çizilmesinde yol gösterici niteliktedir.

70'li yıllar sinemalarını dolduran bir başka tür de seks güldürüleridir. Ayrıca melodramlar ve güldürüler de Türkiye sinemasında her dönem bir eğlence aracı olarak dikkatleri çekmektedir. Adanalı Tayfur, Turist Ömer tiplerine ek olarak dönemde Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Haldun Dormen gibi bazı sanatçıların eserleri sinemaya uyarlanmaya başlanmaktadır. Filmlerin popüler film izleyicilerinin beklentilerine uygun yapılması, finansmana ihtiyacı olan sinemaya para kazandırmaktadır. Kitle kültürü ürünü olan filmler izleyiciyi ağlatarak ya da güldürerek bir boşalma sağlarken, benzer özellikleri filmlerde bulmayı bekleyen izleyiciye seslenerek ve farklı olan yanlarıyla da çeşitlenerek seyircinin ilgisini çekmekte ve onlara hitap etmektedir.

Bu filmlere ek olarak modernleşmeye çalışan Türkiye'deki iç göç ya da dış göçün işlendiği filmler, Türkiye toplumunun sorunlarını yansıtmakta, örneğin değerlerin çözülüşü, insanların yoksullukları ve düzenle ilgili bazı çarpıklıkları

göstermektedir. Türkiye'nin kırsalından İstanbul gibi büyük şehirlere ya da Almanya, İsviçre, Fransa gibi Batılı ülkelere giden insanların yaşadıkları anomi ile çatışan geleneksel ve modern kimlikleri göçü anlatan filmlerin anlatılarında işlenmektedir. *Gurbet Kuşları* (Halit Refiğ-1964), *Bitmeyen Yol* (Duygu Sağıroğlu-1965), *Fatma Bacı* (Halit Refiğ-1972), *Gelin* (Lütfi Akad-1973), *Düğün* (Lütfi Akad-1974), *Diyet* (Lütfi Akad-1975), *Sultan* (Kartal Tibet-1978), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer-1985) gibi iç göç konularını işleyen filmlerin yanında *Dönüş* (Türkan Şoray-1972), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören-1979), *Gül Hasan* (Tuncel Kurtiz-1979) gibi filmler de dış göç gerçeğini işlemektedirler. İç göç ya da dış göç temasını işleyen bu filmlerde kent ve kır, modern ve geleneksel arasında kalınmaktadır. Esen'in ifadesiyle:

“Kentlerde yaşayanların, kent kültürü diye adlandırabilecekleri değer, davranış ve tutumları benimsemesi demek olan kentlileşme, Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde ise, kentleşmenin hızına yetişememektedir. Kentlileşme ve kentleşme eş zamanlı olmamaktadır. Bu da toplumsal olarak büyük sorunlara yol açmaktadır” (Esen, 2000, 100 s.).

Geleneksellik ile modernlik arasındaki çelişki ve karşıtlık bu filmlerin temel çatışma noktasını oluşturmaktadır. Filmsel anlatuların mekanlarında kırsal alan geleneksel dünyanın, kent ise modern dünyanın temsiline olanak vermektedir.

Dış göç filmlerinden hareketle *Dönüş* (Türkan Şoray-1972), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören-1979) ve 1993'de çekilen *Berlin in Berlin* (Sinan Çetin) adlı filmleri inceleyen Yüksel (2001, 74 s.) çalışmasında, yurtdışında yaşayan bireylerin Doğu/Batı arasında sıkışıp kaldıklarını, bu iki farklı kimlik(sizlik)in çatıştığını ve bu durumun sonucu olarak, göç eden bireylerin ahlaki bulanıklık yaşadıklarını belirtmektedir. Örneğin, çalışmada incelen filmlerde erkeklerin ailelerindeki kadınlarla, çevrelerindeki Alman kadınlara karşı tavırlarının iki yüzlü bir ahlaki yapı içerdiği tespit edilmektedir.

1968'lerde müzik dünyasına yansıyan arabesk, yeni bir yaşam biçiminin ifadesi olarak da kullanılmaya başlamaktadır. *“Doğuya özgü motifler içeren, kuralsız, halk türkülerinin tersine anonim olmayıp sanatçısı bilinen, ilk mekanları gecekonduyla eş zamanlı yaygınlık gösteren 'minibüs'ler olan bu müzik türünün dayanağı, büyük kentlere göç etmiş yeni kentli çevresiydi”* (Makal, 1994, 27-28 ss.). Türkiye sinemasına yansıyan bu popüler konu 1970'lerden başlayarak 1980'lerde

artarak dönem filmlerinin temasını oluşturmaktadır. Böylece arabeskçilerin kasetlerine ya da şarkılarına melodram kalıpları ile çekilen filmler, ne kentli olabilmiş ne de köylü kalabilmiş, umutlarını büyük şehre bağlayıp aradığını bulamamış göçmenlerin duygularını anlatmaktadır. Özbek'e (1991, 118 s.) göre: “Arabesk, ‘modernleşme’nin sorunlu ortamında, popüler kitlelerin, Batının belirlediği ‘moderni’ reddetmeden, ama gelenekten de vazgeçmeyen bir yaklaşımla öncelikle kültürel düzeyde oluşturdukları bir toplumsal harekettir.” Böylece arabeskle hayatın değişen yanları, kırsal alandan göç eden insanların duygularının tasviri olarak dile getirilmektedir.

1970’li yıllar Türkiye sinemasında ayrıca Çetin İnanç’ın çektiği *Çeko* ve Ertem Göreç’in çektiği *Yedi Cüceler* ile yerli western ve masal filmleri furyası başlamaktadır. Bunlara ek olarak 60’lı yılların ikinci yarısında başlayan süper kahramanlar temasını uyarlayan Yılmaz Atadeniz ile Çetin İnanç’ın filmleri de bulunmaktadır. Atadeniz’in bir İtalyan çizgi roman karakteri Killing’ten uyarladığı *Killing* adlı filmin 1974’te çekildiği, ardından benzer birçok filmin (*Fantom*, *Supermen*, *Zagor*, vb.) sinemaya uyarlandığı saptanmaktadır. Yeni Türkiye Sineması adı verilen bu dönemde seks, arabesk, güldürü filmleri gibi niteliksiz eserler verilse de zaman zaman nitelikli eserlerin ortaya çıktığı da görülmektedir. Özetle yoğun olarak değişimler üzerine temellenmeye çalışan Türkiye sineması bu dönemde de varlığını devam ettirmeyi başarmaktadır. Ancak her on yıllık süreçte olduğu gibi 70’li yılların bitişi de yeni bir on yıllık sürece kapılarını açmaktadır. 80’li yıllar ülkede bir ihtilalle daha karşılanmakta, ihtilalin yarattığı değişim ve şartlar sinemada yansımaları bulmaktadır.

2.3 1980’li Yıllar Sonrası Türkiye Sineması’nda Modernleşmenin Çeşitli Görünümleri

1980’li yıllar sonrasında Türkiye’de ekonomik, siyasal, toplumsal bağlamda değişimler yaşanmaktadır. Siyasette 12 Eylül askeri darbesi ve 1982 Anayasası değişimin merkezine oturmakta, ekonomide karma ekonomiden liberal ekonomiye geçilmekte, ayrıca toplumsal alanda göç, arabesk kültür ve yabancılaşma dikkatleri çekmektedir. Birey tüm bu değişimlerden etkilenmektedir. 1980’li yıllardaki depolitizasyonla başlayan değişimlerle ülkedeki insanlar siyasetten uzaklaşmaktadır. Dönemin siyasal düşüncesinin “çağ atlama” olması, çağın Amerika ile yakalanmasını

öngörmektedir. Bu yıllarda küreselleşme söylemlerinin etkisiyle de Türkiye'ye Amerikan tarzı yaşam yoğun bir şekilde girmeye başlamaktadır.

Türkiye'de toplum ve siyaset alanındaki değişimlerin yanı sıra 1980'li yıllardaki bir diğer değişim de televizyonun yaygınlaşmasıyla görsel medyada yaşanmaktadır. Televizyonla birlikte Türkiye sineması sahip olduğu izleyici kitlesini TV'ye kaptırmakta, buna paralel olarak Türkiye'de sinema salon sayılarında azalma görülmektedir. Böylece sinema kendisine yurt dışında şans aramak durumunda kalmakta, bu arayışlar popüler Yeşilçam özelliklerinin sarsılmasına neden olmaktadır. Yeni anlatı tekniklerine geçiş ve bireysel sorunların keşfi bu yıllarda gerçekleşmektedir. Bu noktada sinema izleyicisinde de bir dönüşüm yaşanmakta, artık sinema izleyicisi çoğunlukla "*daha çağdaş, daha kentli, daha modern ve daha hali-vakti yerinde*" (Dorsay, 1996, 216 s.) kişilerden oluşmaktadır.

1980'li yıllarda sinemaya TV'lerden sonra indirilen bir diğer darbe Warner Bros, Universal, UIP gibi Amerikan film dağıtım şirketlerinin belli başlı sinema salonlarını ele geçirmesi ve eldeki az sayıdaki izleyiciyi kapmasıdır. Öngören (1996, 235 s.) Amerikan filmlerine tanınan vergilendirme ile bu filmleri sansürden geçirme işlemlerinin kolaylaştırılmasının, Amerikan yapımı filmlere salonların yanında TV'de ve videoda yer bulunması şansını arttırdığını ifade etmektedir. Türkiye'ye her yıl çok sayıda Amerikan filminin girmesi, Amerika'yı model olarak alan hükümet propagandasına uygun düşmekte, bu durum Türkiyelilerin Amerikan tarzı yaşam şeklini benimsemeye başlaması ile sonuçlanmaktadır. Bu yıllarda eski kuşak yönetmenlerinden Ömer Lütfi Akad ve Metin Erksan sinemayı bırakırlarken, yeni kuşaktan Ali Özgentürk, Sinan Çetin, Yusuf Kurçenli, Yavuz Turgul, İrfan Tözüm, Başar Sabuncu, Orhan Oğuz, Zülfü Livaneli gibi yönetmenlerin etkin olmaya başladıkları görülmektedir.

1980'li yılların karakteristiğini belirleyen filmleri Serhat Öztürk (1987, 76 s.) dış ülkelerdeki festivaller için çekilen şablon filmler, yakın geçmişteki siyasi olayları ve sonuçlarını hedef alan filmler, ithal malı fantazyalara dayanan filmler, klasik Yeşilçam anlayışını koruyan filmler olmak üzere dört başlık altında sıralamaktadır. Bu yılların sinemasında bir önceki dönemde hakim olan pek çok düşünce Türkiye toplum yaşamındaki değişimlerle beraber bırakılmakta ya da geri plana itilmektedir.

70'lerin sinemasına hakim olan halk sineması, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinemaya ait düşüncelerin depolitizasyon süreci ile bırakılarak, bu akımların Türkiye sinemasının gündeminden çıktıkları görülmektedir.

80'li yıllarda sinemada öncelikle Yeşilçam dönemi kapanmaktadır. Sinemanın öldüğü düşüncesi daha sonraları sinemanın kabuk değiştirerek ortaya çıkmasıyla çürütülmektedir. Sektör seyircinin sinemayı terk etme nedenleri üzerinde düşünürken, yeni temaların yanında bu konuların nasıl anlatılması gerektiği üzerinde de durmaktadır. 1990'lı yıllarda yeni yönetmenlerin umut veren çalışmaları ve gişe yapan filmleri Türkiye sineması için bir çıkış noktası olmaktadır.

Berlin in Berlin (Sinan Çetin-1992), *Amerikalı* (Şerif Gören-1993), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (Mustafa Altıoklar-1995), *Eşkîya* (Yavuz Turgul-1996) gibi ilgi çeken filmlerin yaratılması, seyirci ve sinema arasındaki yakınlaşmanın kaynağı olarak görülmektedir. Nigar Pösteki (2004, 5 s.), 1990'larda çevrilen filmlerin konularına göre dağılımını; suçlu filmleri, politik filmler, kadın filmleri, kent insanını anlatan filmler, beyaz sinema, oryantalist motifi ve tarihi filmler, aşk filmleri ve çocuk filmleri olmak üzere alt başlıklar halinde saptamaktadır. Bu yıllarla beraber sinema sektöründe Yeşilçam'ın popüler klişelerine dayanan, kendisini sıkça tekrar eden konularında farklılaşma yaşanmakta, prototipleşmiş kalıplar yerlerini yeni konulara bırakmaktadır.

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve Hollywood endüstrisinin politikaları bağlamında, bu dönemde çöken star sistemi yerine her şeyi ile medyatik olan popüler filmler üretilmeye başlanmaktadır. Böylece her şey gibi filmler de pazar mantığı içerisinde satılmaktadır. 1990'larda Türkiye'ye giren Hollywood filmlerinin egemenliği Türkiye sinemasına darbe vurmaktadır. Türkiye sineması film izleyicisine ulaşmak için ülkede gişe yapan Hollywood yapım kurallarını ve kampanyalarını kullanmaya başlamaktadır. Bu yıllarda Hollywood tarzı aksiyon sahnelerinin olduğu filmlerde popüler öğeler ön plana çıkarılarak yüksek gişe hasılatı elde edilmektedir. Özellikle 1990'lı yıllar sonrası sinema için Hollywood filmlerinin taklidinin yapılması etkin bir yöntem olarak ortaya çıkmaktadır. Türkiye sineması daha önce düştüğü aynı hataya tekrar tekrar düşmekte, özgün yaratıcılık yerine, bu

filmleri taklit etmeyi tercih etmektedir. Bu durum yağmacılık zihniyeti ile ilgili olduğu gibi ayrıca zihniyetin ne derece zor değiştiğini ispatlar niteliktedir.

2000'lerde, 1990'lı yıllarda olduğu gibi bir yandan gişe yapmak amacıyla popüler filmler üretildiği diğer yandan yönetmenlerin filmlerini minimalist tarzda üretmeye devam ettiği görülmektedir. *Ömerçip* (Zeki Alaysa-2003), *Maskeli Beşler* (Murat Aslan-2005), *Hababam Sınıfı Üç Buçuk* (Ferdî Eğilmez-2006), *Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu* (Kartal Tibet-2006), *Çılgın Dershane* (Faruk Akson-2007) vb. filmler popüler oyuncularını da bünyelerine alarak, popüler konularla olay örgülerini destekleyerek gişe hasılatı yapmayı başarabilmektedir. Türkiye sinemasında üretilen film sayısındaki artışın izleyici talebi ile doğru orantılı olduğu görülmektedir. Anadolu toplumu zihniyet yapısına sahip Türkiyeli, filmleri sorgulayarak anlamaya çalışmaktan ve böylece film izlerken kendisini yormaktan hoşlanmamakta, bu yüzden yıllarca melodram ve komedi filmlerini izlemeyi ve kolaycı bir şekilde kendisini çok da yormayacak popüler ve eğlenceli filmleri seyretmeyi tercih etmektedir. 2000'lerde hala bir endüstri oluşturamayan sinema sektöründe yönetmenler bir film daha çekebilmek için izleyicinin beklenti, talep ve ilgilerini çekebilecek konulara yönelmeye bu dönemde de devam etmektedirler. Bu noktada Türkiye sinemasının yıllardır benzer yerde sayıyor olması olağan karşılanmaktadır. Avrupa'ya eklemlenme çabalarının, Avrupa Birliği'ne uyum sürecinde 2000'li yıllarda da devam ettiği, küreselleşmenin sadece ekonomik ve siyasal anlamda değil, kültürel anlamda da sonuçlarının alınmaya başlandığı görülmektedir. Pösteki (2004, 5 s.) 2000'li yıllarda çevrilen filmleri, konularına göre ayırdığında alt başlıkları politik filmler, komedi filmleri, aşk filmleri, tarihsel motifli dönem filmleri, çocuk filmleri olarak belirlemektedir.

Pösteki, popüler filmlerin izleyici kitlesinin 1980'li yıllar sonrasının depolitizasyonu sürecinde yetişen, film izlerken zevkli saatler yaşamak isteyen, dolby stereo ses, rahat koltuklar, popcorn ve cola talebi olan genç kitle olduğunu belirtmekte, özel radyo-TV döneminde beğeni düzeyleri 'sabun köpüğü' programlar ile düşürülen izleyici kitlesinin politik içerikli ya da ağır tempolu, toplumsal eleştiri filmlerine tahammülünün bulunmadığını belirtmektedir (Pösteki, 2005, 11 s.). Bu dönemde kendi dünyalarında kalan yönetmenlerle beraber hayata karşı farklı bir duruşu olduğunu ispatlayan yönetmenler de Türkiye sinemasında üretim sürecine

girmektedir. Sayıları az olsa da bazı izleyicilerin bu filmleri istedikleri, bu yönetmenleri takip ettikleri bilinmektedir.

Modernleşmenin toplum ve birey hayatında yarattığı değişimler, olumlu ve olumsuz özellikleri ile Türkiye sinemasını da etkilemektedir. Yüzyıllardır modernleşmeye çalışan Türkiyeli, bu yıllarda da Batı'dan ithal edilen kavramları çoğunlukla içerisi boşaltılmış, şekilsel olarak almaktadır. Biçim olarak modern olmaya başlayan ancak içerik de hala bütünsel anlamda modern olmayı başaramayan Türkiyeli, bu modernleşme sancılarını sinemaya da yansıtmaktadır. Yönetmenin içinde yaşadığı toplum tarafından biçimlendirilmiş zihniyet yapısı, filmsel öykünün anlatı yapısına ve teknik özelliklerine yansımakta, ayrıca seyircinin nabzının tutulması noktasında da topluma ait zihniyet yapısı filmsel anlatılarda yer almaktadır. Modernleşme algısı, aynı konulara dahi farklı noktalardan bakılan filmlerin yapılmasına neden olmaktadır. Bunlar çalışmada Türkiye Sineması'nın Batılı Yüzü, Türkiye Sineması'nın Geleneksel Yönü, Türkiye Sineması'nda Geleneksel/Modern Çelişkisi, Türkiye Sineması'nda Yeni Yönetmenler Kuşağı olmak üzere dört başlık altında sıralanmaktadır.

2.1.1. Türkiye Sineması'nın Batılı Yüzü

Modernleşmeye çalışan Türkiye'nin sinemasında modernleşmenin yansıtılışının farklı algılama düzeylerinde olduğu görülmektedir. Bunlardan biri olan Türkiye'nin modern bir ülke gibi yansıtılma çabalarının çoğunlukla sahte bir Batılılaşma anlayışı ile kendisini gösterdiği bilinmektedir. Türkiye sinemasındaki pek çok filmle beraber bazı yönetmenlerin bu tarz filmler çektikleri, Türkiye'nin sözde modern yüzünün yansıtılmaya çalışıldığı görülmektedir. Ayrıca kadın filmlerinin bir kısmı da Türkiye'nin modern kesimini yansıtmaya çalışmaktadır.

1980'li yıllarda Türkiye toplum yapısıyla uyumlu olmadığı için ülkede tam olarak anlaşılabilen Batı ithali feminizm, kadın sorunlarını ataerkil söylemle ele alan "kadın filmleri"nin çıkmasına kaynaklık etmektedir. Modernizmin, "*sinema ile feminizmi dönemsel olarak birbirine bağlayan önemli bir payda*" olduğunu belirten Öztürk, feminizmin modern bir hareket olarak geliştiğini ifade etmektedir (2000, 25 s.). Bu noktada henüz bütünsel bir modernleşmeden uzakta olan Türkiye'de, feminizmin tam olarak algılanmayışı, gelişmişlik düzeyi ile de bağlantılıdır. Bu

dönemde değişen toplum yapısıyla beraber yeni dil arayışlarına giren Türkiye sineması, kadın konulu filmler ile melodram kalıplarını bir yana bırakarak kadınların bireysel sorunlarına, iç dünyalarına, bunalımlarına, yabancılaşmalarına, arayışlarına eğilmekte, sinemada geniş bir alanda kadın konulu filmler üretilmektedir. Feminizmin şekilsel olarak alınması dolayısıyla bu akımın erkek egemen toplumda bir görüş çeşitliliği yaratmadığı görülmektedir.

Kırsal kesimin sorunları, köylü kadınlarla beraber 1980’li yıllar sonrası sinemada az da olsa perdeye yansımakta ancak bu dönemde yoğun olarak kent kadınları üzerine odaklanılmaktadır. Kentsel alanda öykülerini kuran filmler ise Türkiye’nin modern yüzünü kendi göreceli bakış açılarıyla yansıtmaktadırlar. 1980’lerdeki *Gece Dansı Tutsakları* (Mahinur Ergun-1988), *Medcezir Manzaraları* (Mahinur Ergun-1989), *Ölü Bir Deniz* (Mahinur Ergun-1989), *Dolunay* (Şahin Kaygun-1987), *Dünden Sonra Yarından Önce* (Nisan Akman-1988) gibi filmlerin toplumun genelini yansıtmaktan uzak, daha çok dar bir alanda yaşayan bireylerin iç sıkıntılarını, iletişim/sizliklerini, ilişkilerini aktardığı saptanmaktadır. *Dünden Sonra Yarından Önce*, birisi reklam diğeri televizyon yönetmeni evli bir çiftin iletişimsizlikleri ve ayrılış hikayelerini anlatmaktadır. Filmsel öyküde “(...) *aydın erkeğin bile kadına bakışında, yerleşmiş değer ölçülerinin izlerinin görüldüğünü; evlendiği kadına ne kadar eşit, özgür bakmak isterse istesin, öncelikle evinin hanımı, çocuğunun annesi olarak algıladığı vurgulanmaktadır*” (Esen, 2000, 79 s.). *Medcezir Manzaraları*, Amerika’da eğitim görmüş banka yöneticisi Zeynep ile banka yöneticisi Erol arasında yaşanan aşk ilişkisini konu almaktadır. Filmsel öykü bir burjuva öyküsünü anlatmaktadır. Filmin senaryosunun ‘in–moda olanlar’ listelerinden derlenmiş unsurlarla dolu olduğunu ifade eden Dorsay, filmin kahramanlarının yaşadığı tezada da değinmektedir. Örneğin filmsel öyküde Reşat Paşa Konağı’nda yemek yenilmekte, ‘dansör’ izlenmekte diğeryandan Klasis Otel’de ‘squash’ oynanmaktadır (Dorsay, 1996, 357 s.). Ne modern olabilen ne geleneksel kalabilen Türkiye toplumunun ikili yapısı filmsel öyküde ortaya çıkmaktadır.

Genel anlamda kentli kadını konu olan kadın filmlerinin anlatılarındaki kişilerinin tipleme düzeyinde kaldıkları, modern anlamda birey olamadıkları, feminizm akımının Türkiye’ye soktuğu özgürlük paralelinde bir an önce erkeklerle

aralarındaki perdeleri kaldırarak, cinselliklerini yaşamak isteyen kadınlar olarak perdeye yansydıkları görülmektedir. Filmsel anlatıdaki kadınlar, baskı altına alınmış ve kamusal alandan uzaklaştırılmış geleneksel kadın olmaktan sıyrılıp, cinsel nesne durumlarından özne olma yoluna doğru ilerlemektedirler. Bu kadınlar istedikleri gibi cinselliklerini yaşayabilen, özgür, çalışıp ayakları üzerinde duran, tek başlarına mücadele edebilen bireyler olarak görülmektedir. Ancak kadın konulu filmlerin genelinde, çoğunlukla geleneksel kalıplar içine sıkışmış çok da modern olmayan, kendisini ve özgürlüğünü arayan ve sonunda erkek egemen düzenin kurallarını öğrenmek durumunda bırakılan kadınların hikayeleri erkek yönetmenlerin gözüyle aktarılmaktadır. Cinsel özgürlük, kent yaşamı, iş hayatı gibi modern değerlerden yola çıkan yönetmenler, şekilsel olarak ele alınan temalar paralelinde ataerkil zihniyeti filmlerine yansıtmakta, kadın çoğunlukla bu düzende konumlandırılmaktadır. *“Bu ‘kadın filmleri’nin kahramanları, bir yandan 1980 sonrası bizde de önem kazanan feminist eylemden öte yandan özellikle 1985 sonrası değişen ahlak anlayışı ve bunun sonucu olarak yumuşayan sansür anlayışından da destek alarak, çok daha etkin ve eylemci kadınlar oldular”* (Dorsay, 1995, 19 s.). Ancak bu kadınların birey olma çabaları, toplumla zıt düşmelerine, eşlerinden ayrılmalarına, dayak yemelerine, tecavüze uğramalarına neden olmaktadır. Amerikan ya da Avrupa yapımı feminist filmlerden farklı olarak bu filmlerin geneli Türkiye’deki ataerkil yapıyla örtüşerek, kadına bu düzene uymasını salık vermektedir.

1980’li yıllardaki Türkiye’de modernleşme çabaları ile ortaya çıkan siyasal, iktisadi, toplumsal sorunların perdede yansıtılmasının en kolay yolu kentsoylu, aydın, marjinal ve sorunlu karakterler ile onların ilişkilerinin ön plana yerleştirilmesidir. Bu dönem sinemasında *“kişiler ve olaylar, duygular ve düşünceler, nedenler ve tepkiler ne denli girift olursa mesaj tez ya da görüntüleme o denli aydın, yaratıcı olur ilkesinden hareket ediliyordu”* (Scognamillo, 1998, 508 s.). Bu filmlerin anlatısında değişen kadın imgesiyle beraber erkek imgesinde de değişiklikler gözlemlenmektedir.

Sinemaya giren Yaşar Alptekin, Kenan Kalav, Tarık Tarcan gibi oyuncularla ortaya çıkan bu yeni imajın, değişen Türkiye toplum yapısı ile uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Uluyağcı’nın ifadesiyle:

“Değişen erkek imgesi, geleneksel değerlerin artık geçerli olmadığı, çağımızın erkeğinin daha duygusal, tipinin kadın tipine yakın, bakımlı, kısaca daha ‘çağdaş’ olması gerektiği vurgulanmaktadır. Böylece sinemamıza yeni erkek tipleri girmesine karşın kişilik olarak geleneksel Türk erkeği imgesi devam etmektedir” (Uluyağcı, 2001, 37 s.).

Kadınların hayatlarındaki kimlik bunalımı erkeklerin hayatlarında da hüküm sürmekte, erkek görünüş olarak değişse de, zihniyet düzeyinde hala gelenekselliğini korumaktadır. Bununla beraber sinemada toplum yalnızca bu tipte bireylerden oluşmaktaymış gibi belli kalıplar üzerinden hareket edilmektedir. Toplumdan kendisini soyutlayan yönetmenler, bunalımları, mutsuzlukları ve cinsellikleri ile hareket etmekte olan karakterlerin öykülerini zorlama çatışmalar yaratarak anlatmayı denemektedirler.

Modernleşme bireye cinsel anlamda bir özgürlük ortamı da sağlamaktadır. Türkiye gibi modernliği tam olarak anlamaktan uzak ülkelerde cinsellik, pek çok şey gibi yozlaşmaktan kendisini kurtaramamaktadır. Sinemada zaman zaman yalnızca cinsellik etrafında gelişen filmler çevrilmekte, bazen bu değişim marjinal karakterlerin yaratılmasına neden olmaktadır. Diğer yandan 1980’li yıllar sonrasında, özellikle 1990’larda, sıradan insan üzerine filmler üreten *“sinemamız için çok talihsiz ve genel eğilim ise bu dönemde ‘olmayan bunalımların keşfi’yle başlayıp, daha sonrasında marjinal demir atıp marjinali popüler kültür haline getirmesidir”* (Atam, 2001, 34 s.). *Dönersen Islık Çal* (Orhan Oğuz-1992), *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (Atıf Yılmaz-1993), *Lola ve Bilidikid* (Kutluğ Ataman-1998), *Ağır Roman* (Mustafa Altıoklar-1997), *Karışık Pizza* (Umur Turagay-1997) gibi pek çok filmde büyük kentler, büyük kentlerdeki varoşlar, arka sokaklarda yaşayan suçlular, hayat kadınları, pezevenkler, uyuşturucu satıcıları ve bağımlıları gibi toplumun dışına itilen bireylerin hikayeleri perdeye yansımaktadır.

Ayrıca marjinal karakterleri konu alan filmlerdeki bireyler farklı cinsel tercihleri ile de dikkatleri çekmektedir. *Düş Gezginleri* ve *Denize Hançer Düştü*’de lezbiyen ilişki, *Hamam* ve *Lola ve Bildikid*’de erkek eşcinselliği, *Dönersen Islık Çal*’da travestiler konu olarak ele alınmaktadır. *“1990’lı yıllarda, o güne kadar sözü edil(e)meyen, aykırı ya da sıradışı olarak adlandırılan cinsel konular, her alanda konuşulmaya başlandığı gibi Türk sinemasında da ele alınıp, işlenmeye, -belki de pirim yapma özelliği nedeniyle de- kullanılmaya başlanmıştır”* (Okumuş, 2001, 185 s.). Ayrıca modernleşmenin her alanda şeffaflığı ön görmesi dolayısıyla cinsellik

konusunun bu yıllarda Türkiye sinemasına girmesinin olağan olduğu düşünülmektedir.

Bunlara ek olarak toplumsal değişimle beraber kent kültürü hızla değişmekte, kentte yeni bir yaşam kurulmaya çalışılmakta, sinema dönemin bu değişimlerini de ekranlara farklı bakış açıları ile yansıtmaktadır. Türkiye'nin içinde bulunduğu durumu anlatma konusunda filmsel anlatıların karakterlerini modern yaşam standartları içinde yansıtan ancak geleneksel değerler ile hareket ettiren yönetmenler Yavuz Özkan ve İrfan Tözüm dikkatleri çekmektedir. Smith'in (1988, 87-90 ss.) modernleşmiş toplumların modern değerleri içselleştirdikleri için modern oldukları tezinden hareketle, Türkiye'nin genelinde olan sorunun bu içselleştirmenin tam olmayışı ile ilintili olduğu saptanmaktadır. Bu yüzden gelenek/modern ikililiği, genel olarak modern mekan ve karakterlerle filmlerini üreten yönetmenlerin filmsel anlatılarında ortaya çıkmaktadır.

Yavuz Özkan'ın *Yağmur Kaçakları* (1988), *Filim Bitti* (1989), *Umutlar Yarına Kaldı* (1989), *Büyük Yalnızlık* (1990), *Ateş Üstünde Yürümek* (1991), *İki Kadın* (1992), *Bir Sonbahar Hikayesi* (1993), *Yengeç Sepeti* (1994), *Bir Kadının Anatomisi* (1995), *Bir Erkeğin Anatomisi* (1996), *Hayal Kurma Oyunları* (2004) adlı filmlerinin öyküleri farklı hayatları ve farklı arayışları anlatmakta, ama pek çok ortak noktayı da barındırmaktadır. Yönetmenin, 1980 sonrası Fransa'ya gitmesi ertesinde çektiği filmlerinin önceki filmlerinden (*Maden-1978; Demiryol-1979*) farklı bir çizgide olduğu, özellikle konularında değişim yaşandığı gözlenmektedir. Dünyanın değiştiğini, dolayısıyla dünyanın düzeninin de değiştiğini ifade eden Özkan (2009, röp.) filmlerindeki değişimin nedenini şöyle açıklamaktadır: “*Bu durumda bizim de mücadele yöntemlerimizi değiştirmemiz gerekir. Hala proletaryadan, sınıf mücadelesinden, sınıf mücadelesinden, emperyalizmin bilmem kaçınıcı bunalım döneminden, entegrasyon sürecinden söz edemeyiz.*” Dünya değiştikçe, sorunlar değiştikçe, Özkan'ın filmlerinin içeriğinin de farklılaştığı saptanmaktadır.

Özkan, filmlerinde çoğunlukla kent soylu, eğitim düzeyi yüksek, modern bireylerin öykülerini anlatmaktadır. Özkan'ın filmsel anlatılarında ortaya çıkan çağdaş panorama, ele alınan konular, karakterler, yaratılan sorunlar ve çatışmalar bir anlaşılabilirliğe dönüşmekte, aynı çizgide ilerleyen filmler bir sistem eleştirisi olarak

kendisini kurmaktadır. Özkan'ın karakterlerinin bu denli Batılı olmasını Ayça (2008, röp.): “*Türkiye'nin bir de o yüzü var. Türkiye gerçeğinin bir yüzü de o. Türkiye'nin tek bir yüzü yok ki! Özkan, Türkiye'nin kendi gerçeğini, belli bir kesimin sorunlarını anlatıyor*” diyerek düşüncelerini belirtmektedir. Scognomillo (1998, 461 s.) ise, Yavuz Özkan filmleri ile ilgili şöyle yorum yapmaktadır:

“ (...) içinde yaşadıkları ve temsil ettikleri çevre, Özkan'ın tüm biçimsel kaygılarına rağmen özentiden, yapaylıktan kurtulmayı başaramıyor. Ama söz konusu özenti ve yapaylık, nostaljik göndermeler ve liberal bir toplumun oturmamışlığı içinde Özkan'ı kat kat aşır, neredeyse son dönemin tüm Türk sinemasını kapsamıştır.”

İlk iki filminden sonraki filmlerini değerlendirirken Yavuz Özkan (2009, röp.): “*Bu filmlerin hepsinde Maden ve Demiryol'dan daha sert, daha derin bir sistem eleştirisi olduğunu düşünüyorum*” demektedir.

Bu noktada önemli olan bir diğer yönetmen İrfan Tözüm'dür. Tözüm'ün çektiği filmlerin; *Devlerin Ölümü* (1990), *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri* (1992), *Kız Kulesi Aşıkları* (1993), *Mum Kokulu Kadınlar* (1996), çoğunlukla kadınların bunalımları üzerine yoğunlaşmış soyut eserler olduğu görülmektedir. *Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri*, baskı altında bir konakta yaşayan evlenememiş bir kadının yaşamını anlatmaktadır. Cazibe bilinçaltında bastırıldığı her şeyi, daha çok cinsel bunalımlarını ortaya çıkartarak, düş ve gerçek arasında yaşamaya başlamakta, sonunda delirme noktasında hastaneye kaldırılmaktadır. Hera ile Leandros'un mitolojideki öykülerinden yola çıkan *Kız Kulesi Aşıkları* bir orta yaş sanrısına dönüşmektedir. *Mum Kokulu Kadınlar* filmi küçük bir mahallede evde kalmış bir kadın, babasının tacizlerine uğrayan genç bir kadın, kocası tarafından aldatılan komşu kadın gibi farklı konumlarda ve kişiliklerdeki kadınların arayışlarını doğum ve ölüm karşılığında anlatmaya çalışmaktadır.

2.3.2 Türkiye Sineması'nın Geleneksel Yönü

Türkiye toplumunun 200 yıllık modernleşme serüveninin bugün de devam ettiği, Türkiye'nin modern olma yolunda attığı adımlara nazaran hala tam anlamıyla modernleşemediği, ülkenin çeşitli yerlerinde hala geleneksel yaşamın sürdürüldüğü saptanmaktadır. Ayrıca Türkiye'de modernizmin, Türkiye'nin her bölgesinde, toplumun her kesiminde ve hatta aynı aile içerisinde dahi aynı şekilde algılanmadığı ve uygulanmadığı görülmektedir. Modernlik yolundaki değişim kentli/kırsal kesim

arasında karşıtlık oluşturmaktayken, bölgeler de (Güneydoğu, Marmara, Ege bölgeleri gibi) modern/geleneksel karşıtlığını içlerinde barındırmaktadır.

Türkiye’de geleneksel yapının en kolay inceleneceği alan Türkiye’nin batısına nazaran daha az sanayileşmiş doğu ve güneydoğu bölgelerinin büyük bir kısmının olduğu görülmektedir. 1980’li yıllarda geleneksel toplum yapısı, kentin karşısına konulan köy/kır ve Batı illerinin karşısında yer alan Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerindeki karşıtlıklar bağlamında incelenebilmektedir. Türkiye sinemasında filmsel anlatıya yansıyan konuların geleneksel yaşam çerçevesinde genellikle töre, aşk, ağalık, kaçakçılık üzerine olduğu saptanmaktadır. Bunlara ek olarak toplumsal değişim, Batılı/modern karakterlerden birinin köye gelişi veya Doğu/Batı karşıtlığı ile filmsel öykülere yansımakta, özellikle terör sorunu bağlamında 1990’lı yıllar sonrası Kürt kimliğine ait konular sinemaya yansımaktadır.

Havar (Hüseyin Peyda-1980), *Yılanı Öldürseler* (Türkan Şoray-1981), *Yol* (Şerif Gören-1981), *Kan* (Şerif Gören-1985), *Berdel* (Atıf Yılmaz-1990), *Kurşun Adres Sormaz* (Bilge Olgaç-1992), *Drejan* (Şahin Gök-1996), *Maruf* (Serdar Akar-2001) gibi filmlerde kırsal alan içerisindeki töre üzerine kurulan öyküler 1980 sonrasında günümüze kadar yansımaktadır. Türkiye toplumundaki geleneksel hayata dair öğelere anlatısında yer veren *Yol*, mekan olarak büyük ölçüde köyü kullanmakta, filmsel öyküde namus, ahlak, töre, gelenek gibi unsurlar yer almaktadır. *Kan* filmi iki aşiret arasındaki kan davasını anlatmaktadır. *Berdel* adlı film, Türkiye’deki berdel adlı törenin öyküsünü, kadının erkek evlat uğruna satılışı paralelinde anlatmaktadır. *Kurşun Adres Sormaz* adlı film, kan davası ve Anadolu toplumunun zihniyet yapısında olan misafirperverlik üzerine öyküsünü oluşturmaktadır. *Drejan* bir aşiret ve töre öyküsü olarak görülmektedir. *Maruf* ise ölen amcasının eşiyle evlenmek zorunda kalan Maruf’un hikayesini anlatmaktadır. Filmsel öyküye, törelerin topluluğa ve insanlara huzur getirmeyişi ve fertlerin kapalı toplum yapısındaki sıkışık kalmışlığı da yansımaktadır.

Türkiye’de Doğu özellikle de Güneydoğu Anadolu’nun sıkıntısı olan kaçakçılık konusu da (*Kurşun Ata Ata Biter*-Ümit Elçi/1985, *Mayın-Fikret Uçak*/1987, *Katırcılar*-Şerif Gören/1987) Türkiye sinemasında kendisine yer bulmaktadır. *Kurşun Ata Ata Biter*, kaçakçı üç arkadaşın öyküsünü anlatmakta iken

Mayın filmi de aynı konudan hareket etmektedir. *Katırcılar*, Doğu'da kışın çetin şartları altında katırcılar ve jandarmaların kurmak zorunda kaldıkları ilişkiyi anlatmaktadır. 1987 sonrası filmlerde kaçakçılığın ana konu olarak Türkiye sinemasına pek yansımadağı görülmektedir.

Geleneksel değerler bazen de aşk teması üzerinden yansımakta, aşıklar, köydeki aşiret yapısı ve ağalık çelişkileriyle beraber filmsel öyküde yer almaktadır. *Ayna* (Erden Kıral-1984), *Dilan* (Erden Kıral-1986), *Paşo* (Samim Meriç-1986), *Gömlek* (Bilge Olgaç-1988) gibi filmler çatışmalarını bu noktadan hareketle kurmaktadır. *Ayna* köyde bir tutku ve cinayet öyküsünü anlatmakta, *Dilan*, ağanın oğlu ile çoban kızı arasındaki aşk ve intikamı yansıtmakta, *Paşo* ise, ağalık, aşiret ve aşk öyküsü olarak dikkatleri çekmektedir. *Gömlek* adlı film, ağalığa karşı köylülerin direnişini anlatmaktadır.

Kürtlerin yaşamını konu alan filmler, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki terör sorununu ele alan filmler, Türkiye sinemasında 1990'larda yerlerini almaya başlamaktadır. *Mem-u Zin* (Ümit Elçi-1991) ve *Siyabend ile Heco* (Şahin Gök-1991) adlı filmlerin yapılmasına, 1990'ların başında Kürtlere karşı olumsuz tavırların giderilmesi, bu kültürün insanlara tanıtılarak, ön yargıların kaldırılması amacı ile Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın destek verdiği bilinmektedir. Mitolojik aşk öyküleri çerçevesinde filmsel anlatıyı kuran filmler, Kürtlerle beraber, geleneksel toplum yapısına ait pek çok unsuru (ağalık, töre, örf, adet ve gelenekler, köy yaşamı, büyüklere saygı vb.) bünyelerinde barındırmaktadır. "*Dini, etnik, etik ve sosyal: bu dört mesele etrafında sivil toplumun hem özgürleşme hem çözülme dinamiklerini bulabiliriz*" (Göle, 2002, 58 s.). Ayrıca bu tema etrafında *Işıklar Sönmesin* (Reis Çelik-1992), *Deli Yürek-Boomerang Cehennemi* (Osman Sınav-1999), *Sınır* (Gani Rüzgar Şavata-1999), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu-1999), *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi-2001), *Fotoğraf* (Kazım Öz-2001), *İnat Hikayeleri* (Reis Çelik-2003), *Yazı Tura* (Uğur Yücel-2004), *Kurtlar Vadisi-Irak* (Serdar Akar-2006) gibi filmlerin çekildikleri görülmektedir. Filmlerin kurulmaları hangi ideoloji etrafında olursa olsun, filmlerin Doğu ve Batı çatışması etrafında öykülerini kurup, konuya yeni bakış açıları getirdikleri görülmektedir. Ayrıca *Ah Gardaşım* (Kadir İnanır-1991), *Propaganda* (Sinan Çetin-1999) adlı filmler de geleneksel yapılar üzerine öykülerini kurmaktadır. *Ah Gardaşım*, Sarıkamışlı orman köylülerinin öykülerini

anlatmakta iken *Propaganda* bir köyün ortasından geçen sınırın onların hayatlarını da ikiye bölmelerini anlatmaktadır.

Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerine ek olarak, Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki kırsal kesimi konu alan filmlerde de geleneksel değerlere yer verildiği görülmektedir. Bu noktadan hareketle kırsal kesim geleneksel dünyanın temsiline izin vermektedir. *Seni Kalbime Gömdüm* (Feyzi Tuna-1982), Sökeli zengin bir ailenin zorla evlendirilmiş mutsuz kızı Eylül'ün hikayesini anlatmaktadır. Bodrum'a tatile giden kadın, burada bir ilişkiye başlaması sonucunda, çevre baskısına maruz kalmaktadır. *Mine* (Atıf Yılmaz-1983) adlı film de baskıcı bir çevrede yaşayan bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Geleneksel değerlere, kurallara, toplumun kendisine dayattığı her şeye boyun eğen bir kadın, geleneksel toplumun çift ahlaklı yapısı arasına sıkışmaktadır. *Bir Yudum Sevgi* (Atıf Yılmaz-1984) yine geleneksel değerler arasına sıkışıp kalan, mutsuz bir kadını anlatmaktadır. Evli olmayan bir çiftin ilişkiye girmeleri, çiftin toplumdaki dışlanmalarına ve sert tepkiler almalarına neden olmaktadır. Geleneksel toplumlarda bireylerin özellikle de kadının namusunun o toplumun üyelerine ait olduğu görülmektedir. Filmsel öyküde toplum baskısı yalnızca kadına değil erkeğe de yöneltilmiş görünmektedir. *Fahriye Abla* (Yavuz Turgul-1984) adlı filmde toplum ve aile baskısı Fahriye'nin hayatının alt üst olmasına neden olmaktadır.

Kırık Bir Aşk Hikayesi (Ömer Kavur-1981) adlı filmin anlatısına kasabaya ait, durağanlık, sıradanlık ve aynılık yansımakta, küçük yerlerin toplum üzerindeki tutucu baskısı, filmsel anlatının kadın karakteri üzerinde somutlaşmaktadır. Köye öğretmen olarak gelen kadın, yeniliğe kapalı geleneksel toplum içerisinde barınamamakta, kasabayı terk etmekten başka çare bulamamaktadır. *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe* (Yusuf Kurçenli-1983) adlı film, bir kıyı kasabasındaki üç kişinin başından geçen öyküyü anlatmaktadır. Kasabanın deniz kenarında olması, modernleşmenin yavaşça bu mekana girişine zemin hazırlamakta ancak değerlerine sıkı sıkıya bağlı kalan kasabalının baskısı iki kadına, bir erkek için bir araya gelmekten başka çare bırakmamaktadır. *Kurbağalar* (Şerif Gören-1980) adlı film ise geleneksel değerlerin karşısında dul bir kadının kendi ayakları üzerinde durma çabalarını öykülemektedir. Filmsel öykü geleneksel yapının kapalılığını, kurallarını,

geleneklerini ve üzerinde kurduğu baskıyı gerçekçi bir şekilde dile getirmektedir. Kalkan'ın ifadesiyle *Kurbağalar* filmi:

“Kır yaşamını konu alan Türk sorunsal sinemasında kadın-erkek ve kadın-toplum ilişkilerini; kadının ‘mal’ gibi alınıp satıldığı ‘erkek toplum’lara özgü, erkeğin kadına; kadının kadına ‘tahakküm’ünden kaynaklanan bir ilişkiler ağı içinde ve kırdaki sahipsiz kalan kadına yaşama hakkının tanınmadığı bir ortamda ele alarak incelemiştir” (Kalkan, 1992, 52 s.).

Kır yaşamını konu alıp, kadını anlatısının merkezine yerleştiren filmlere *Göl* (Ömer Kavur-1982), *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Atıf Yılmaz-1980), *Tutku* (Feyzi Tuna-1985) gibi filmler eklenebilmektedir.

Türkiye’de değişim karşısında, fertlerin değişimi anlama yerine, anlamadan uygulama ya da katı bir tutumla reddetme gibi iki tavır arasında kaldığı görülmektedir. Ayrıca zihniyet anlamında çok da değişmeyen Türkiye’de, zaman zaman İslamiyet’in modernleşmeye karşı kullanıldığı saptanmaktadır. Toplumdaki muhafazakar eğilimler, 1990’ların Türkiye sinemasında din konulu filmlerin yapılmasının nedenleri olmaktadır. *Minyeli Abdullah* (Yücel Çakmaklı-1990), *Yalnız Değilsiniz* (Mesut Uçakan-1990), *Sonsuza Yürümek* (Mesut Uçakan-1991) gibi filmler, konuları itibariyle gündeme oturmakta, yükselen bu ideoloji siyasal söylemle beraber devam etmektedir. Değişimin yoğunlaştığı 1980’lerden günümüze ülkenin genelinde geleneksel değerlerin sürdüğü, Türkiye’de birbirinden farklı çağların yaşandığı bunun da sinemaya çeşitli şekillerde yansıdığı görülmektedir.

2.1.3. Türkiye Sineması’nda Geleneksel/Modern Çelişkisi

Türkiye’de modern yaşama geçme çabalarının en önemli sıkıntılarında biri, yeniliklerin toplum hayatında bütünsel olarak kabul edilemeyişi ile ortaya çıkmaktadır. Geleneksel değerler toplum yaşamında var olmaya devam etmekte, toplum yenilikleri bir anda yaşamına geçirememektedir. Bu yüzden modernleşme sürecinde eski/yeni yani geleneksel/modern öğeler bir arada varlıklarını sürdürmektedir. Bu yüzden Ülgener’e (2006c, 116 s.) göre gelişen toplumlarda “*eski ile yenin bir arada bulunuşu tesadüf değil, kaide hükmündedir.*” Türkiye’de Osmanlı İmparatorluğu’ndan günümüze kadar gelenek ve modern arasında kalmışlık insanların ve toplumun yaşamında ikili yapılar oluşturmaktadır. Toplumunu yansıtan sinema, insanların bu arada kalmışlığını perdeye taşımaktadır.

Modern toplum kentleşmiş olan toplumdur. Batılı sanayi toplumlarında köy tipi yerleşim yerlerinde yaşayan insanların sayısı, toplam nüfus içerisinde çok az yere sahipken, kent ve kır yaşamı arasındaki modernleşme algılarının farklı düzeylerde olmadığı saptanmaktadır. *“Bu ülkelerde kentleşme düzeyi kimi ülkelerde yüzde 70-80, kimi ülkelerde ise yüzde 80-100 civarındadır”* (Canatan, 1995, 89 s.). Türkiye ve modern ülkelerdeki kentleşme arasında sayısalıktan daha çok nitelik anlamında farklar bulunmaktadır. *“Her şeyden önce, Batıda kentleşme ile sanayileşme arasında tam bir uyum söz konusuydu”* (Canatan, 1995, 89 s.). Batı’da kentleşme, kentsel alanın kırsal alandan daha gelişmiş ya da iyi düzeyde olduğuna anlamına gelmemektedir. Ayrıca Batı’daki modern kentler, Sanayi Devrimi’nden sonra ortaya çıkmaktadır. Türkiye’de ise, yine bir atlama, sıçrama söz konusudur. Bu sıçramayı her yerin aynı düzeyde yapamaması, Türkiye’deki yaşam alanlarının farklı gelişme düzeylerinin olmasıyla sonuçlanmaktadır. Ayrıca gelişmiş ülkelerden farklı olarak, Türkiye’de kentlerin genelinin, modernleşmenin yapısı itibariyle gelişmemiş ve refah düzeyi düşük ve geleneksel mekanlar olduğu saptanmaktadır.

1980’lerde yaşanan hızlı değişimin, toplum yaşamında da çeşitli değişimlere neden olduğu görülmektedir. İç göçler, bireylerin yaşadığı çeşitli çatışmaların kaynağını oluşturmaktadır. Kentler değişip gecekondulaşmakta, göç eden kesim kent yaşamına eklenip, uyum sağlayamamakta, şehirli olunamadığı gibi köylü de kalınmamaktadır. Göç edenler birbirlerine, düzene ve kendilerine yabancılaşmakta, kent yaşamı, işsizlik ve nüfus artışı da bu bireyler için bir başka problem olarak ortaya çıkmaktadır. Modernleşme sürecinde sorunlar yaşayan bireyler, kimlik ve aidiyet sorunu ile baş başa kalmaktadırlar. Bir yandan modernleşen diğer yandan geleneklerinden vazgeçemeyen bireyler Doğu/Batı, geleneksel/modern, eski/yeni, kır/kent gibi karşıtlıklar arasında sıkışıp kalmaktadırlar. Bu tür sorunlar Türkiye’nin pek çok yerine nazaran çoğunlukla daha modernleşmiş olan büyük şehirlerde görülmektedir. Filmlerde özellikle İstanbul özelinde somutlaşan sorunlar kendilerine yer bulmakta, çoğunlukla eski/geleneksel/Doğulu olanın üstün gösterildiği bir anlatı yapısı kurulmaktadır.

Türkiye gibi Batı-dışı, geleneksel, kırsal, tarımsal ülkelerde modern ülkelerin kentli, sanayileşmiş, gelişmiş toplum özellikleri bütünsel anlamda bulunmamaktadır. Kentlerin yaratılması göç kültürü sayesinde olmakta ancak göç, kentin endüstriyel

olarak ilerlemesi anlamına gelmemektedir. Böylece Türkiye modernleşmesinin çarpıklıklarından bir diğeri de kentleşme noktasında kendisini göstermekte, Türkiye’de kentleşme, daha çok aksaklıkları ile dikkatleri çekmektedir. Çoğunlukla köyden kente göç edenlerin kentin yapısını bozdukları, eğitim düzeyini düşürdükleri, gelir dağılım oranını azalttıkları, geleneksel düzendeki pek çok yapıyı kente taşıdıkları görülmektedir. Göçen insanlar, kentin modernleşme sürecinde çözülüp, buradaki düzene uyum sağlayamamakta, aksine kentlerde ikili bir kültürü (geleneksel/modern) oluşturmaktadırlar. Ayrıca göçle beraber gecekondulaşma ve hormonal kentleşme gibi olumsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Arabesk kültür bunun en somut örneklerinden bir diğeri. Böylece ne kentli olabilen ne köylü kalabilen bireylerin geleneksel yaşam tarzlarına, göçtükleri kentlerin toplumsal değerleri karışmakta, göçen bireyler geleneksel/modern karşıtlığı arasında kalmakta, bu iki yapının değerleri birbirine karışmaktadır.

Kentleşme, göç ve göçle yaratılan kültür sinemaya çeşitli şekillerde (göç filmleri, arabesk filmler, kentli bireylerin sorunlarını anlatan filmler, kentsel-kırsal alan ikilemini anlatan filmler, değişimden memnun olmayan bireyleri anlatan filmler, vs.) yansımaktadır. Köyden kente göçün bireylerin hayatında yarattığı değişimler ve bireylerin arayışları bu filmlerde kendisine yer bulmaktadır. “*Film anlatılarında kurulan dünyada konu, bir toplum içinde geçse de artık bu filmlerde öne çıkan yeni değerler, kaybolanlar, giderek yaşanan kent kaosu ve yeni duyguların toplumu sunulmaktadır*” (Künüçen, 2001, 61-62 ss.). Göç sorununu işleyen filmler, iç göç (kentleşme, gecekondulaşma, ekonomik sıkıntılar, uyumsuzluk, yabancılaşma, vb. konularda) ve dış göç (kültür çatışması, hayal kırıklığı, namus, ekonomik sıkıntı, anomi, vb. konularda) olgularına değinmekte ayrıca arabesk kültürün yansıdığı arabesk filmlerde değişim çabaları ve değişimin sonuçları anlatılmaktadır.

At (Ali Özgentürk-1981), *Fidan* (Erdoğan Tokatlı-1984), *Bir Avuç Cennet* (Muammer Özer-1985), *Züğürt Ağa* (Nesli Çölgeçen-1985) gibi filmler son çare olarak kente göçen bireylerin kent yaşamına uyum çabalarını, köy/kent, geleneksel/modern, Doğu/Batı, eski/yeni, umut/umutsuzluk, çıkış yolu/çıkışsızlık, sahip olunanlar/beklentiler gibi karşıtlıklarla anlatılmaktadır. Kentlere göç edenlerin ikinci ve üçüncü kuşakları yeni yaşam biçimleri oluşturmakta, eski ile yeninin sentezini bir arada barındıran farklı değerler ve normlardan örülü yaşam standartları

oluşturmaktadırlar. İlk göçler ile kentli olamamış bireylerin, gece konu kültürü ile kendilerine ait değerleri de kentlere taşıdıkları görülmektedir.

Dış göç filmlerinin öykülerinde 1960'lı yıllardan beri süren Batı Almanya, Fransa, Belçika, Avusturya, İsveç ve Arap ülkelerine yapılan göçlerin nedenleri, sonuçları, insanlar üzerindeki etkileri, göçenlerin hayalleri, beklentileri, umutsuzlukları anlatılmaktadır. *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören-1980), *Karakafa* (Korhan Yurtsever-1980), *Kardeş Kanı* (Muammer Özer-1984), *Cumartesi Cumartesi* (Tunç Okan-1984), *Ölmez Ağacı* (Yusuf Kurçenli-1984), *Polizei* (Şerif Gören-1988), *Yanlış Cennete Veda* (Tevfik Başer-1988) bu filmler arasında yer almaktadır. Dış göçlerle kültürel bir sok yaşandığını belirten Basutçu (1996, 204 s.) düşüncelerini söyle dile getirmektedir: “*Bırakın kenti, Türkiye’deki kasaba yaşamını bile doğru dürüst tanımayan köylü vatandaşlarımız, kendilerini bir anda zengin Avrupa ülkelerinin büyük kentlerinde bulmuşlardı. Dil, din, ırk, gelenekler, her şey taban tabana zıttı.*” İşte bu çelişkiler kendisine dış göç filmlerinde yer bulmakta, bu filmlerin çoğu Doğulu Türkiye ile Batılı bir ülkeyi çoğunlukla Almanya’yı, karşı karşıya getirmekte, Doğu/Batı, geleneksel/modern, kadın/erkek, Doğulu kadın/Batılı kadın gibi karşıtlıkları ülkeler düzeyinde kurmaktadır. Filmsel anlatılarda çoğunlukla ataerkil ahlak anlayışı ve geleneksel ilişkiler, çağdaş Batı sanayi toplumlarının anlayışı ile parçalanmaktadır.

Melodram filmlerine, göçle beraber 70’li yıllarda arabesk melodramları eklenmekte, 80’li yıllarda bu filmlerin sayıları çoğalmaktadır. 1970’li yıllardaki ticari sinemanın ürettiği seks filmlerinin 80 dönemi rejimi tarafından yasaklanması, ticari sinemayı yeni bir türde yoğunlaşma fikrine götürmektedir. Türkiye’de hızlı bir şekilde gelişen ve yayılan Arabesk şarkıların, sinemada karşılığı aranmakta, böylece sinema için yeni bir alan ve konu yaratılmaktadır. 1971 yılında Orhan Gencebay’la başlayan arabesk melodramlar, daha çok göç olgusundan hareketle, ataerkil düzenin savunucusu durumundaki erkeğin toplumsal düzende yaşadığı sıkıntıları, göçün getirdiği problemleri yansıtmaktadır.

Arabesk filmler, toplumun içinde bulunduğu ikili yapıyı anlatmaktadır. Umudunu büyük şehre bağlamış bireyler için, maddi ve manevi kazanç getireceğine inanılan göçün sonuçlarının, beklenilenden çok farklı olduğu görülmektedir. Arabesk

filmlerin anlatısındaki karakterler, mekanlar, olay örgüsü, müzik, kadın-erkek ilişkileri, geleneksel yapısını kıramamış bir toplumun sorunlarını, acılar içerisinde ifade etmektedir. Ancak bu acılar, filmsel anlatının karakterlerinin büyük şehre gitmelerinin doğurduğu iki farklı dünyanın çatışması ile ortaya çıkmaktadır. “*Göç konusunu gerçekçi ve derinlemesine ele alan filmlerin oldukça az olmasına karşın, kente göç olayını fon olarak kullanan, olayı köyden başlatıp kentte, gecekonduda noktlayan çok sayıda sıradan, ticari film vardır sinemamızda*” (Esen, 2000, 108 s.). Arabesk filmlerde kadın toplumun ve erkeğin namusu olarak tanımlanmakta, kadını koruma görevi bir yandan onu cinsel obje olarak konumlandıran diğer yandan namuslu olma adına kısıtlayan ve denetleyen erkeğe verilmektedir. Bu filmlerde kadını kadın yapan değerlerin, melodram filmlerinde olduğu gibi namus, ahlak, sabır vb. olduğu görülmektedir. Şarkıların adlarından yola çıkılarak, birbirine benzer açlık, yokluk ve yoksulluğun, acılar içindeki bireyin hazin sonunu kapitalist ataerkil düzen içerisinde anlatan filmlerin seyircisi, yoksul ve eğitimsiz, erkek egemen bir toplumun bireyleridir.

Kente göçle gelen kişi, kendi kültürel yapısını da buralara taşıyarak kentin daha da kötü duruma gelmesine neden olmaktadır. Bu nedenle kentte olmakla kentli olmak farklı anlamlara gelmektedir. Türkiye’de farklı çağları yaşayan insanların varlıkları söz konusudur. Toplumsal değişimin her toplumun, kendine özgü tarihsel koşulları ile belirlendiği fikri göz ardı edilmekle beraber, sosyo-ekonomik gelişmeyle modernleşileceği düşüncesinin Türkiye toplumuna hakim olduğu saptanmaktadır. Yukarıda bahsi geçen filmler, toplumsal yapıdaki bu çelişkileri yok saymış görülmektedir. Biçimsel anlamda modernleşen Türkiyenin geneli gibi sinema da biçimsel anlamda daha kolay modernliği yakalamakta ancak içeriğin değişmemesi, içerikle biçim arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkarmaktadır. Bilgiç’in ifadesiyle:

“Seksen sonrasında yapılan filmler geleneksel anlatım biçimlerini tamamen dışlayarak, bütünüyle batılı dramatik kalıpları hedeflediğinden ve sosyal kültürel yapıda benzer bir ‘toptan batılılaşma’da mümkün olamayacağından, filmlerdeki biçim-içerik uyumsuzluğu açıkça hissedilir hale gelmiştir” (Bilgiç, 2002, 134 s.).

1980 yılı sonrasındaki hızlı değişim süreci toplumsal çatışmaları da beraberinde getirmektedir. Bireyin düzene uyumsuzluğu, yaşanan çatışmalar, göç ve arabesk kültürü, yeni yaşam biçimleri gibi değişimler Turgul’un filmlerine yansımaktadır. “*Yavuz Turgul geçmişle bugün arasında kalmış insanların*

hikayelerini anlatır. Onlar tükenmeye yüz tutmuş geleneklerin, ahlakın, insan ilişkilerinin, dostluğun, dayanışmanın kısacası bir yanıyla feodal kültürün temsilcileridir” (Kıraç, 2008, 118 s.). Turgul, eski bir organizatörün ayakta kalma çabalarını anlattığı *Muhsin Bey*'de filmsel öyküyü eski/yeni karşıtlığı üzerinden kurmaktadır. Bu karşıtlığa ek olarak Doğu/Batı, kır/kent, geleneksel/modern, eski değerler/yeni değerler, eski ilişkiler/yeni ilişkiler de filmsel anlatıda kendisine yer bulmaktadır. Türkiye'de değişim, beraberinde olumsuz birçok durumu ortaya çıkarmakta, bu durum sinemaya da yansımaktadır. *Muhsin Bey*'de geçmişe ait değerler olumlanırken, yeni değerler olumsuzlanmakta, diğer taraftan düzene ayak uyduramayan insanlar silinmeye, yok olmaya mahkum olmaktadır.

Değişime uyum sağlamakta güçlük çeken bir diğer karakter, Haşmet Asilkan'dır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Yavuz Turgul-1990) adlı filmde, Haşmet Asilkan karakteri de değişimle savaşmakta ancak ona uyum sağlamaya da çalışmaktadır. Örneğin rakı içmekten hoşlanan Haşmet viski içip, anlamadığı resim sergilerine ve operalara gitmekte, Batılı bir entelektüel olmaya çalışırken komik duruma düşmektedir. Filmde Batılı olmak, Batı'yı taklit etmekten ibaret değil, zihniyet dünyasıyla algılanması gereken bir süreç olarak gösterilmektedir. Modernleşme yalnızca davranışların, giyim-kuşamın ya da yaşam şeklinin değişmesinden farklı olarak, zihniyet dünyasının değişmesi, modern zihniyetin anlaşılmasını gerektirmektedir. Şekilsel anlamda alınan Batılı değerlerle, modernlik özenti durumuna dönüşmekte, değişim Haşmet Asilkan örneğinde olduğu gibi hastalıklı bir hal almaktadır.

Hem içerik hem de biçimsel olarak yerel unsurlardan ve Doğu'nun anlatı geleneğinden beslenen Turgul'un filmlerinde Doğu felsefesinin izlerine rastlanmaktadır. Ona göre zıtlıklar bütünselliği oluşturmaktadır; güzel/çirkin, gündüz/gece, siyah/beyaz, iyi/kötü gibi, Doğu/Batı, bu karşıtlıklar içerisinde yerini alarak filmlerine yansıyan önemli öğeler olmaktadır. *Gölge Oyunu* (Yavuz Turgul-1992) eleştirmenler tarafından bu yüzden bir Doğu masalı olarak nitelendirilmektedir. Filmsel anlatıda, orta oyunu ile Karagöz ve Hacivat'a göndermeler yapılmakta, öykünün kuruluşunda ve birçok sahnede bu oyundan faydalanılmaktadır. *Gölge Oyunu*'nun filmsel öyküsünde yine eski/yeni karşıtlığı

kurulmaktadır. Filmsel anlatının ana karakterlerinin iyimser oldukları ancak kendi türlerinde komedyen kalmadığının da farkında oldukları görülmektedir.

Eşkîya (Yavuz Turgul-1996) filminde değişen dünya ve değerler ile filme eski/yeni, Doğu/Batı, geleneksel/modern, kır/kent gibi karşıtlıklar yansımaktadır. *Eşkîya* filminde Doğu'ya özgü bir kahramanlık olan eşkıyalıktan yararlanılmakta, Doğu inancına uygun birçok mistik öğeden de faydalanılmaktadır. Filmsel anlatıda, Doğulu olanın saflığı ve temizliği ile paylaşımcılığı, insanlığı, ahlaki değerleri dikkat çekmekteyken, kentli için modernleşme olumsuz şekilde sonuçlanmaktadır. Kentte değerler değişmekte, yozlaşmakta, çikara ve paraya dayalı hale gelmektedir. Yönetmen Doğu, eski, geleneksel ve kırsal olandan yana durmaktadır. *Gönül Yarası* (Yavuz Turgul-2005) adlı film de, Doğu/Batı, eski/yeni, geleneksel/modern, birincil ilişkiler/ikincil ilişkiler gibi karşıtlıklarla hikayesini anlatmaktadır. Yönetmen İstanbul'un değişen değerlerini olumsuzlamakta yerine eski değerleri, ilişkileri önermektedir. Filmsel anlatı Turgul'un diğer filmlerinde olduğu gibi eski/yeni, Doğu/Batı, kır/kent üzerine öyküsünü kurmakta, değişimin olumsuz noktalarına değinerek, çözümü geçmişin değerlerinde aramaktadır.

Doğu/Batı, eski/yeni, dün/bugün gibi karşıtlıklar Engin Ayça'nın *Soğuktan ve Yağmur Çiseliyordu* (1992) adlı filminde izleyiciye farklı bir perspektiften sunulmaktadır. Film, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın düşüncelerine öykünerek, udi Cemal Bey ve karşılıksız sevdiği Leyla Hanım arasındaki ilişkiyi anlatmaktadır. Cemal Bey'in aşık olduğu kadının adının Leyla olarak seçilmesi ise metinlerarası bir işlevi üstlenmekte, Doğu masalı Leyla ile Mecnun'a, onların kavuşamamalarına gönderme yapmaktadır. Cemal Bey, Doğululara özgü içsel bir aşkla, tensel duygulardan uzak, karşılıksız olarak Leyla'yı sevmekte, bu aşkı başka zamanda yaşamaktadır. Filmsel anlatıda eski/yeni karşıtlığı, müzikte, şarkılarda, eşyalarda, zamanda vb. dile getirilmektedir. Ömer Vargı'nın yönettiği *Kabadayı* (2007) adlı film de yine eski/yeni karşıtlığı üzerine öyküsünü kurmaktadır. Eski bir kabadayı olan Ali Osman'ın hikayesini anlatan film, modernleşmeye çalışan toplumdaki değerleri, ilişkileri, bireyleri yansıtmakta, bunun için de İstanbul mekan olarak seçilmektedir. Diğer yandan yeni değerlerin de insanları bir tür çıkmaz içerisine sokması filme yansımakta, *Kabadayı*'nın Devran'ının da yine yeni değerler sonunu getirmektedir. *Mutluluk* (Abdullah Oğuz-2007) filmi Türkiye'deki ataerkil düzen içerisinde kadının

yerini sorgulamaktadır. Filmsel anlatıda Doğu/Batı, geleneksel/modern, kadın/erkek, köylü/kentli, eğitilmiş/eğitimsiz gibi karşıtlıkları kurularak iki zıt yapı kıyaslanmakta ancak yönetmen, Doğu'dan, gelenekselden, ataerkil düzenden yana tavrını koymaktadır. Filmsel öykü, bir çözüm önerisinde bulunmamakta, çözümü geleneksel düzen içerisinde kurmaktadır.

Geleneksellik modernliği karşı karşıya getiren filmler, zaman zaman kırsal bölge üzerinde de yoğunlaşabilmekte, modernleşen kentlerden gelenekselliğini koruyan gelişmekte olan Doğu ya da Güneydoğu Anadolu köylerine giden bireylerin varlığı ile de karşıtlık yaratılmaktadır. 1980'lerle değişim geçiren Türkiye sinemasında Batılı olanın olumsuz gösterilmesi tavrında değişiklik yaşanmakta, artık kırsal alana kenti temsilen gelen modern kahramanlar daha istenir duruma gelmektedir. *Hakkari'de Bir Mevsim* (Erden Kıral-1982), *Derman* (Şerif Gören-1983), *Vizontele Tuuba* (Yılmaz Erdoğan-2004) adlı filmler bu anlamda dikkatleri çekmektedir. Öğretmen, hemşire gibi modern yaşam temsillerinin yanında bu bireylerin faydacı kimlikleri paralelinde, Doğuya ait değerler reddedilmeye başlanmaktadır. Örneğin ağalık kurumu, töreler, cinsiyet ayrımcılığı eleştirilir ve onaylanmaz duruma gelmektedir.

Hakkari'de Bir Mevsim adlı filmin öyküsü, Hakkari'ye tayini çıkan bir öğretmenin çetin kış şartları altında bir köyde yaşadıklarını belgesel tadında anlatmaktadır. Köydeki ilişkiler, kaçakçılık, töre, kuma gibi geleneksel toplumlara özgü unsurlar filmsel anlatıda bulunmaktadır. *Derman* adlı filmin anlatısında bir köye tayini çıkan ebe ile kaçak bir eşkıya arasındaki ilişki ele alınmaktadır. *Vizontele Tuuba*, birincil ilişkilerin yaşandığı, geleneksel değerleri taşıyan bir köye, öğretmen olarak atanan bir adam ve kızının köyü geliştirme çabalarını, burada yaşananlarla beraber trajik komik bir dille anlatmaktadır. Bu filmlerin öykülerinde olaylara, anlatının daha modern karakteri olan ve kenti temsil eden bireylerin gözünden bakılmaktadır.

Bu filmlere Türkiyeli yönetmen olarak kabul edilirliliği tartışmalı İtalya'da yaşayan Ferzan Özpetek'in filmleri de eklenebilmektedir. Özpetek Türkiye'yi konu alan filmlerinde, Batı'dan yana durmakta, üstelik Doğulu kabul ettiği Türkiye'ye Batılı biri gibi bakmaktadır. Yönetmenin içerik olarak kullandığı öğeler de pek çok

oryantalistin kullandığı motifleri (hamam, harem gibi mekanlar, mistik bir Doğu, gözetleme, saray entrikaları ya da turistleri baştan çıkaracak göbek, rakı ve eğlence ortamları vb.) içermektedir. Bu bağlamda Özpetek, Türkiye’yi konu alan filmlerinde Türkiye’yi Doğulaştırmakta ve üstelik bilindik ve popüler klişelerle mistik bir Doğu yaratmaktadır. *Hamam* (1997), eski İstanbul sokaklarına, birincil ilişkilere ve Türkiye’deki hamam kültürüne penceresini açarken filmsel öyküdeki tüm olaylar Türkiye’ye hamamı satmak için gelen bir İtalyan’ın gözlerinden anlatılmaktadır. *Harem Suare* (1999) de benzer şekilde Osmanlı İmparatorluğu’nun Tanzimat dönemine ve II. Abdülhamit dönemine sırtını yaslarken bu dönemdeki haremdeki ilişkileri, sorunları, çıkar çatışmalarını vb. yine bir Batılı gözüyle aktarmaktadır. Filmsel öykünün karakterleri Francesca ve Marta adlı asimle olan iki kadının anlatıldığı *Hamam* ve *Harem Suare*, bakış açıları ve kullanılan öğelerle popüler oryantalist eserler olmakta, üstelik bu filmlerin alıcıları durumundaki izler kitle daha çok yönetmenin yaşadığı ülkedeki İtalyanlar olmaktadır. Böylece Özpetek filmlerinin anlatısı Türkiye tarihini, kültürünü, özelliklerini yansıtmaya anlamında önemli veriler içermesi gerekmektedir, oryantalist öğelerle klişeleşmektedir.

2.1.4. Türkiye Sineması’nda Yeni Yönetmenler Kuşağı ve Farklı Üslup Arayışları

1990’lı yıllar Türkiye sineması, genç kuşak yönetmenlerinin çabasıyla daha iyi duruma gelmekte, dönemde Türkiye sinemasını takip eden bir izleyici kitlesi de oluşmaktadır. Eyüpoğlu (2004, 285 s.), doksanlı yıllar Türkiye sinemasının oldukça sert şekilde eleştirildiğini saptamakta, bu eleştirileri: “*Resmi tarih anlayışını terk etmek, fantezi sinemasını bir tür olarak kabul etmek ve Yeşilçam sinemasını parodileştirme*” olarak saptamaktadır. Ancak bu yıllarda sinema aynı zamanda yeni denemeler üzerine de yoğunlaşmaktadır. Bu durum bu dönemin sinema için bir hesaplaşma dönemi olarak düşünülmesine neden olmaktadır.

Prodüksiyon firmalarından destek alarak filmlerini çekmeye başlayan yeni kuşak yönetmenleri, eski yönetmenlerden daha farklı bir gerçeklikten yola çıkmaktadırlar. “*Bu sinemacılar filmlerinin konuları itibarıyla, hikayelerini filme alma biçimleriyle birbirine benze[memektedir]*” (Kıraç, 2002, 50 s.). Türkiye sinemasında kendi ülkesine, insanına ve sorunlarına yabancılaşan yönetmenlerin aksine, bu yönetmenlerin ortak noktaları kendi ülkelerinin gerçeklerine yüzlerini

dönmüş olmalarıdır. Bu yönetmenler için yeni kuşak denmesinin nedeni, ortak bir dil, duygu, eğilim ve yaklaşımlara sahip olmalarıdır. Yeni kuşak yönetmenleri Türkiye sinemasındaki popüler eğilimlerin dışında konumlandıkları için çoğunlukla bağımsız sinemacılar olarak anılmaktadırlar.

1990'larda film çekmeye başlayan ve 2000'li yıllarda da yönetmenliğe devam eden yeni kuşak yönetmenlerinin filmlerindeki anlatının, karakterlerin, mekanın, oyuncuların, kamera, kurgu gibi teknik özelliklerinin dönem sinemasından farklı çizgide olduğu görülmektedir. Bu yönetmenler, dışarıda, köşede bucakta kalan küçük insanların öykülerini gerçekçi bir üslupla Türkiye sinemasına taşımaktadırlar. Türkiye sinemasında kendisine pek yer bulamayan sıradan insanların basit yaşamları üzerine öyküler üreten, oyuncularını popüler ya da tecrübeli oyuncular arasından seçmeyen, ışık, renk ve müzik kullanımında giderek hayatın doğal akışını yakalamayı deneyen yönetmenler, 1990'lardan günümüze kendi tarzlarını oluşturmaya devam etmektedirler. Bu yönetmenler, çoğunlukla klasik sinema anlayışına, seyircilerin beklentilerine ve popüler olma kaygısına kapılmadan, çağdaş anlatı sineması çerçevesinde filmler üretmekte, böylece kendi dillerini oluşturma ve birer *auteur* olma yolunda ilerlemektedirler.

2000'lere girildiğinde Türkiye sinemasının özleminin otoriteden kurtulmak olduğunu belirten Eyüpoğlu (2004, 285 s.), bu sırt çevirme eğiliminin “*gerçekçilik ve misyon sineması denemeleri, sinemanın sanatsal olma kaygısı, hatta auteur'ün olması zorunluluğu gibi durumları*” kapsadığını saptamaktadır. Tül Süalp Akbal, diyalogun yerinden edilişi, melezleşme, içerisi-dışarısi diyalektiği, dillenenemeyen iç sıkıntısı, yüzleşme-yüzleşememe temalarının yeni Türkiye sinemasında belirgin hale geldiğini saptamaktadır (Sarıkartal, 2002, 11 s.). Bu bağlamda farklı konulara yönelen yönetmenler, klasik anlatı geleneğinden farklı olarak filmsel öyküleri bir sonuca bağlamamakta, belirli bir zaman diliminde ilerlemeyen filmsel öyküleri anlatmakta, karakterler ile özdeşleşilen filmler yerine sorgulanan filmler yapmaktadırlar. Bu durumda yönetmenlerin beklentilerini klasik anlatı yapısı karşılamamakta, arayış içerisine giren bu yönetmenler, çağdaş anlatı yapısına yönelmektedirler.

Bahsi geçen yönetmenler arasında Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Barış Pirhasan, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem, Kutluğ Ataman, Kazım Öz, Semir Arslanyürek, Ümit Ünal, Tayfun Pirselimoglu gibi yeni nesil yönetmenler yer almaktadır. Bu yönetmenlerin filmsel anlatılarındaki benzerlikler ve farklılıklar ile sinemaya getirdikleri yenilikler açısından bakıldığında yeni kuşaktan bahsetmek olası görülmektedir.

Derviş Zaim, *Tabutta Röveşata* (1994) ile doksanlı yılların sonunda sayıları artan evsizlerin, tinerci çocukların yaşamlarını perdeye aktarmayı başarmaktadır. Zaim, toplumdaki dışlanan kesimin duygularının olabileceğini, nihayetinde onların da birer insan olduğunu, toplumsal yaşamı sorgulayarak ve izleyicisine sorgulatarak anlatmayı denemektedir. *C Blok* (Zeki Demirkubuz-1994), *Gemide* (Serdar Akar-1998), *Kaç Para Kaç* (Reha Erdem-1999), *Laleli'de Bir Azize* (Kudret Sabancı-1999), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan-1999), *Üçüncü Sayfa* (Zeki Demirkubuz-1999) gibi filmler 1990'lı yıllarda gösterime giren, yeni kuşak yönetmenlerinin popüler olmaktan uzakta, kendi dillerini yaratma çabaları olarak perdeye yansımaktadır. Bu yönetmenlerin aktardıkları konular her ne kadar birbirlerinden farklı tarzda olsa da yönetmenlerin kendi filmlerinde ortaya çıkan benzer öğelerin varlığı söz konusu olmakta, böylece Türkiye sinemasında da *auteur* kavramı gündeme gelmektedir. Zeki Demirkubuz'un *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *3. Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006)'den oluşan filmografisinde ortak noktalar bulunmaktadır:

"Hem temaları (aşk, ihanet, acı, iletişimsizlik, kader, yalnızlık...) hem de biçimsel özellikleri açısından (genellikle durağan kamera); özellikle de filmler de kullandığı ortak motifler (pencerelerin/kapıların açılması, yönetmenin (...) kendi filmine katılması, yolların, TV'nin kullanılması, öyküdeki sürpriz bağlamında)" (Öztürk, 2002, 90 s.).

Benzer şeyleri Nuri Bilge Ceylan sineması için de söylemek mümkündür. *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008)'da bir filminden diğerine taşıdığı ortak noktalar dikkatleri çekmektedir. Ceylan filmlerinde çoğunlukla kasabalı ve kentliyi karşı karşıya getirmektedir. Kırış, Ceylan sineması toplumsal değişimin yalnızca yeni nesilde olumsuz sonuçlar doğurmadığını, bu olumsuzlukların 70 kuşağında da vücut bulduğunu ifade etmektedir (Kırış, 2008, 162 s.). *Kasaba* filmiyle üç kuşak bir arada, bir mısır

tarlasının ortasında sohbet etmektedir. Biri geleneksel, diğeri pozitivist bir diğeri ise hiççiliğe inanan bireylerin sohbetleri Türkiye toplum yapısındaki değişimleri ve gelenekleri ortaya çıkarır nitelikte görülmektedir. *Mayıs Sıkıntısı* da *Kasaba* filmindeki aynı mekanda geçmekte, kentten gelen akraba kasabada film çekmeye çalışmaktadır. *Uzak*'ta mekan İstanbul'dur. Ancak bu sefer *Kasaba* filmindeki Saffet, daha iyi yaşam şartlarına sahip olmak için burada iş aramaktadır. İki akrabanın diyaloglarına, kasabalının arayışları, samimiyeti, saflığıyla beraber, kentlinin yabancılaşması, yalnızlığı, yozlaşması eklenmektedir. *Uzak* kırsal alandan çıkıp kentli olmaya özenen ancak pek çok noktada değerlerini yitiren aydın tipinin Türkiye'de konumlanmasına dikkatleri çekmektedir. *Üç Maymun*'da kentsel yaşam içerisindeki kaybolmuş değerler anlatılmakta, insanların kendilerine olduğu kadar topluma olan duyarsızlığı ve yabancılaşması işlenmektedir. Ceylan bu filmde modernleşen bireylere farklı bir bakış açısı ile bakmaktadır. Böylece modernleşme, yönetmenin diğer filmlerinde olduğu gibi toplumdaki çelişkilerle birlikte perdeye yansımakta, toplum yaşamında olduğu gibi değişimi farklı şekillerde algılayan ve yaşayan film anlatısının karakterleri filmde görülmektedir.

Yeni sinemacılardan Serdar Akar'ın *Gemide* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (1999), *Maruf* (2001), *Barda* (2006) filmleri birbirinden farklı dünyaları anlatmaktadır. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, 1980'lerin başlarında geçen ve futbol aşkı üzerine kurulu bir filmidir. *Maruf*, Mardin'de geçmekte, oradaki iç içe yaşayan farklı kültürlerdeki insanların hayatlarını perdeye aktarmaktadır. Serdar Akar'ın *Gemide* filmi ile Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize* (1999) filmleri bir kadınla iki hikayeyi birbirine bağlayan iki ayrı dünyanın hikayelerini anlatmaktadır. Akar, *Gemide* filminde tek mekanda geçen konuyla sıradan bir kumcu gemisini ve bu gemideki bireyler arasındaki ilişkileri, bir kadını merkezine alarak gerçekçi bir üslupla anlatmaktadır. Filmin başka hayatlarla kesiştiği noktada ise *Laleli'de Bir Azize* filmiyle Kudret Sabancı devreye girmektedir. Bir önceki filmde eksik kalan noktaları tamamlayan filmsel öykü, *Gemide* filmindeki Rus bayanı yine merkeze almaktadır. Bilmenin getirdiği bir hazzı da seyircisine yaşatan film, erkek dünyasına girerek, en doğal hali ile bu insanların öykülerini anlatmaktadır. Laleli ve gemi giderek değişen, bir çok anlamda yozlaşan büyük şehirlerin prototip örneği olarak yansımaktadır. Değişen Türkiye ile değerlerin de yozlaştığı görülmekte, bireyler

Durkheimci anlamda bir anomi sürecini yaşar durumuna gelmektedir. Filmsel öyküde tecavüz, şiddet, yalan gibi pek çok öge erkek egemen bir dünyada kendisine yer bulmaktadır. Suner'in anlatımıyla:

“1990’lar Türkiye’inde yaşanan köklü toplumsal dönüşüm süreci ve beraberinde gelen kimlik ve aidiyet krizi tahripkar sonuçları olan bir dizi toplumsal sarsıntıyı, altüst oluşu da beraberinde getirmiştir. Toplumsal şiddetin farklı biçimlerde yoğunlaşması, yaygınlaşması ve kanıksanması bu sürecin sonuçlarından birisidir” (Suner, 2004, 262 s.).

Kitle iletişim araçları ile yeniden üretilen ve çoğaltılan şiddet, 1990’lar Türkiye’inde yaşanan kimlik ve aidiyet krizinin de hem nedenlerinden hem de sonuçlarından birisi olarak filmsel öykülere yansımakta, ve bazen yoğun bir şekilde ağırlığını hissettirmektedir. *Barda* filmi içeriğindeki şiddet ile dikkatleri çeken filmlerden bir tanesidir. Bir yandan Türkiye’de yaşayan gençlerin yaşamına göz atarken diğer yandan sosyo-kültürel ve ekonomik eşitsizliği de vurgulamaktadır. Şiddeti temel alarak öyküsünü kuran filmlerden birisi de *Dokuz* (Ümit Ünal-2002)’dur. Yönetmen mahalledeki bir kadının öldürülmesinden sonra, cinayeti işlemesi muhtemel altı kişiye odaklanırken günlük yaşam içerisine girmiş şiddeti sorgulamaktadır.

Yeni sinemacılardan Yeşim Ustaoglu’nun filmlerini (*İz*-1994, *Güneşe Yolculuk*-1998, *Bulutları Beklerken*-2003) birbirinden farklı temalarda çektiği görülmektedir. *İz*, kayıp bir yüz peşinden giden bir komiserin öyküsünü anlatmakta, *Güneşe Yolculuk*, güneşe yani Doğu Anadolu’ya yapılan bir yolculuk öyküsünü anlatmakta, *Bulutları Beklerken* filmi de *Güneşe Yolculuk*’ta olduğu gibi Türkiye’deki farklı etnik kimliklerin peşinden gitmektedir. Karadeniz yaylalarında geçen film, Yunanistan’a göç etmek zorunda kalan Rum ailenin öyküsünü anlatmaktadır. Ustaoglu filmlerini birleştiren özellik, bu filmlerin Türkiye gerçeğine getirdiği farklı ve gerçekçi bakış açısıdır.

Handan İpekçi yeni kuşak yönetmenlerinden bir diğeridir. *Babam Askerde* (1995), *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ve *Saklı Yüzler* (2008) filmleri ile dikkatleri çeken yönetmen, ilk iki filminde çocukları merkezine alarak filmsel öykülerini kurmaktadır. İpekçi, *Babam Asker*’de ile 12 Eylül’de hapishaneye giren babalarının ‘askerde’ olduğu söylenen bir grup çocuğun öyküsünü anlatmaktadır. *Büyük Adam Küçük Aşk* ise Kürt kızı Hejar ile emekli hakim arasındaki hoşgörü/hosgörüsüzlük

karşıtlığı üzerine öyküsünü kurmaktadır. *Saklı Yüzler* ise, Türkiye'deki töre sorunsalını anlatısına taşımakta, filmsel anlatıyı Bitlis'te başlatıp, Almanya'da bitirmektedir. Filmsel öyküler Türkiye'ye, bu dönemde oluşan toplumsal, kültürel, ekonomik ve siyasi değişimler bağlamında bakmaktadır.

Derviş Zaim, *Filler ve Çimen* (2000) ile Türkiye'de Susurluk Olayı olarak anılan mafya, devlet ve polis ilişkisi üzerine odaklanmakta, *Çamur* (2002) da ise, Kıbrıs'ta, Kıbrıs harekatı döneminde geçen bir öyküyü anlatmaktadır. *Cenneti Beklerken* (2006) 17. yüzyılda İstanbul'da yaşayan bir minyatür sanatçısının öyküsünü anlatmaktadır. Film Doğu/Batı karşıtlığına, minyatür ve resim sanatının Osmanlı toplum yapısındaki algılanışına da yer vermektedir.

Yeni kuşak yönetmenleri arasında ismi geçen Semih Kaplanoğlu'nun filmleri; *Herkes Kendi Evinde* (2001) ve *Meleğin Düşüşü* (2005)'dür. *Herkes Kendi Evinde* bir arayış ve yabancılaşma filmi olarak dikkatleri çekmektedir. Film üç karakter arasındaki öyküyü anlatmaktadır; Kendisine, yaşamına, ülkesine yabancılaşmış bir karakter, Rusya'dan gelerek babasını arayan ve hiçbir özelliği bulunmayan bir kadın, diğer yandan huzur arayan ağabey çağdaşlaşan Türkiye'nin yarattığı insan tipleri olarak görülmektedir. *Meleğin Düşüşü*, genç bir kızın yaşadığı şiddet, taciz ve yalnızlığı anlatmaktadır. Yeni kuşak yönetmenlerinden bir diğeri olan Kutluğ Ataman'ın ilk uzun metrajlı filmi *Karanlık Sular* (1995)'dir. Daha sonra *Lola ve Bilidikid* (1999) ve *İki Genç Kız* (2005) adlı filmleri çeken yönetmen, *Lola ve Bilidikid*'de farklı iki kültürü, iki ülke bağlamında filmsel öyküsüne aktarmaktadır. Filmsel öyküde Almanya'da yaşayan ve zor şartlar altında yaşam savaşı veren bireyler görülmektedir. *İki Genç Kız* bir anne ile kızı ve genç kız ile arkadaşı arasındaki ilişkiyi perdeye yansıtmaktadır. Böylece Türkiye'de kadına bakış açısı, üç kadından hareketle anlatılmaktadır. *Karanlık Sular* Türkiye'deki kimlik sorununa, kültürel miraslar bağlamında eğilmektedir. Lamia Hanım, Osmanlı mirasını simgelemektedir. Soyadı da Osmanlıdaki önemli ailelerden birinin soyadı olan Köprülü'dür. Haşmet ise modern Türkiye Cumhuriyeti'ni simgelemektedir. Cumhuriyet'in kurucularının “*Osmanlı'yla bağları koparmayı amaçladıkları, modern dünyada yer edinmek için maziyle 'köprüleri yakmak' istedikleri şeklindeki yorumu kabul edersek, Haşmet'in Lamia'nın ata yadigarı yalısını yakmak istemesi bu maziyle köprüleri yakma projesine denk düşmektedir*” (Özkaracalar, 2003, 157

s.). İstanbul'un tarihi mekanlarından birine alış veriş merkezi kurulması ise filme modernleşmenin traji komik hali olarak yansımaktadır.

Reha Erdem çektiği filmleri; *A Ay* (1988), *Kaç Para Kaç* (1998), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006) ile sıradan insanların hayatlarını filmsel anlatıda işlemektedir. *Kaç Para Kaç* Selim'in hayatının para ile nasıl değiştiğini, paranın tüm değerlerin önüne geçişini bir yandan Türkiye parodisi olarak anlatmaktadır. *Beş Vakit* filmi sıradan, durgun, küçük bir köyde insanların yaşamlarını anlatmakta, akan zamanın varlığını sadece ezanlar hissettirmektedir. Reha Erdem, daha çok Doğu'ya ait bir kavram olan zamansızlıkla (ya da tevekkülle) olan ilişkisini, ilk filmi *A Ay*'dan bu yana yeniden çok güçlü simgelerle bir kez daha kurmaktadır. Filmsel anlatının mekanı değişimin hiç ulaşmadığı İstanbul'un bir köyünde geçmekte, buradaki insanlar geleneksel toplum yapısında olduğu gibi esnaflıkla geçinmektedir. *Korkuyorum Anne*'de de benzer bir İstanbul tasviri ve yine esnaflıkla uğraşan insanların varlığı söz konusudur. *Korkuyorum Anne*, olmayan aileler ya da olup da sorun yaratan ailelerin yarattığı sarsıntıları anlatmaktadır.

Tek filmlik yönetmenlerden biri olan Ulaş İnaç, *Türev* (2005) adlı filmi ile dikkatleri çekmektedir. Üç arkadaş arasındaki ilişki aşk, dostluk, kıskançlık vb. duyguları üzerinden hareket ederek, İstanbul'da modern bir ortamda yaşanan bir ilişkiyi anlatmaktadır. Böylece kentli, eğitilmiş ve özgürleşmiş bireylerin hayatlarını, onların ruh hallerini de işin içine katarak sergilemektedir. Tek filmi ile dikkatleri çeken bir diğer yönetmen Özer Kızıltan da *Takva* (2006) ile Türkiye'deki önemli bir konuyu işlemekte, din sorunsalını, değişen toplum yapısı ve Anadolu toplumu zihniyet yapısı paralelinde ustaca ele almaktadır.

Bahsedilen yönetmenler arasında tematik olarak ortak noktalar bulunurken farklılıklarıyla da dikkatleri çekmektedirler. Üslup arayışları yönetmenlerin ortak noktaları haline gelmektedir. Sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesi, film izleyicilerinin filmlere daha kolay ulaşabilmeleri, filmlerin ideolojilerinin doğru şekillerde analiz edilmesi, filmler üzerine daha fazla konuşulması ve yazılması, seyircilerin de anlama kapasitelerinin yükselmesine neden olmaktadır. Sayıları az da olsa sinema izleyicilerinin yönetmeni de takip etmeleri ve sinemaya daha bilinçli yaklaşımları yönetmenin sinemasına da yansımaktadır. Yeşim'in ifadesiyle:

“Seyircilerle aynı havayı soluyan yönetmenler de, artık daha çok; sinemayı bir araç olarak kullanma politikalarını filmden filme tasarlamaya, kendi tematik takıntılarının bilincine kendileri varmaya, anlatım yetersizliklerini fark edip bu yetersizlikleri baştan filmlerinin birer parçası yapmaya, kendi kendilerinin eleştirmeni olmaya başladılar” (Yeşim, 2002, 91 s.).

Yönetmenlerin bu erken müdahalesi, onların filmlerini daha bilinçli yapmalarını sağlamaktadır. Bugün artık onların üslupları, *auteur* olarak sinemadaki yerleri, filmleri arasındaki bağlantılar vb. özellikler önemli duruma gelmiş bulunmaktadır.

Yeni sinemacılar arasında kabul edilmese de anlattığı konular, karakterleri, filmin teknik özelliklerini kullanışı vb. öğelerle birçok yönetmenden ayrılan ve bir *auteur* kabul edilen Ömer Kavur filmlerindeki temel sorunsalının yalnızlık, kendine ve topluma yabancılaşma, zaman, saplantılı ve imkansız aşk, belirli bir mekana sıkışmış, kısıtlanmış, hapsedilmiş insan imgesi, arayış-yol-yolculuk olduğu görülmektedir. *Yatık Emine* bir kadının geleneksel bir toplumda cinsel bir objeye dönüştürülmesini ve kadına yaşam alanı bırakılmamasını anlatmaktadır. *Gece Yolculuğu*, *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* ile çalışmalarına devam eden yönetmenin ikinci dönem filmlerinde, bireyin iç dünyasına dönerek ruhsal boşluklara, bireyin dünyayı, zamanı algılayışıyla beraber onların açmazlarını trajik ve karmaşık bir şekil de anlatmaktadır. Ömer Kavur filmlerinin temalarını: değişme/me, zaman, ikiye bölünme, dışlanmışlık, yabancılaşma, arayış, iktidar sorunu, yolculuk, kadın, rekabet olarak belirleyen (2002, 420 s.), Esen, Kavur karakterlerini yalnız, mutsuz, yabancılaşmış insanlar olarak tanımlamaktadır (2002, 412 s.). Kavur filmlerinde taşra, yitik, izbe, karanlık, köhne, karamsar ve sessiz bir atmosfer olarak ortaya çıkmaktadır. Filmsel anlatımın karakterleri çoğunlukla büyük şehrin karmaşasından, bozulmuş saflığından, bozuk ilişkilerinden kaçmakta, böylece bir yolculuğa çıkmaktadırlar.

3. FİLM ÖRNEKLERİNDE 1980 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASINDA MODERNİZMİN GETİRDİĞİ İKİLİLİK

3.1. Araştırmanın Örnekleme ve Yöntemi

Türkiye’de modern/ geleneksel farklı çağları yaşayan bireyler bulunmaktadır. Bu durum da ülkede ikili yapılar oluşturmaktadır. ‘*Tek bir çağ var oysa bizler farklı çağları yaşıyoruz*’ diyen Adanır (2006, 26 s.) Türkiye’deki durumu şöyle saptamaktadır:

“‘Gelişmiş’ oldukları ileri sürülen ülkelerle aynı ‘çağı’ yaşadığımızı sanıyoruz ya da aynı çağı yaşadığımız düşüncesi bize yutturulmaya çalışılıyor. Oysa bir simülasyon dünyasında yaşadığımızı hepimiz biliyoruz. Bütün dünya ile aynı çağı yaşadığımız kesin de, aynı çağı yaşadığımız konusunda kuşku duymamak elde değil.”

Farklı çağlarda yaşayan bireylerin varlığının nedenleri; zihniyet yapısının değişime direnmesi ve bu nedenle modernleşmenin Türkiye’nin her yerinde aynı düzeylerde algılanmayışı ve yaşanmayışı olarak saptanmaktadır. Modernleşmeye çalışsa da, henüz bütünsel anlamda modernleşemeyen Türkiye toplumunun sinemasının da bu durumdan nasiplendiği, 2. bölümde de belirtildiği gibi Türkiye sinemasında modernleşmenin dört farklı şekilde yansıdığı görülmektedir:

1. Türkiye’deki geleneksel yapıyı yansıtan filmler,
2. Türkiye’deki modernliği çeşitli şekillerde yansıtan filmler ile Türkiye’yi ve toplumunu modernmiş gibi yansıtma denemeleri içerisinde olan filmler,
3. Türkiye’deki modern ve geleneksel yanların sentezlendiği, birleştirildiği ya da bir tarafın üstün tutulduğu filmler,
4. Gerçekçi bir yaklaşımla var olan toplum yapısını minimal bir sanat anlayışı ile yansıtan filmler

Bu noktada bu görüşlere birer örnek teşkil edecek şekilde *Kurbağalar* (geleneksel toplum yapısı), *Bir Kadının Anatomisi* (modern toplum yapısı), *Muhsin Bey* (geleneksel ile modern ikililiği) ve *Kasaba* (yeni yönetmenler ve farklı üslup arayışları) filmleri çalışmaya örneklem olarak seçilmiştir.

Ayrıca incelenecek bu dört filmin seçiminde şu esaslar kıstas olarak alınmaktadır: İlk olarak filmler, 1980 yılından günümüze kadar çekilen ve döneme ait sorunları bünyelerinde barındıran örnekler arasından seçilmektedir. İkinci olarak filmlerin seçimlerinde toplamdaki filmlerinin anlatısı paralelinde yönetmenleri de

etkili unsurlardan birisi olmuştur. Türkiye'deki kırsal alan gerçeğini gerçekçi bir dille yansıtan yönetmenlerden biri olarak Şerif Gören görülmektedir. Yavuz Özkan'ın, modern kent içerisinde çektiği, modern bireylerin hikayelerini anlattığı filmleri birbirleri ile ortak özellikler taşımakta, Özkan'ın sinema anlayışı farklı bir noktada bulunmaktadır. Modernleşme Yavuz Turgul filmlerine, eski/yeni, Doğu/Batı, geleneksel/modern gibi unsurlar ile yansımakta; yönetmen, bu karşıtlıkları bir araya getirerek ve çoğunlukla geleneksel olandan yana tavır alarak filmlerini üretmektedir. Nuri Bilge Ceylan ise, yeni sinemacılar olarak tabir edilen yönetmenler arasında yer almakta, çağdaş anlatı yapısına uygun filmleri ile dikkatleri çeken bir yönetmen olarak bilinmektedir. Son olarak, filmler Türkiye toplumuna ait farklı modernleşme çabalarını bünyelerinde barındırmaktadır. *Kurbağalar* geleneksel kır yaşamını, *Muhsin Bey* geleneksel/modern karşıtlığını, *Bir Kadının Anatomisi* Batılı kent yaşamını, *Kasaba* ise üç farklı kuşağın beklentilerini ve arayışlarını ne kent olabilmiş ne de köy kalabilmiş bir mekanda gözler önüne sermektedir. Filmler dönem karakteristiklerini temsil eden yapımların arasından, dönemi bir örnekle açıklamak için seçilmiştir. Çalışmada analiz edilen filmlerin bütün Türkiye sinemasına genellenmesi mümkün olmasa da bu filmlerin anlatıları farklı modernleşme anlayışlarına birer örnek teşkil etmektedirler. Bu yüzden filmsel öykülerin derinlemesine analiz edilmesi ve filmlerin modernleşmeye baktıkları noktaların ortaya çıkarılması önem taşımaktadır.

Filmlerin analizinde; filmlerin künyesi (filmin adı, yönetmen, senaryo, yapımcı, yapımcı şirket, müzik, gösterim tarihi, süre) belirtildikten sonra, filmsel öyküleri kısaca anlatılacak, filmsel anlatının çözümlenmesi (karakterler, diyaloglar, mekan ve dönem) ve filmsel anlatının teknik özelliği (çekim özellikleri, çerçeveleme, kurgu, aydınlatma, dekor, kostüm, müzik) incelendikten sonra, böylece filmsel anlatının nasıl kurulduğuna bakılmıştır. Toplumsal değişimi izlemede toplumların kültür hayatlarına ait bütün verilerden (dil, gelenekler ve görenekler, giysi, kullanılan eşyalar, mekanlar, bireysel ilişkiler, vb.) yararlanmak mümkündür. Sinema bir anlamda kültüre ait verileri barındıran ve yansıtan bir araç olarak dikkatleri çekmektedir. Filmsel anlatının ve teknik özelliklerin incelenmesi sırasında bu öğeleri de saptamak mümkün olacaktır.

Filmsel anlamın oluşturulmasında, filmsel anlatıya yansıyan karşıtlıklar incelenerek, film eleştirilerinde potlacin da izlerini taşıyan Anadolu toplumu zihniyet yapısına ait unsurlar, Türkiye’de modernleşme sürecinin yarattığı değişimin ortaya çıkarılması amacıyla saptanmıştır. Böylece içerik ve biçimin ne şekilde kurgulandığına ve anlam ürettiğine bakılmıştır. Türkiye’deki modernleşmenin toplumda yarattığı ikili yapının ne şekilde kodlandığının analizi için yapısal yaklaşımın uygun yöntem olduğu düşünülmektedir.

Yapısal inceleme, Claude Lévi-Strauss’un akrabalık ilişkileri, mitler ve söylenlerin temel yapısını araştırırken öne sürdüğü bir yöntemdir. Lévi-Strauss kültürel süreçleri (yeme pişirme, giyim ve akrabalık ilişkileri, mitler, masallar, vb.) yapısal bir sisteme genişletmiş, böylece kültürel ve toplumsal dünyayı düzenleme ve anlamlandırma yolunu ortaya koymuştur. Lévi-Strauss (1986, 24 s.) düzen olmadan anlamı kavramanın mümkün olmadığını saptamaktadır. “*Lévi Strauss’a göre tüm insan deneyimi ve eylemi, insandaki temel düşünce yapısından kaynaklanır ve bu yapıyla sınırlıdır*” (Yengin, 1996, 130 s.). Ona göre tüm toplumlar dünyayı bir şekilde anlamlandırmaktadırlar. Bu anlamlar kendilerine özgü olsa da anlamlandırma yolları evrenseldir (Fiske, 2003, 152 s.). Bu anlamlandırma yolu bilişsel (kognitif) bir süreci kapsamaktadır.

Lévi-Strauss (1994, 41 s.), sınıflandırmanın bir bellek oluşturulmasını kolaylaştırdığını saptamaktadır. “*Sınıflandırmanın her türlü karışıklıktan üstündür; duyulur, yani elle tutulur, gözle görülür özellikler düzeyinde bir sınıflandırma bile ussal bir düzen yolunda bir aşamadır.*” Yani Lévi-Strauss’a (Fiske, 2003, 153 s.) göre, bir sistem içerisinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür. Böylece yaratılan anlamlar ortaya konulmaya çalışılacaktır. Bu sürecin temelinde Lévi-Strauss’un ikili karşıtlık diye nitelendirdiği bir yapı bulunmaktadır. Mükemmel bir ikili karşıtlıkta her şey ya A kategorisi ya da B kategorisi içerisinde. Yani mutlak bir kategori olarak A, yalnız olarak var olamamakta, A’nın varlığı, B kategorisi ile yapısal ilişkisine bağlı bulunmaktadır. A kategorisini anlamlı yapan, onun B kategorisi içerisinde olmamasıdır. Yani, “*anlam, dünyayı karşılıklı ve eşit gruplara (kültür/doğa, kadın/erkek, siyah/beyaz, iyi/kötü, onlar/biz vb.) ayırmak suretiyle üretil[mektedir]*” (Storey, 2000, 69 s.). Özetle Lévi-Strauss benzerliklerden değil farklılıklardan yola çıkarak, kadın/erkek, çiğ/pişmiş,

doğa/ekin, yasak/yasak olmayan gibi ayırımlara gitmektedir. Bu ikili karşıtlıklar kategorisinin inşası, evrensel bir anlamlandırma sürecidir. Bu noktada ise dilin paradigmatik (dizisel) boyutu önem taşımaktadır.

Çalışma Lévi-Strauss'un yapısal analizinden yola çıkarak, bir dizi veriyi düzenleme ve yapıların sınıflandırılması yöntemini kullanmaktadır. Böylece filmsel anlatılardaki dizisel çözümler, karşıtlıklar ve dışlamalar ölçeğinde, modern/geleneksel, yeni/eski, Batı/Doğu, kent/kır, üst sınıf/alt sınıf, erkek/kadın, vb. gibi karşıtlıklar üzerinden analiz edilecektir. Yapısal analiz, filmsel anlatının görünen yüzünün altında yer alan anlamların ortaya çıkarılması ve filmsel öykünün temeline inilerek, en ince ayrıntıların ortaya konulmasına yardımcı olmaktadır. Böylece toplumdaki ikililiğin sinemaya ne şekilde yansıdığı da ortaya konulacaktır.

3.2. Filmlerin Modernleşme Bağlamında Analizi

3.2.1. Kurbağalar

3.2.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Şerif GÖREN

Senarist: Özden CANKAYA, Osman ŞAHİN, Erdoğan ENGİN

Yapımcı: Selim SOYDAN

Müzik: Atilla ÖZDEMİROĞLU

Kurgu: Mevlüt KOÇAK

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan ENGİN

Yapım: Gülşah Film

Oyuncular: Hülya KOÇYİĞİT

Talat BULUT

Yaman OKAY

Hikmet ÇELİK

Nesrin ÇELİKEL

Tomris OĞUZALP

Yavuzer ÇETİNKAYA

Ferda FERDAĞ

Metin ÇEKMEZ

Süre: 91 dk.

Gösterim Tarihi: 1985

3.2.1.2. Filmsel Öykü

Elmas'ın eşi Keşanlı Ali, gece çıktığı kurbağa toplayıcılığında bıçaklanmış, yaralı halde köye ulaşır ve köy meydanında ölür. Elmas, durumu haber alınca çok üzülür, önce eşinin elindeki çuvalın kendilerine ait olmadığını, daha sonra ise eşinin sırtından bıçaklandığını fark eder. O kızgınlıkla suçluyu kendisi cezalandırmak ister,

çuvalın sahibinin evine giderek, ona ve evine saldırır. Jandarma tarafından katil aranır ancak bir sonuç elde edilemez.

Bu sırada kan davası nedeniyle yedi yıldır hapisanede yatan Balkanlı Ali cezası bitmiş olarak köye döner. Elmas'ın eşinin öldüğünü öğrenen Ali, bunun üzerine Elmas'la ilgilenmeye başlar. Elmas, Balkanlı Ali'nin gençlik aşkıdır. Ancak Elmas, Keşanlı Ali ile evlenmiştir. Balkanlı Ali'nin annesi, dul bir kadın olduğu gerekçesiyle Elmas'ı oğluna uygun görmez. Diğer yandan Balkanlı Ali küçük bir yer olan köyde kanlıları ile yüz yüze bakmak durumunda kalır. Filmin anlatısında Balkanlı, bayram namazından sonra küçük olarak büyüğünün (kanlısı) elini öper ve kanlılar barışırlar. Böylece kan davası sona erer.

Elmas, bir yandan geçimini sağlamaya diğer yandan eşinin borçlarını ödemeye çalışır. Ayrıca köyün dul kadına bakış açısı da onu zor durumda bırakır. Elmas, önce çeltik tarlasında çalışmaya karar verir, ataerkil bir toplumda bir kadın olarak bu işin altından kalkamayınca kurbağa toplamaya karar verir. Bu vesileyle para kazanmak onu mutlu eder, önceleri kurbağa toplamaktan tiksense de, giderek kurbağa toplamaya alışır. Ancak köylü, Elmas'ın erkek işi olarak kabul edilen kurbağa toplayıcılığı yapmasını yadırgar ve eleştirir. Elmas, fiziksel ve psikolojik tacize uğrar. Köylü Elmas'a çözüm olarak tekrar evlenmesini önererek, ona görücü getirir. Balkanlı Ali ile aralarında yakınlaşma başlayan Elmas, Balkanlı Ali'yle evlenmeyi istemektedir. Elmas bu yüzden köylü kadınların kendisine görücü getirmesine sinirlenir.

Balkanlı Ali'nin annesinin, Elmas'ı istememesi yüzünden çiftin işleri zorlaşır. Balkanlı Ali, annesini ve köylüyü dinlemeyip, Elmas ve oğluyla ilgilenir. Onlar için balık tutar, bayramda hediyeye alır, evlerine ziyarete gider. Elmas'la evlenme konusunda kararlı görünmesine rağmen, filmsel anlatının sonunda bunu yapamaz. Balkanlı Ali, Elmas'la birlikte olur ancak ne köyün ne de annesinin eleştirilerinin karşısında durabilir. Diğer yandan Elmas'ın geçmişini kıskanır, onu başka biriyle paylaşamayacağını düşünerek, Elmas'la birlikte olduktan sonra ayrılmaya karar verir.

3.2.1.3.Filmsel Anlatının Çözümlemesi

Bu başlık altında *Kurbağalar* filminin anlatısına ait dört temel unsur, karakterler, diyaloglar, mekan ve zaman incelenecektir. Böylece filmin anlatı yapısını oluşturan bu öğeler sayesinde yeni açılımlar getirmek amaçlanmaktadır.

3.2.1.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri

Filmsel anlatı kocasını kaybeden Elmas karakteri üzerinde yoğunlaşmakta, Balkanlı Ali ise diğer önemli karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmsel anlatıdaki karakterler Elmas'ın ve Balkanlı Ali'nin ilişkide olduğu köylülerdir; Bunlar Balkanlı'nın annesi, komşuları, arkadaşları, köyün kahvesindeki insanlar, Elmas'ın kocası Halil, oğlu Hasan, komşuları Hüseyin, annesi, babası, iki kız kardeşi, sahilde içki içen delikanlılar, Hasan ile eşi Havva, Elmas'ın çeltikte çalışırken ve kurbağa toplarken karşılaştığı kadınlar ve erkekler, Vehbi, eşi ve oğlu, jandarma ekibi, Kolinci, Bakkal Ali Bey, gübreçi, Antalyalı er, su başında sohbet eden kadınlar ve erkekler, Balkanlı'nın kanlıları olan Nedim ve oğulları, gavur diye hitap edilen yaşlı adam, Meço, köylü çocuklar ve Ali Bey'dir.

Filmsel anlatının karakterlerinden Elmas, köyde yaşayan genç, güzel, çalışkan ve azimli bir kadındır. Geleneksel toplum içerisinde konumlandırılan Elmas, toplumun kurallarını reddetmemekte, bu noktada belki de yalnızca köylünün bazı yönlendirmelerine ya da dayatmalarına direnmekte, kendisini, ailesini ve evini korumaya ve geçindirmeye çalışmaktadır.

Filmsel anlatıdaki diğer önemli karakter olan Balkanlı Ali'nin, kan davasından hüküm alıp yattıktan sonra tekrar köyüne döndüğü bilinmektedir. Köylü onu 'hapis yatmış adam' olarak gözü kara, cesur gibi özelliklerle nitelese de, Balkanlı Ali'nin, köylünün düşündüğü gibi biri olmadığı görülmektedir. Üstelik hapisanede yatmanın onu olumsuz yönde etkilediği anlatılmaktadır. Yere düşen gazoz şişesinden korkmakta, kanlılarını gördüğünde tedirgin olmaktadır. Geleneksel köy toplum yapısı ile uyum içerisinde yaşayan bir köylü olan Balkanlı, gençlik aşkı Elmas'tan karşılık almasına rağmen onu geçmişiyle (kocasını ve oğlu ile) paylaşamamaktadır.

Filmsel anlatıda Ali hiç evlenmediği için, topluluk ve annesi tarafından bakire bir kız ona uygun görülmemekte, Elmas ile ilişkisi onaylanmamaktadır. Filmsel anlatıda

Balkanlı Ali toplumun dayattığı kurallara, örf ve adetlere yenilmekte, Elmas'la olmayı becerememektedir. Bu iki kişi birbirlerini sevseler dahi arada oluşturulan karşıtlıklar bu ilişkiyi neredeyse imkansız kılmaktadır. Elmas, dul ve çocuklu bir kadındır.

Filmsel öykünün karakterlerinin köyün geleneksel yapısına uygun tanımlandığı, hepsinin bu düzenin birer parçası durumunda gösterildiği görülmektedir. Bu yüzden bu karakterlerin özellikleri, geleneksel toplumun özelliklerinin somutlaşması olarak saptanmaktadır. Soyut kavramlar böylece somut hale dönüşmektedir. Örneğin filmsel anlatının karakterleri, toplumun ikiyüzlülüğünü sergilemeye yönelik bir öz eleştiri olarak seçilmiş görülmektedir. Örneğin Balkanlı Ali'nin annesi, tüm köylü gibi geleneksel, tutucu, eğitimsiz birisidir. Oğlunu çok sevmekte, temiz, namuslu bir kadını, oğluna eş ve kendisine gelin olarak almayı istemektedir. Kendi doğrularını tek doğruymuş gibi oğluna empoze etmeye çalışmakta, oğlunun hayatına müdahale etmektedir. Bu amaçla, Elmas'ı kötü kadın olarak eleştirmekten korkmamaktadır. Askerden dönen Hüseyin, Balkanlı ve Elmas'ın komşularıdır. Bir kız kardeşi olan Hüseyin, ailesi ile yaşamaktadır. Geleneksel toplumun erkek üstünlüğüne dayanan cinsiyet ayrımcılığı, onun davranışları üzerinde de görülebilmektedir. Toplumda kadın bastırılırken, erkek istediği şekilde davranabilmekte, üstelik hiç kimse tarafından eleştirilmemektedir. Örneğin Elmas'ı seven Hüseyin, ona tecavüz etmeye kalkmakta, köylü kadınlardan biriyle tarlada sevişebilmekte ancak kardeşinin köyün usullerine uygun olarak bir erkekle konuşmasına izin vermemekte, onu döverek eve sokup, dışarıya çıkmasını yasaklayabilmektedir. Adil olmayan bu irrasyonel tutum, köydeki tüm bireylerin kabullendiği bir durum olarak görülmektedir. Üstelik herkes bu durumu doğal kabul ettiği için, yadırgamamakta, namus kisvesi altında erkek egemen toplumda kadın ezilmekte, aşağılanmakta, köylünün şiddet içeren çeşitli tavır ve davranışlarına maruz kalmaktadır.

Benzer ahlak anlayışı köyün erkeklerinden Hasan'ın davranışlarında da görülmektedir. Hasan, Elmas'ı gözetlemekte, aleni olarak onunla birlikte olduğu yalanını söylemekte, genç kadını taciz etmekte ve onun bu çaresiz durumunu kullanmaya çalışmaktadır. Diğer yandan kahvede karısının Elmas'la görüşmesini yasakladığını anlatmakta, kendi yaptığı davranışları bir kenara bırakıp, Elmas

hakkında ileri geri konuşmaktadır. Havva da Elmas hakkında köylü ile dedikodusunu yapıp, onun ahlaksızlığını anlatmakta, sonra da evli olmasına rağmen köyün erkekleri ile birlikte olmakta, Üstelik Elmas'a dul kadın olmanın avantajları üzerine akıl vermektedir. Köylü pek çok şeyi bilmesine rağmen susmakta, olaylara müdahale etme gereği duymamaktadır. İki yüzlü davranışlardan bir diğeri de Meço'nun davranışdır. Meço kendi çeltiğini sulamak için, Elmas'ın birkaç dönümlük tarlasına giden suyu kesebilmektedir. Oysa bu toplum yapısında kadını koruması gerekirken, onun aldığı suya göz dikmektedir.

Özetlemek gerekirse, filmsel anlatı geleneksel yaşamdaki ahlak anlayışının ikiyüzlülüğünü ve acımasızlığını ortaya koyarken, yönetmen de karakterlerini bu çerçeveye oturtmaktadır. Karakterlerin çoğunluğunun ikiyüzlülüğü, geleneksel toplumdaki ahlakın çelişkilerini ortaya koyma anlamında önemli bir işlev üstlenmektedir. Diğer yandan geleneksel toplumda kadın ve erkek olmak, karakterler üzerinde somutlanmaktadır.

3.2.1.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları

Filmsel anlatıda diyalogların, bir yandan köy toplumunun geleneksel yapısını ortaya çıkaracak, diğer yandan toplumdaki ahlakın ikiyüzlülüğünü ortaya koyacak şekilde yazıldığı görülmektedir. Tutucu ve kapalı toplum yapısındaki bireyler, bu toplumun üyeleri olarak bu yapıyı diyaloglarına taşımakta, kadın erkek eşitsizliği (dul bir kadına toplumun erkek egemen değerleriyle yapılan baskı), yeniye olan kapalılık, düzenin devamının önemi, ikiyüzlü ahlak anlayışı gibi kapalı toplum yapısına ait unsurlar diyaloglara yansımaktadır. Yönetmen, diyaloglarla köylünün zihniyet yapısını ortaya koymakta, onlara sıklıkla söylediği cümlelerle geleneksel toplumun düşünce yapısını izleyicisine iletmekte, böylece toplumu kendi ikiyüzlülüğüyle yüzleştirmektedir.

Geleneksel toplumun özellikleri ve ikiyüzlü tavrı en net şekilde kadına bakış açısında ortaya çıkmaktadır. Örneğin Polinci, köylüsü olan çaresiz bir kadını korumak yerine, onun bu halini kullanmaya çalışmaktadır.

KÖYLÜ: Kime selam verdin be Polinci?

POLİNCİ: Kime olacak? (Elmas'ı gösterir.)

KÖYLÜ: Bugünlerde kendine fazlaca bakıyorsun?

POLİNCİ: Eeee! Bugünlerde fazlaca lazım olacak. Anlarsın ya.

Kadına yönelik cinsiyetçi tutumlar ve çift ahlaklı yapı Hüseyin'in diyaloglarında da ortaya çıkmaktadır. Elmas'ın köylüsüyle kavga etmesi sırasında Hüseyin'in Elmas'ı ayırmaya çalışırken göğsünden tutması üzerine bunu ifade etmekte, gece arkadaşları ile konuşmaları sırasında durum şöyle anlatılmaktadır:

ARKADAŞ: Nasıldı len anlatsana? Elin doldu mu ayva gibi?

HÜSEYİN: Git lan.

ARKADAŞ: Lan anlatsana? Nasıl avuçladın? Mahsus yapmışsındır be!

HÜSEYİN: Yok valla, kargaşada öyle oldu.

ARKADAŞ: Kıpkırmızı olmuşsun, alev gibi yakmış seni. Lan o da kaç aydır erkeksiz. Onun da canı çekmiştir be.

HÜSEYİN: Ya ben abla diyorum. Aklımdan bir şey geçmez.

ARKADAŞ: Peki şöyle hiç kıpırdamadı mı avuçladığında? Kıpırdadı mı yoksa?

ARKADAŞ: Güzel kadın ama Allah aşkına di mi ha?

HÜSEYİN: Güzel kadın be! Ne dersen de, insan fena oluyor. Ateş bastıyor sanki içini. Güzel kadın, hem de çok.

Elmas'ı gözetleyen ve tecavüze yeltenen Hüseyin, geleneklere uygun şekilde kardeşinin çeşme başında Antalyalı asker ile bakışmasından rahatsız olmakta, bu yüzden kardeşini dövmeğe, "evden dışarı çıkmayacaksın" diyerek kardeşini baskı altına almaktadır. Hüseyin'in evdeki kadına ve dışarıdaki kadına bakış açısı farklılaşmaktadır. Ayrıca komşuları Hasan'ın eşi Havva ile birlikte olabilmektedir.

Köylüyle Elmas'ı çekiştiren Havva, evli olmasına rağmen köyün erkekleri ile birlikte olmakta, kendisine bakmadan Elmas'ın namusuna dil uzatmaktadır. "Böylelelerinin kasıklarının ağrısı dinmez. Dul avrat eti tatlı olur derler ya. Yarın öbür gün bu bizim erkeklerimizin aklını çelmese bari. Ben dedim ya, bütün gözler bu yana bakar" demektedir, diğer yandan köylülerle onun hakkında konuşmaktadır.

KÖYLÜ KADIN: Ali'yle uzun uzun konuştular. Gözleri hiç kimseyi görmüyordu.

HAVVA: Dul kısmı baruta benzer. Yanacak ateş arar. Ali de şimdi ateş gibidir. Yedi senedir kadın yüzü görmemiştir zaten. Bacağını kaldıran kadın bir daha indirmez.

KÖYLÜ KADIN: İndirmez ya.

Havva Elmas'a akıl verirken şöyle demektedir:

"Hüseyin seni kucakladığında nasıl oldu gördün mü? Kıpkırmızı kesildi, ateş çarptı sanki. Asker de başına vurmuş herhalde. Dul kaldım diye üzülme. Ohh!.. Tek başına ne rahat! Karışanın yok, görüşenin yok, başında erkek diye eli sopalı biri yok. Canının istediği zaman çeker gidersin kasabaya, canının istediği ile de konuşursun. Vallahi ben senin yerinde olsam kimseyi dinlemem. Dulluk demek bana göre yarı kızluk demektir. Kızlıkta kızlığın bozulacak korkusu, evlilikte koca korkusu. Dulluğun kıymetini bil."

Havva'nın eşi Hasan ise karısını dövmeğe, "Sen akıllanmazsın be. Azgın karısın. Seni ben bile doyuramadıktan sonra bilmem ne denir" diye kızmaktadır. Aynı Hasan, çeltikten dönen Elmas ile oğlunun yanına yaklaşarak şöyle söylemektedir: "Gardaş, bir şeye ihtiyacın olursa; mesela canın şeker meker çekerse

gel bana. Atçılık, eşekçilik oynarız. Sana para da veririm. Bir göz kırpsan yeter. Sen şimdi sinirlisindir de, istersen sinirlerini de yatıştırırım.” Ayrıca Hasan köyün kahvesinde Elmas ile ilgili düşüncelerini de diyaloglara dökmektedir. *“Sudan bir çıktı, elbise yapışmış. Islak elbisenin içinde, anlayın yani. Bir de etrafa çalımlı, çalımlı bakmaz mı? Utandım bu erkek halimle. Sırtımı döndüm be! Bana bak hatuna da söyledim. Bir daha bu Elmas avradıyla görüşmeyeceksin diye.”*

Örnek sayısı arttırılabilecek diyaloglardan bir diğeri de sıklıkla ifade edilen dul kadına bakış açısı olarak görülmektedir. Balkanlı Ali'nin annesi oğluna şöyle akıl vermektedir. *“Bak kızanım, o Elmas geline fazla sokulma, dikkatli ol. Ne yılandır o, sen bilmezsin. Dul kadından hiç kimseye hayır gelmez. Hiç mi hiç güven olmaz. Zaten çeltik yolunda önüne gelen traktöre biniyormuş, herkes konuşuyor.”* Aslında derdi, Elmas'ı oğlundan uzak tutmaktadır ancak bunu yaparken de Elmas'ı karalamaktadır. Elmas'a baş sağlığına giden köylü kadınlar da benzer dedikoduları yapmaktadırlar: *“Daha genç, güzel kadın. Evlenir bu işin altından kalkar. Dul kadın eti güzel olur. Nereye baksa erkek; önü erkek, ardı erkek. En iyisi evlenip, başını bir yere bağlamak. Bu köyde dul başıyla yaşamak zor. Bütün erkeklerin gözü bu tarafa bakar.”*

Gelişmemiş toplumlarda cinsiyet farkı iş bölümünü belirlemekte (Dönmezler, 1984, 345 s.) ve Elmas'ın çalışmasıyla ilgili farklı ağızlardan, benzer düşünceler (*“Bir aydır erkek gibi çalışıyor”, “Ama o erkek işi yapıyor”, “Kadın kısmı kurbağa tutar mı?”, “Kurbağacılık kadın işi değil”* vb.) duyulmaktadır: Filmsel anlatının diyaloglarında geleneksel toplumun özellikleri de ortaya konulmaktadır. Elmas'ın eşinin ölmesi üzerine köylülerden biri: *“Ben askerde sıhhiye çavuşuydum. Böyle durumlarda komutan kireç döktürürdü”* demektedir, birdenbire olan bu ölümün sebebinin hastalık olduğunu düşünerek, ölünün çevresine kireç döküp insanları uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Geleneksel toplumdaki cehalet ya da bilginin yanlış kullanımı diyaloglara yansımaktadır. Oysa Pehlivan'ın ölüm nedeni sırtından bıçaklanmadır. salgın bir hastalığı bulunmamaktadır. Durumu fark eden Elmas çuvalın kendilerine ait olmadığını söyleyip, çuvalın sahibinin katil olduğunu iddia etmekte, katil olduğunu düşündüğü köylüsünün kapısına giderek *“Bu çuvalı götürüp hükümetin kapısına asacağım”* diye bağırarak, köylüsü Vehbi'yi tehdit etmektedir. Kanun ve yasaların çok da işlemediği, daha çok geleneksel kurullarla ilişkilerini

yürüten köylüler için hükümet korkulan, saygı duyulan bir merciidir. Böylece yönetmen hükümet, kanun, yasa gibi formal kanunlar ile informal kanunlar (örf, adet, gelenekler, deneme yanılma yoluyla öğrendikleri vb.) karşıtlığını oluşturmaktadır.

Filmsel anlatıda köy toplumunda, düzeni bozma ihtimali olan her şey reddedilmekte, dışlanmaktadır. “*Yeni adet mi getireceksin bu köye?*” denilerek eleştirilere tabii tutulan Elmas’ın da dulluğu ve davranışları akılları karıştırmakta, var olan düzenin bozulma ihtimali toplum için korkulan yan olmaktadır. Bu yüzden Elmas evlendirilmeye, başına bir erkek konulmaya çalışılmaktadır. Onun kendi başına çalışması dışlanmakta, hatta bu dışlama o kadar yüksek bir noktaya varmaktadır ki sonunda erkekler eşlerinin onunla konuşmalarını yasaklamakta, Elmas dışlandığı için de kötü kadınmış gibi davranışlara muhatap olmaktadır. Elmas, düzenin kurallarını kabul etse ve evlense herkes rahatlayacak, onu kendilerinden kabul edeceklerdir.

Çeltikte üstü ıslanan Elmas’ın bedenine yapışan kıyafeti de dedikodulara sebebiyet vermekte, ayrıca Elmas’ın erkek bakışının nesnesi durumuna gelmesine neden olmaktadır. Özellikle geleneksel toplumlarda, kadın bedeni yalnızca kadına ait değildir. Bu toplumlarda kadın bedeni bir yandan da topluma aittir. Toplum onun üzerinde baskı kurmakta, ahlaki değerlerle kadın bedenini kontrol etmekte, gerekirse de cezalandırmaktadır. Bu sürekli denetleme yüzünden kadının bütün davranışları gözetlenmektedir. Yine toplum kadına sahip çıkmak yerine, bu durumu “*eğer ıslak çıkmasaydı kimse bakmazdı*”, “*eğer kurbağaya gitmeseydi kimse saldırmazdı*”, “*hak etti*” gibi cümlelerle de onaylamaktadır.

3.2.1.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı

Sayısal verilere göre filmsel anlatının %81.1 dış mekanlarda, % 18.9’u iç mekanlarda geçmektedir. Kullanılan mekanların süre olarak oranı ile sayısal oranının neredeyse birbirine eşit olduğu görülmektedir. Süre olarak dış mekanların % 83.7, iç mekanların %16.3 olduğu saptanmaktadır. Filmsel anlatıda adet ve süre olarak dış mekan çekimleri yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu seçim de karakterlerin doğa ile ilişkisinden kaynaklanmakta, diğer yandan filme belgesel tadında bir hava katmaktadır. Filmin anlatısındaki tüm mekanların geleneksel toplum yapısına uygun

yerler olarak seçildiği, mekan olarak geleneksel toplum yapısıyla bire bir örtüşen bir mekan (köy) seçildiği saptanmaktadır.

Köydeki evlerin tamamının birbirine benzediği görülmekte, örneğin Elmas'ın evi gibi Balkanlı Ali'nin evi de tüm köylünün evleri gibi aynı özellikleri taşımaktadır. Köydeki evler, bahçeleri olan toplu yaşamaya elverişli ve işlevsel alanlar olarak görülmekte, ayrıca tek katlı binalarda herhangi bir lüksün olmadığı da görülmektedir. Evlerde su olmadığı için evlere bakraçlarla köyün ortak çeşmesinden su taşınmaktadır. Köydeki kolektif yaşam mekanlara yansımakta, tek tip evlerin içindeki bireylerin de tek tip olduğu görülmektedir. Filmsel öyküde bireylerin içinde bulunduğu ortamlar, daha çok samimi ve yüz yüze ilişkilere uygun, küçük ve sıcak mekanlardan oluşmaktadır. Bireyler arası ilişkiyi kolaylaştıracak avlular, bahçeler, çeşme gibi ortak kullanılan alanlarla beraber, iş hayatına katıldıkları yerler de (çeltik, kurbağa toplayıcılığı, vb.) bireyleri yan yana getirmektedir.

Köyde süper market, apartman, kafeterya vb. yapıların bulunmadığı görülmekte, bakkal, köy halkının üretemediği, deterjan, sabun vb. şeylerin alındığı yer olarak dikkatleri çekmektedir. Diğer yandan alışveriş için köylünün daha büyük bir yere, kasabaya gittiği görülmektedir. Köyün dışa açılan kapısı, şehir değil kasaba olabilmektedir. Kasaba köyden dolmuşla gidilebilecek bir uzaklıktadır. Oradaki toplum baskısı köydekinden daha az olduğu için Elmas, dışarıda dondurma yiyebilmektedir.

3.2.1.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem

Filmsel anlatıda sabah işe gidilirken, öğle yemek yenilirken, çeltikte çalışılırken; gündüz çeşme başında sohbet edilirken, oyun oynanırken; akşam işten eve dönülürken, evde yemek pişirilip yenilirken, çamaşır asılıp, iş yapılırken, komşularla sohbet edilirken, geceye kadar sahilde sohbet edilirken, gece kurbağa toplamaya gidilirken olduğu gibi köylüler evlerinde, köyün çeşme başında, tarlada, çeltikte, kurbağa toplarlarken ve daha bir çok uzam da sabah, öğle, akşam ve gece gibi çeşitli zaman dilimlerinde gösterilmektedir.

Filmsel anlatıda zamanın gerçeğe uygun şekilde aktarıldığı görülmektedir. Filmin senaryosunu uyarlayan Özden Cankaya (23 Nisan 2008, röp.), "*Kurbağalar lambalarla gece toplanmaktadır. Gündüz kurbağa toplanamaz. Gerçek yaşamda*

böyle olduğu için olaylar gece geçmektedir” diyerek filmsel anlatıdaki zaman kullanımının gerçek hayatla ilişkisine değinmektedir. Bu da nesnel bakış açısının sonucu olarak görülmektedir. Diğer yandan tecavüz, saldırı, içme gibi eylemlerin gece olmasının, gece karanlığında pek çok şeyin üstünün örtüldüğü fikrine Cankaya katılmakta (23 Nisan 2008, röp.): *“Gece, el ayak çekildiğinden tecavüz suçunu işlemek kolaylaşmaktadır. Erkek egemen toplumda, bir kadın gece yalnız başına dışarıda ise 'müsaait' kadın kabul edilir. Kadının yeri evdir, bir erkeğin koruması altında olmalıdır. Film bu değerlere karşı çıkan, kadına çağdaş değerlerle yaklaşan ve bunu amaçlayan bir filmidir.”* diyerek seçimlerinin nedenleri ifade etmektedir. Filmsel anlatıdaki zamanın, filmsel öyküsünün ana fikrini destekleyecek şekilde erkek egemen toplumun eleştirisi üzerine kurulduğu görülmektedir.

3.2.1.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği

Bu bölümde *Kurbağalar* adlı filmin teknik özelliğini saptamak amacıyla; Çekim Özelliği, Çerçeveleme, Kurgu; Aydınlatma, Dekor ve Kostüm; Ses ve Müzik olmak üzere dörtlü bir sınıflandırılmaya gidilmektedir.

3.2.1.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu

Kurbağalar'ın 705 çekimden oluştuğu ve bunların türlere göre ayrılışının aşağıdaki gibi olduğu görülmektedir.

Tablo 0.1: *Kurbağalar* Çekim Türleri Analizi

<i>Kurbağalar</i>				
Çekim No	Toplam Adet	Adet olarak Oran(%)	Toplam Süre	Süre olarak Oran(%)
1-Toplu ve Genel Çekimler	296	41,99	2821 sn.	52,29
2-Baş Çekimler	11	1,56	22 sn.	0,41
3-Omuz Çekimler	70	9,93	370 sn.	6,86
4-Bel Çekimler	95	13,48	432 sn.	8,01
5-Boy Çekimler	116	16,45	876 sn.	16,24
6-Yakın Çekimler	52	7,38	356 sn.	6,60
7-Diz Çekimler	62	8,79	509 sn.	9,43
8-Diğer Çekimler	3	0,43	9 sn.	0,17
Toplam	705	100,00	5395 sn.	100,00

Yönetmen filminde % 42 olarak toplu ve genel çekimlerden faydalanmakta diğer yandan boy çekimler % 17 gibi bir oranı kaplamaktadır. Bu durum yönetmenin

nesnel tavrıyla beraber filmsel anlatıda yaratılmak istenen belgeselci tavidan da kaynaklanmaktadır.

Filmsel anlatıda bütün çekim türlerine yer verildiği görülmektedir. Yönetmen tarlada, bağda, bahçede çalışan insanları genel çekim ile göstermekte, Keşanlı Ali'nin bacaklarını çekerken yakın çekim, Hüseyin'in Elmas'ı gözetlemesi sırasında detay çekim kullanmaktadır. Toplu ve genel çekimlerin filmde daha fazla olması, filme nesnel bir tavır kazandırmakta, yönetmen bu tavrını, köylünün günlük yaşamını, sıkıntılarını, dertlerini anlatırken kullandığı gibi, köylüleri çeltik tarlasında çalışırken, derede kurbağa toplarken, atölyede kurbağa temizlerken göstererek gerçekliğe müdahale etmeden anlatma yolunu seçmektedir. Özden Cankaya (23 Nisan 2008, röp.) filmin gerçekçi bir yaklaşımla çekildiğini ifade etmektedir. Bu yüzden karakterlerle özdeşleşmesini sağlayan yakın çekimler yerine genel ve toplu çekimleri yaklaşık % 42 oranında kullandığı görülmektedir. Film anlatısındaki çekim ölçekleri insana yaklaştıkça (bel, omuz, baş, yüz çekim gibi) insanların iç dünyasına, ölçekler boy, diz çekimler oldukça insanın yakın çevresiyle, insanın insanla ilişkisinin ortaya konulduğu, çekimler genele doğru uzaklaştıkça insanın doğayla (mekanla) ilişkisinin öne çıkarıldığı ifade edilebilmektedir.

Gören bu filmde dolly (şaryo) ile teknik bir yeniliği kullanmaktadır. Bu teknik yenilik ile çekimlerin biraz daha uzatıldığı ve insanların buldukları çevre ile ilişkilerinin bir süreklilik içerisinde verildiği mizansenin kameranın da devreye sokulmasıyla daha da güçlendirildiği bir noktaya erişmektedir (Karadoğan, 2005, 40 s.). Filmde kurgunun köyün yavaş, tek düze ve sıradan yaşamını yansıtmaya uygun şekilde yavaş olduğu görülmektedir. Film anlatısındaki geleneksel toplum yapısının tek düzeliği kurguya da taşınmakta, benzer çekimlerle köy yaşamındaki aynılık da desteklenmektedir.

3.2.1.4.2. Aydınlatma

Filmde aydınlatma noktasında yoğun olarak doğal ışığın kullanıldığı, yapay ışığın ise doğallığı bozmayacak şekilde, doğal ışığı destekler nitelikte bir kullanımının tercih edildiği görülmektedir. Yönetmenin ekstra bir ışık kaynağından yararlanmadığı, ev içi sahnelerin karanlık bile olsa, olduğu gibi gösterilmesi yolunu seçtiği saptanmaktadır. Böylece yönetmen filmini mümkün olduğu kadar nesnel

bakış açısıyla ve belgeselci tavrıyla çekmekte, filmsel anlatının tüm öğelerinde olduğu gibi aydınlatma konusunda da müdahaleci bir tavırdan uzak durulduğu görülmektedir.

Yönetmen aydınlatma konusunda filmsel öyküyü destekleyecek unsurları ön plana çıkarmaktadır. Örneğin Elmas'ın el feneriyle kurbağa avlamaya çıktığı sahnede Elmas'ın karanlıkta erkek dünyasındaki yalnızlığı dikkatleri çekmekte, film anlatısının tamamına yayılan erkek dünyasında bulunmaktaki yalnızlık duygusu aydınlatma ile de desteklenmektedir. Erkeklerin sahilde Elmas hakkında konuştukları sahnede, toplulukta yaşanan ikiye bölünmüşlüğü temsilen, mekandaki erkekler karanlıkta bırakılmakta, böylece erkek dünyasının karanlık yüzü de aydınlatma ile ortaya konulmaktadır. Benzer şekilde yönetmen, kadın bedeninin bir nesneye dönüştürülmesini, Elmas'ın çeltik tarlasında çalışması sırasında onaylamaktadır. Böylece kadının ters ışıkla gösterilmesi, onun bedeninin ortaya çıkmasına neden olmakta, hemen akabinde çevresindeki tüm erkeklerin onu gözetlediği gösterilmektedir. Yönetmen kadını geleneksel ahlak içerisine sokmakta, onu bu şekilde değerlendirmektedir. Böylece izleyiciyi de sorgulamaya, düşünmeye sevk etmektedir.

3.2.1.4.3. Dekor ve Kostüm

Film anlatısının iç ve dış mekanlarında doğal renklerin kullanıldığı görülmektedir. Evlerin içindeki işlemler, danteller, el yapımı birçok eşya kendi kendine yeten köylünün fabrikasyondan uzak yaşamını göstermektedir. Filmsel anlatının dekor ve kostüm seçimlerinde de el sanatları görülmektedir. Örneğin kadınların yazmalarının oyalı, evdeki yer yataklarının, yastıkların, divanların ve divanlardaki yastıkların kanaviçeli olduğu, örtülerin kenarlarının dantelli olduğu görülmektedir. Evlerde masa yerine yer sofrası kullanılmaktadır.

Giyisilerde moda, yenilik ve şıklık gibi unsurlar bulunmamakta, köylünün giyim tarzının neredeyse aynı olduğu görülmektedir. Elmas, Balkanlı Ali ve köyün diğer tüm üyeleri benzer şekilde giyinmekte, toplum yapısındaki aynılık, kadın ve erkek kıyafetlerine de yansımakta, diğer yandan kapalı toplum yapısının kadın bedeni üzerindeki baskısı da kadın kıyafetlerine yansımaktadır. Kadın kıyafetleri uzun etekler, bedeni saklayacak şalvarlar, bol bluzlar ve başörtüsünden

oluşmaktayken, erkek kıyafetleri kumaş pantolon ve gömlekten oluşmaktadır. Ayrıca köylünün kıyafetleri çalışma alanına göre işlevsel olarak değişmektedir; çeltikte çizme giyilmekte, kurbağa toplarken çuval alınarak daha kalın giyilmektedir. Ancak yine de bazen yönetmen, kadın bedenini ortaya çıkarmakta (çeltikte üstü ıslanan Elmas, Hüseyin’le tarlada birlikte olan Havva, vb.), böylece kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşım ortaya çıkarılmaktadır. Bu halleriyle kadınlar, nesneleştirilmektedir.

3.2.1.4.4. Müzik

Filmsel anlatının müzikleri Atilla Özdemiroğlu tarafından bestelenmiştir. Filmsel öyküde müzik, filmsel anlatı yapısını desteklemekte, dramatik yapıyı güçlendirmektedir. Filmsel öyküye tek bir parçanın seçildiği görülmekte, bu vesileyle köyün tekdüzeliğine ve aynılığına gönderme yapılmaktadır. Elmas’ın, eşinin başında ağladığı sahnelerde, Balkanlının atların peşinde koştuğu sahnelerde, Elmas’ın Balkanlıyı izlediği sahnelerde ve daha pek çok yerde aynı müzik duyulmaktadır.

Halkın arasından, onların duygu düşüncelerinin ürünü olarak ortaya çıkmış olan türkülerden bir kaçını da filmde duyulmaktadır. Hüseyin “*İlimon ekim taşta, ilimon yar aman...*” diye sevgisini ifade etmekte, düğünde bu türküler çalınmakta, söylenmektedir. Filmsel öyküye yansıyan bir diğer müzik türü arabesk olarak karşımıza çıkmakta, arabesk şarkılar erkeklerin sahildeki sohbetleri sırasında söylenmektedir.

3.2.1.5. Kurbağalar Film Eleştirisi

3.2.1.5.1. Modernleşme, Değişim ve Kurbağalar

Kurbağalar filminin tüm anlatı yapısına Batı-dışı toplum özelliklerinin yansıdığı görülmektedir. Türkiye’nin içinde bulunduğu modernleşme sürecinin yüzlerce yıla yayıldığı ancak ülkenin her yanında, modernliğin aynı şekilde algılanmadığı, bu yüzden modernleşme sürecinin farklı şekillerde yaşandığı bilinmektedir. Türkiye’nin büyük şehirlerinin kırsal alanlara nazaran modernleşme sürecini çeşitli sorunlarla da olsa daha hızlı yaşadığı, bu durumun genel olarak küçük şehirlerde, kırsal alanlarda ve ülkenin doğu bölgelerinde daha yavaş yaşandığı görülmektedir. *Kurbağalar*’a yansıyan değişime kapalı geleneksel toplum yapısıdır. Türkiye’deki modernleşme sürecinin bir yüzü olarak görülen geleneksel yapı, güncel

yaşamda hala varlığını sürdürmektedir. Yönetmen geleneksel yapının devam ettiği bu alanlardan biri olan Trakya'nın bir köyüne giderek öyküsünü anlatmaktadır.

Modernleşme söz konusu olduğunda, toplum üzerine yazılmış incelemelerin özellikle geleneksel ve modern toplum ayrımı üzerine yoğunlaştığı dikkatleri çekmektedir. Filmsel anlatıdaki olaylar geleneksel toplum özellikleri ile açıklanabilmektedir. Toplumsal değişimin öğelerinden biri olarak makineli ve ileri uygulamalı tarıma geçişten bahsedilmektedir. Yaşanılan mekanda traktör dışında, hemen hemen hiçbir modern unsura ya da eşyaya rastlanmamaktadır. Bu anlamda yönetmen Türkiye'de modernleşmenin farklı algılanış şeklini Antalyalı askerin sevdiği kıza söyledikleri ve Antalya'yı bu köyle kıyaslatmasıyla kabullenmekte, diğer yandan modernleşmenin henüz hiçbir ögesini bünyesinde barındırmayan bir toplum üzerine belgeselci bir tavırla eğilmektedir.

Filmsel öyküde yer alan geleneksel toplum özellikleri şunlardır. Filmsel anlatının yapısında geleneksel toplumlardaki asker, polis, zabıta gibi kolluk güçlerinden köylünün korkup, çekindiği görülmekte ancak yine de kolluk güçlerinin çok da işlerliğinin olmadığı, köylünün sorununu çözmede kendi yöntemlerini kullandıkları görülmektedir. Filmsel öyküde Halil'in katili bulunmamakta, ilişkiler köylünün usullerine uygun devam etmekte, sorunlar yine kendi geleneksel yöntemleri ile çözülmektedir. Bu toplumda kanunlardan (formal kanunlar) daha önemli olan geleneksel kurallar (informal kanunlar) olarak görülmektedir. Bu yüzden Elmas, eşinin katili olarak düşündüğü adamın kapısına dayanmakta, Balkanlı Ali kanlısını öldürerek hapis yatmaktadır. Sonradan kanlısının elini öpüp, barışmaktadır.

Eşinin ölümü üzerine ailesinin geçimini sağlamaya çalışan Elmas köylü tarafından çeşitli nedenlerle eleştirilmektedir. Bu eleştiri geleneksel toplumlar için oldukça doğal bir durum olarak ortaya çıkmaktadır. Çünkü, Elmas bu kuralları reddetmemekte ancak topluluğun istediği şekilde davranmamaktadır. Oysa "*topluluk ortak irade üzerine kurulmuştur ve üyelerinin topluma karşı ileri sürebilecekleri bir kişilik söz konusu değildir; diğer bir ifadeyle, bireysellik gelişmemiştir*" (Erdumlu, 2004, 12 s.). Elmas kendisine önerildiği gibi kendisi için getirilen görücü ile evlense sorun çıkmayacaktır. Filmsel öyküdeki köyde fertler birlikte yaşamakta, aynı işleri yapmakta, kolektif olarak hareket etmektedirler. Bu durumda Elmas'tan beklenen

düzene uyması olarak görülmektedir. Elmas'ın dul bir kadın olarak yalnız kalması köylü ile Elmas'ı karşı karşıya getirmektedir. Ataerkil ilişkilerin hakim olduğu bu kapalı toplumda Elmas, toplumun diğer fertleri gibi sürekli denetlenmektedir. Çünkü köylü tarafından Elmas'ın namusu da kollektiviteye ait bir unsur olarak görülmektedir. Bu yüzden cinselliği ve ahlakı baskı altına alınıp, kontrol edilmeye çalışılmaktadır. Kessler'in (1985, 30 s.) ifade ettiği gibi fert, kendi mahiyetini bu cemaate borçludur. "*Ferdin hayatına yön ve şekil veren bu 'tabii cemaat'tir.*" Bu yüzden kurallara her nedenle olursa olsun uymayan kişiler toplumun dışına itilmektedir.

Köy toplumunda önemli bir öge kadın/erkek arasındaki ayrımcı zihniyet yapısıdır. Ayrıca yaş da bu toplumlardaki ayrıcalıklardan birisi durumunda bulunmaktadır. "*Geleneksel toplumlarda statü, yaş, cinsiyet ve soya göre belirlen[mektedir]*" (Atila, 2007, 230 s.). Bu durumun en temel sebebi, toplumsal iş bölümündeki sınırlılık olarak saptanmaktadır. Bu toplumlarda "*kadın ve çocuklar alt statü grubunu oluştururken, yaşlı ve erkekler toplumun üst grubunda yer alırlar*" (Erdumlu, 2004, 13 s.). Bu köyde de tabakalaşmanın olmadığı, insanlara statü sağlayan unsurun öncelikle cinsiyet farkı ile yaşları olduğu görülmektedir. Elmas'ın genç bir kadın olması, onu ikincil konuma itmektir. Toplumun Elmas'a ve tüm köylüye yüklediği davranış kalıplarını örf, adet ve gelenekler belirlemektedir. Bu noktada Elmas'a evlenmesi önerilmektedir. Böylece başına bir erkek geçecek, Elmas'ın namusu, geçimi ve yaşamından kocası sorumlu olacak ve köylü adına Elmas'ı denetleyecektir.

Geleneksel toplumların cinsiyet ayrımına dayanan, erkeği kadından daha üstün gören anlayışı filmsel öyküye yansıtmakta, diyaloglarda sık sık ifade edilmektedir. Kadınlar ile erkeklerin giyimi de cinsiyet ayrımını netleştirici nitelikte görülmektedir. Çeltikte çalışırken giysileri ıslanan Elmas, bedeni ortaya çıktığı için köylünün ağzına düşmekte, diğer yandan Elmas'ın başında kocası olmadığı için köyün erkekleri çevresinde dolaşmakta, ona çeşitli tekliflerde bulunmaktadırlar. Köylüsü olan Hasan'ın evli olmasına rağmen, Elmas'a yaklaşmaya çalışması köylü tarafından yok sayılmakta, Elmas'ın onu baştan çıkardığı savı sorgulanmadan kabul edilmekte, böylece ataerkil düzenin ikiyüzlü ahlakı da sergilenmektedir. Filmsel anlatıda erkeğin evindeki kadına bakışı ile dışarıdaki kadına bakışı, erkeğin evindeki

kadına davranışı ile dışarıdaki kadına davranışı arasında bir karşıtlık görülmektedir. Elmas'ın denize girip, kumsala uzanması ve kumsaldaki el hareketleri onun bir insan olarak cinsel ihtiyaçlarının olduğunu vurgulamakta, bu ihtiyaçlar toplum tarafından bastırılmakta ancak gizli saklı yaşanabilmektedir. Erkeğin davranışlarını köylü yadırgamamakta (örneğin Hüseyin komşusu ile otların üzerinde birlikte olmakta, Elmas kurbağa toplarken taciz edilmekte, tecavüzden kendisini zor kurtarmakta, ancak yine de köylünün denetlemesi, kontrolü ve baskısı altında kalmakta) hiç kimsenin aklına erkek davranışlarını sorgulamak gelmemektedir. Elmas bir kadın olduğu için toplum tepkisi ile karşılaşmaktadır.

Elmas'ın ikincil konumuna kadın olmasının yanı sıra dul olması yani evinde erkek olmayışı eklenmekte, onun görücüsünü reddedip, eş arama anlamına gelen biber dikmesi, eski köye yeni adet getirmek olarak görülmekte, Elmas dışlanmakta, cezalandırılmaktadır. Balkanlı Ali'nin Elmas'a aşık olduğunu hisseden anne oğlunu uyarmakta, köy de bu ilişkiye olumlu bakmamaktadır. Elmas'a aşık olan Hüseyin içerek, evlenmek istediğini Elmas'a itiraf etmekte, babası onu sürükleyerek eve götürmektedir. Köyden evli bir kadın Elmas'a, dulluğun ne denli rahat olduğunu anlatmaktadır. Oysa bu kadın eşini aldatmakta, evli olduğu için köylü ona bir şey dememektedir. Köyde evli kadının namuslu kadın olduğu yönünde çifte standart bir anlayış hüküm sürmektedir. Köyde dul kadınla ilgili düşüncelerin cinsel arzusu güçlü olan kadın, güvenilmeyen kadın, baştan çıkarıcı kadın, bakire olmayan kadın, namusu olmayan kadın, sonu hayır olmayan kadın, aşağılanan kadın, istenmeyen kadın gibi nitelendirmelerle yansıdığı görülmektedir.

Cankaya (23 Nisan 2008, röp.) *Kurbağalar* filmi ile ilgili olarak “*Bu film, geleneksel ahlakın erkek egemen değerlerini eleştirmektedir. Dul bir kadına toplumun erkek egemen değerleriyle baskı yapılmaktadır. Yalnız bir kadının ekonomik özgürlüğünü kazanarak ayakları üzerinde durma isteği toplumca engellenmek istenmektedir. Kadına cinsel obje olarak bakılmaktadır*” diyerek geleneksel toplumda kadının durumunu saptamaktadır. Belki de bu yüzden çok da köylü tipi olmasa da bu rol için Hülya Koçyiğit'in uygun görüldüğü, Elmas'ın güzelliği dolayısıyla dikkat çekici bir kadının başına gelenlerin inandırıcılığının artırıldığı vurgulanmaktadır.

Elmas'ın sevdiği, inandığı ve bu yüzden de cinsel ilişkiye girdiği Balkanlı Ali, Elmas'ın dulluğunu kabullenememektedir. Balkanlı Ali'nin ne zihniyet yapısı ne de içinde bulunduğu topluluk bu durumu kabul etmesine izin vermektedir. Elmas'la evlenmeyi istese de bunu yapamamakta, Ali topluma baş kaldıramamakta, annesine karşı çıkamamaktadır. Yönetmen kadını ekonomik anlamda özgürleştirip, ona çalışması ile ilgili çıkışlar sağlasa da kadını ataerkil ahlak ve töreler içerisinde hapsetmekte, kadına geleneksel bir bakış açısı ile bakmaktadır. *Tönnies'e göre, toplulukta töre ve adetler, güçlü dinsel inançlarla birlikte topluluk üyelerini sıkı bir şekilde denetler, üyeler arasında doğal bir dayanışma bulunur ve kolektifliğe bağlı olarak aile hukuku ve kolektif mülkiyet söz konusudur*" (akt. Erdumlu, 2004, 12 s.). Filmsel öyküde de adetler ve töreler bu köy için büyük önem arz etmektedir. Elmas'ı seven oğlunu babası sürükleyerek eve götürmekte ya da kardeşinin çeşme başına biber dikmesini kabul etmeyen ağabey kardeşini dövmeğe, ona dışarı çıkma yasağı koymakta, böylece kendince erkekliğini ispatlamakta, kardeşini korumaktadır.

Filmsel anlatıda bireylerin hayatlarında herhangi bir lüks ya da eğlence bulunmamaktadır. Filmsel öyküde bahsi geçen Trakya'nın köyündeki insanlar, çeltikle ve kurbağa toplayıcılığı ile geçinmektedir: Balkanlı Ali balık tutarken, Elmas bahçesinden sebze toplarken, Elmas bahçede tavuk beslerken, kadınlar süt sağarken, köylü tavuk, horoz yetiştirirken gösterilmektedir. Köyde bir tane bakkal bulunmaktadır, ondan da deterjan, sabun, şeker gibi kendi üretmedikleri şeyler alınmakta, giysi, ayakkabı vs. gibi ihtiyaçlar için kasabaya gidilmektedir. Bu kişiler geçimlerini sağlayacak kadar üretime katılmakta, diğer yandan tüketecekleri besini de kendileri yetiştirmekte ve avlamaktadırlar. *"Geleneksel toplumun bir diğer özelliği, üretim tarzının topluluk üyelerinin ihtiyaçlarını ya da kişilerin kendi ihtiyaçlarını karşılamak üzere örgütlenmesidir"* (Erdumlu, 2004, 13 s.). Bu köydeki bireylerin sahip olduklarından daha fazlasını istedikleri de hiçbir diyalogda ifade edilmemektedir.

Bu tip topluluklarda birincil denilen yüz yüze ilişkiler yaşanmaktadır. Toplumda kitle iletişim araçları yoktur. Bu yüzden komşuluk ilişkileri ve dayanışma söz konusudur. *"Köyün kadını"* nitelemesi, o topluluğun üyesi anlamında kullanılmaktadır. Filmsel öyküde köyün kadınlarından Havva dayanışma özelliğinin farkında, sırtında taşıdığı sazları erkeklerin yanında düşürmekte, karşısındaki erkeğin

bir kadını güçsüz görüp yardım edeceğinden emin, bu durumu oyun haline getirerek, gözüne kestirdiği erkek ile birlikte olmaktadır. Ancak bu toplumlarda namus kavramı, başkasının helalına dokunmamak, kendi eşi dışında kadına bakmamak gibi kurallar olduğu için Balkanlı onu reddetmekte ona dokunmamaktadır. Hüseyin kadının bu teklifine dayanmamakta, sadece cinselliği için bu kadınla birlikte olmaktadır.

Ayrıca filmsel anlatıdaki Elmas'a hitap şekli olan "abla" da toplumun ahlaki yapısının ortaya konulması noktasında önemli görülmektedir. *"Bugün dahi sıkça kullanılan 'bacım, hemşire, abla, ana, yenge' gibi hitap biçimleri, kadınlarla kardeşlik, analık, akrabalık ilişkileri varsayarak cinsiyetler arası ilişkilere yasak getir[mektedir]"* (Göle, 2001, 109 s.). Diğer yandan erkeğin özne oluşu kadını nesne durumuna getirmekte, Elmas çeltikte çalışırken çevreden gelen eleştirilere cevap vermek zorunda kalmaktadır.

Geleneksel toplumun en önemli özelliği, modern toplumdaki hareketliliğin tersi, durağanlıktır. Değişimin sınırlı düzeyde gerçekleşmesi ya da değişime kapalı yapı, geleneksel toplumun ayırt edici özelliklerindedir. Çocukların oyunları toplumdaki aynılığa gönderme yapmaktadır. Biri at, diğeri onun sahibi olarak oyunlarını oynayan iki çocuğun bu oyunu üst üste farklı günlerde oynadıkları gösterilmektedir. Yani bugünün dünden farkı olmadığı gibi yarının da bugünden farkı olmayacaktır. Bu aynılık toplumun hayatına olduğu gibi çocukların hayatlarına da yansımaktadır. Köylünün isimleri bile birbirine benzemekte, Keşanlı Halil, Balkanlı Ali gibi bazı nitelermelerle bireyler birbirlerinden ayrılmaktadır.

Filmsel öyküde geleneksel topluma özgü örf, adet, töre ve geleneklere yer verilmektedir. Ölüm, evlilik, askerlik, vb. olaylar ve ritüeller filmsel anlatıya yansımakta, Elmas'ın eşi ölünce arkasından dualar okutulmakta, helva yapılmakta, köylü baş sağlığına gelmektedir. Köyde düğün olduğunda düğün alayı kurulmakta, davul zurna eşliğinde eğlence düzenlenmektedir. Bu özel günde erkekler içmekte, kadınlar oynamakta, gelin gelinliğini damatta damatlığını giyip gelen misafirlerin iyi niyetlerini kabul etmekte, büyüklerinin ellerini öpmektedirler. Ayrıca hapisten çıkan Balkanlı Ali'ye ve asker dönüşü Hüseyin'e geçmiş olsun dilekleri iletilmektedir.

Kan davası ve bu dava için hapis yatan “kanlı” figürü de filme yansımaktadır. Kan davalı Balkanlı Ali, kahvede otururken sırtını duvara yaslayarak arkasını sağlama almaya çalışmakta, köylü ise bu durumu yadırgamamakta, örneğin kahvede kanlılar rastlaştıklarında, köylü kahveyi boşaltıp onları yalnız bırakmakta, üstelik bu durumun destekçileri de laflarını esirgememektedir. Diğer yandan evlilik çağına gelmiş kızın biber dikmesi bir diğer gelenek olarak görülmektedir. Bu vesileyle evlilik yaşına gelmiş kızlarla erkekler çeşme başında tanışmakta, sohbet etmekte, erkek evlenmek istediği kızın diktiği acı biberi yiyerek ona talip olduğunu ifade etmektedir. Belirli gün ve inanışlardan kurban bayramı filmsel öyküde yer almaktadır. Bayram için özel kıyafetler alınmakta, kurban kesilmekte, kurban eti komşulara dağıtılmakta, bayramda hediyeler alınmakta, bayram namazına gidilmekte, bayram namazı sonrasında küs olanlar barışmakta (Balkanlı Ali kan davalısının elini öpmekte, Elmas’ın evini kurbağa yağmuruna tuttuğu adam ve ailesi onlara gelmekte), büyüklere bayramda el öpmeye gidilmekte, misafire kolonya, şeker, kahve ikramı yapılmakta, çocuklar sevindirilmekte, onlara harçlık verilmektedir.

Geleneksel toplum ve modern toplum özellikleri kıyaslandığında aşağıdaki tablo oluşturulabilmektedir. Filmde birinci sütundaki özellikler görülmektedir. İkinci sütundaki modern toplum özelliklerine ise filmsel anlatıda rastlanmamaktadır.

Tablo 0.2: *Kurbağalar* - Geleneksel/Modern Karşıtlığı

Geleneksel Toplum (Elmas ve köylünün temsil ettiği grup)	Modern Toplum
<i>İrrasyonel mantık</i>	Rasyonel mantık
<i>Köy yaşamı</i>	Kent yaşamı
<i>Örf, adet ve gelenekler</i>	Hukuki kurallar
<i>Cinsiyet ayrımcılığı</i>	Cinsiyetler arası eşitlik
<i>Tarım- balıkçılık vs. (İlkel teknoloji)</i>	Endüstri toplumu
<i>Bilgisizlik, cehalet</i>	Bilimsel bilgi
<i>Eğitim düzeyi düşük ya da yok</i>	Okuryazar oranının ya da modern eğitim düzeyinin yüksek olması
<i>Değişime/yeniliğe kapalılık</i>	Değişime/yeniliğe açıklık, dış dünyaya karşı ilgi beslemek
<i>Birincil ilişkiler (Samimi yüz yüze)</i>	İkincil sınıf ilişkiler ve KİA
<i>Kolektif kimlik</i>	Bireysel kimlik
<i>Demokratik olmayan</i>	Demokrasi
<i>Durağanlık ve hareketsizlik</i>	Hareketlilik
<i>Farklılıkları dışlama</i>	Farklılıkları kabul etme

3.2.1.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumunu Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar

Temelinde bir değiş tokuş ekonomisi yatan potlaç düzeni bir örgütlenme biçimidir. Günümüz toplumlarının potlaçın da izlerini taşıyan modern ya da modern olmayan düzenler olduğunu belirten Adanır (2002, 12 s.), karşılıklı yükümlülük düzeninin evrensel bir kültür olduğunu ve bu kültürün çok zengin bir Anadolu versiyonu olduğunu belirtmektedir. Bu kolektif üretimde, üretim teknolojisi ve araçlarının yetersiz olduğu görülmektedir. Bu toplumların üretiminde avcılık, balıkçılık, göçebelik, hayvancılık, ilkel tarım, vb.nin çeşitli kombinasyonları bulunmaktadır. Filmsel anlatının karakterleri tarımla uğraşmakta, avcılık ve ilkel tarım yapmaktadırlar. *“Mauss’a göre potlaç yaşamın bütün alanlarını: politik, hukuk, kültür, inanç, ahlak, üretim, tüketim, yükümlülük ve paylaşma vb. alanlarını kapsayan total bir olgudur. Bütün bu alanların hepsine egemen olansa: zihinseldir”* (Adanır, 2004, 30 s.).

Potlaç kültüründe kolektifliğe birey feda edilmektedir. *“Her şeyin kolektif bir anlam ve değere sahip olduğu karşılıklı yükümlülük kültüründe ben=bizdir. Kişi, birey anlayışı ‘yoktur’ ya da sahip olabileceği minimum (sıfır noktası) anlama sahip olabilir!”* (Adanır, 2004, 34 s.). Bu yüzden Elmas evlendirilmek istenmekte, davranışları toplum düzeni ve devamı için bir tehdit oluşturmakta, Elmas’ın davranışları ve yaşamı kontrol altına alınmak istenmektedir. Elmas’ın toplumun geleneklerine, örf ve adetlerine uygun davranmayışıyla sorun başlamakta, kurallara her ne nedenle olursa olsun uymayan kişi, dışlanmakta ve başına gelecek şeylerden toplum mesul bulunmamakta, kolektif yaşama göre bütün sonuçları hazırlayan kendi olduğu için, bu durumun sebebi de kendisi olmaktadır. *“Modern toplumlardakinin tersine potlaç düzeninde ahlak, örf ve geleneksel hukuk (törelere) tarafından belirlenmektedir. Örf ve törelere uymamak ya da karşı gelmek her ne gerekçeyle olursa olsun toplum dışına itilmeyle sonuçlanabilir. Bu ise simgesel ya da fiziksel bir ölümle noktalanabilir”* (Adanır, 2004, 34 s.). Büyüklere saygı duyulması ve onların sözlerinin dinlenmesi, ölünün arkasından okutulan mevlit, baş sağlığı dileme, ölünün gömülüşü, Elmas’ın dışlanmışlığı, Balkanlı Ali’nin sevdiğiyle birlikte olamayışı vb. şeyler bu törelere yüzündendir.

Balkanlı Ali'nin kurban bayramında Elmas'a hediye alması potlaç düzenindeki karşılıklı hediyeler verilmesiyle ilintilidir. Potlaçta alınan, mübadele edilen hediye, cansız bir madde niteliğinde değildir. Bu düzende nesnenin bir ruhu olduğu, hediye verenin bir parçası olduğu düşünülmektedir. Eğer bir insan bir başkasına hediye veriyorsa, bu o kişiye karşı duyduğu, saygı ve değerini ifadesi olarak görülmektedir. Balkanlı Ali'nin verdiği hediye bu anlamda Elmas'a verdiği değerini, sevgi ve saygının ifadesi görünümündedir ki bu durum Elmas'ı mutlu etmeye yetmektedir. Hediye bırakılıp gidildiği takdirde hediye veren kişiye ait bir şeyler hediye kalmaktadır. *“Her armağan onu vermiş olanlardan bir şeyler taşır; bu şeyler, armağan başka birinin malı haline gelse dahi, yine de onun içinde kalır”* (Sédillat, 1983, 18 s.). Veren el durumundaki kişi Balkanlı Ali'dir, hediye kabul etmek Elmas'ı, alan el durumuna getirmekte, hediye veren kişinin etkisi altına girmeyi, hediye almaya kabul etmiş olmaktadır.

Adanır, potlacı kapitalistleşme öncesindeki toplumların yaşam biçimi olarak tanımlamaktadır. Toplumsal yapılanma açısından armağan düzeni bir kan ve soy birliği üstüne oturmaktadır. Bu yükümlülük düzeninde herkes herkese karşı yükümlüdür. Bu düzen karşılıklı rızanın bir ürünü, yani kolektif bir değiş-tokuş düzenidir. Bu mübadele iki topluluğun bir araya geldiği düğün, nişan, sünnet, bayram, zafer vb. olaylarda gerçekleştirilmektedir (Adanır, 2004, 30 s.). *“Senin elin çizilse benim yüreğim kanar, Seni bilirim gölgen ondan yana ya. Dört başı mamur bir düğün yapalım”* diyen anne de potlaç törenini ifade etmektedir. Mauss (2006, 255 s.), daha fazlasıyla iade etmenin altında yatan nedenleri şöyle açıklamaktadır: *“Yarış, rekabet, gösteriş, büyüklük ve menfaat arayışı; bunlar, bütün bu yapılanların altında yatan çeşitli nedenlerdir.”* Türkiye'deki düğünlerin bir ziyafete dönüşmesi, gelen konukların ağırlanması, takılan altınlar, konukların, gelin ve damadın başına saçılan paralar ev sahibinin gösteriş için yaptığı hareketler olarak görülmektedir. Potlaç vermek, kabul etmek ve iade etmek yükümlülüğüne dayanmaktadır. Dört başı mamur bir düğün yapma isteği de rakibin ezilmesi, üstünlüğün ispatlanması, servetin tüketilerek onur, şeref ve şanın alınması esasına dayanmaktadır. Filmsel anlatıdaki düğün sahnesinde düğüne gidenler dönüşte aralarında konuşmaktadırlar. Düğüne köylülerden birinin gelmeyişi merak uyandırmakta, üstelik yadırganmaktadır. Çünkü bu düzende törene çağrılan kişiye

davete icap etmek düşmektedir. Potlaça göre (düğüne) davetli olanın gitmemesi, kötü bir işaret, haset kanıtı ya da kötü büyü olarak algılanabilmektedir. Bu düzende verileni reddetmek gibi şey söz konusu değildir. Çünkü bunun bedeli fazlasıyla ödenmek zorunda kalınmaktadır. Düğüne katılamayan köylünün gelmeme nedeni, kızı kendilerinin de istemeleridir ki bu normal karşılanmaktadır.

Anadolu toplumu zihniyet yapısına uygun olarak filme geleneksel durağan ekonomik anlayış yansımaktadır. Köy toplumundaki bu kişiler yaşamak için çalışmaktadırlar. Bu kişilerin çalışmaya karşı sevgi ve sempati beslemedikleri, iş hayatını karın doyurmak için katlanılması gereken bir süreç olarak algıladıkları görülmektedir. İş hayatı gibi bir kavramın bu bireylerin yaşamında olmadığı, bu yüzden çalışma hayatında hassas, dakik ya da belirli bir amaç ve bilinçle davranmadıkları, kazandıklarını kara çevirmediği görülmektedir. Ülgener (2006a, 270 s.) prekapitalist insanın geleceğe bakışını: yıl boyu monoton ve devri yani tarla işlerinde her yılın hazırlığı aynı ve tertibi bir öncekinin aynı olarak belirlemekte iken yıl üstü ve ötesinin belirsizliğinden bahsetmektedir. Bu yüzden ön hesaplar boş ve beyhude iken her yılın çözümü kendi içerisinde bulunmaktadır. Filmsel öyküdeki köylülerin bu yılı kurtarmaya çalıştıkları, yarını çok fazla düşünmedikleri, Ülgener'in tanımladığı ortaçağ insanı özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Filmsel anlatının başında ölen Pehlivan'ın, ailesinin geçimini sağlayacak olan kurbağa dolu çuvalı bırakmadığı vurgulanmaktadır. Çünkü Pehlivan'ın elindekini çuval o günün rızkı olarak düşünülmektedir.

3.2.2. Bir Kadının Anatomisi

3.2.2.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz ÖZKAN

Senarist: Yavuz ÖZKAN

Yapımcı: Aycan ÇETİN

Müzik: Müzikotek

Kurgu: Ayhan ERGÜRSEL

Görüntü Yönetmeni: Ertunç ŞENKAY

Yapım: Şafak Film – Z Film

Oyuncular: Hülya AVŞAR

Uğur POLAT

Taner BİRSEL

Mehmet ASLANTUĞ

Berna LAÇİN

Hümeyra

Oktay KAYNARCA
Cevdet ARICILAR
Ayşem ÇETİNER

Süre: 102 dk.

Gösterim Tarihi: 1995

3.2.2.2.Filmsel Öykü

Sibel'in Metin ile evlenmesi ile filmsel öykü başlar. Mutlu görünen çift, balayına gider, daha sonra da evlerine ve işlerine dönerler. Bu sırada çiftin bir arkadaşı onlara iş teklifi ile gelir. Metin için bu iş teklifi, heyecan verici ve karlı görünür ancak Sibel işin zor olduğunu ifade eder, iyi bir işleri olduğunu düşündüğü için böyle bir riski almayı istemez. Teklifi reddeden Sibel'in aksine Metin işi kabul eder. Sibel işine devam ederken, Metin bir çalışma ekibi oluşturarak yeni işine başlar ancak yeni işin düşündüğü kadar kolay olmadığını kısa sürede anlar. Üst üste gelen sorunlar, Metin'i bunaltır, Metin işindeki sıkıntılarını evliliğine ve ilişkilerine yansıtır. Bu durum onu eski sevgilisi ile yeniden ilişkiye iter. Sibel eşine ulaşmaya, yardım etmeye çalışır ancak başarılı olamaz. Bu arada Sibel hamile olduğunu öğrenir. Eşine hamile olduğunu söylemesi, çift için yeni sorunlara neden olur. İlişkinin gidişatı Sibel'i patlama noktasına getirir. Metin, Sibel ile telefonda başlattığı tartışma esnasında hatasını anlar, eşinin yanına gitmek için panik bir şekilde arabasına biner. Bu arada acele ve dikkatsizlik ile yolda kaza geçirir ve ölür.

Sibel bir sahil beldesinde arkadaşı ile dertleşmektedir. İki kadın sahilde yürürlerken, uzun süredir tanıdıkları komşuları ile karşılaşırlar. İki arkadaş komşularının daveti üzerine onun evine giderler. Burada İstanbul'da da görüşmek için telefonlarını birbirlerine verirler. Sibel'in yeni bir ilişkiye ihtiyaç hissetmesi ve komşularının kendisiyle ilgilenmesi kısa sürede bu ikiliyi evliliğe götürür. Sibel eşine cinsel anlamda yaklaşamaz, bu evliliğin hata olduğunu kısa bir süre sonra fark eder ancak durumla yüzleşemez. Yakın arkadaşı ile telefonda dertleşmeye başlayan Sibel'in telefon görüşmelerini eşinin kaydetmesi ve bunları Sibel'e dinletmesi ilişkilerinin sonu olur.

Bir sonraki sahnede Sibel eşyalarını yerleştirirken gösterilmektedir. Bu arada kardeşinin bir arkadaşı, Sibel'in yanına gelerek ona yazdığı aşk mektuplarını bırakır ve gider. Bu aşka karşılık veren Sibel, yine ani bir kararla mühendisin evine yerleşir. Çift arasında kısa sürede sorunlar ortaya çıkar. Birbirlerini anlamayan çift kavga

etmeye başlarlar. Bu tartışmalar şiddet de içermeye başlar, durum birbirlerine psikolojik ve fiziksel anlamlarda zarar vermeleriyle sonuçlanır. Sibel bir kavga esnasında eşini yaralar, bir süre ayrılık kararı alınır. Ayrılığa dayanamayan çift ilişkilerini sürdürmek istedikleri için tekrar bir araya gelir. Ancak mühendisin kıskançlıkları bitmez. Bir kafede arkadaşları ile eğlenen çift, Sibel'in davranışları ve mühendisin kıskançlıkları yüzünden kavga etmeye başlar. Hatanın kendisinde olduğunu ironik şekilde söyleyen Sibel, prefabrik eve doğru kaçmaya başlar. Mühendis arabasına biner ve arabayı Sibel'in üzerine doğru sürmeye başlar. Sibel'in eve girmesi üzerine, kamyoneti ile prefabrik evin içerisine girer.

3.2.2.3.Filmsel Anlatının Çözümlemesi

Bu başlık altında Bir Kadının Anatomisi adlı filmin anlatısına ait dört temel unsur, karakterler, diyaloglar, mekan ve zaman incelenecektir. Böylece filmin anlatı yapısını oluşturan bu öğeler sayesinde filmin anlatı yapısı ortaya konacaktır.

3.2.2.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri

Filmsel anlatının ana karakteri Sibel adlı kadındır. Diğer yanda onun ilişkiye girdiği erkekler, birinci eş Metin, ismi konulmamış 2. eş (piyano sanatçısı) ve 3. eş (genç mühendis) bulunmaktadır. Anlatının diğer karakterlerinin isimleri bilinmemektedir. Yan karakterler arasında Sibel'in kardeşi, kardeşinin sevgilisi, iş arkadaşları, Metin'in eski sevgilisi (Berna Laçın), arkadaşları (Hümeyra), kafede birlikte oldukları arkadaşları, Metin'in iş yerindeki arkadaşları, Sibel'in kızı, düğündeki davetli misafirler, piyano sanatçısının eski eşi, oğlu ve çalışma sırasındaki arkadaşları, mühendisin şantiyedeki arkadaşları bulunmaktadır. Özkan (Girginkoç, 1999, 62 s.), karakterlerin isimlerinin olmamasının nedenlerini; bu kişilerin içimizden herhangi biri olması, bu anlamda isimsiz karakterlerin toplumu yansıtmaları ve filmdeki eleştirilerin toplumun tamamına yapılması olarak açıklamaktadır. Ancak bu filmlerin anlatı yapısındaki karakterler, sanki bu ülkede yaşayan insanlardan farklı, ayrı bir dünyada yaşamaktadırlar. Sorunları, hayata bakışları, düşünceleri farklıdır.

Filmsel anlatının kadın kahramanı Sibel, üst düzeyde yetkili bir tasarımcı (genel koordinatör) olarak çalışmaktadır. Sibel'in kamusal alanda kendisine edindiği yer ve iş hayatındaki başarıları filmsel anlatıya yansısı da bu durumda tutarsızlık olduğu görülmektedir. Sibel bir yandan başarılı bir kadındır diğer yandan eşinin

ölümü üzerine işini bırakan bir ferttir. Üçüncü ilişkisinde ise sevdiği adamla bir prefabrik eve yerleşip çalışmayan bir kadındır. Ayrıca Sibel, ilişkilerindeki duygusal ve irrasyonel tutarsızlıklarla da dikkatleri çekmektedir. Sibel ne istediğini bilmediği için bir nevi maceraya atılmaktadır. Sibel'in ilişkilerinde bencil davrandığı, önüne çıkan herhangi bir engelde tepki verdiği, daha çok anlık duygular yaşadığı görülmektedir. Filmsel anlatıda Sibel'in ailesinin nerede bulunduğu, Sibel'in eğitim düzeyinin ne olduğu veya nereli olduğu gibi sorular cevapsız kalmaktadır. Filmsel öyküde ailesinden yalnızca erkek kardeşi tanıtılmaktadır. Diğer yandan kentli olması onun kimliğini tanımlayan önemli unsurlardan birisidir. Bu noktada ailesinin tanıtılmaması onun modern kimliğine gönderme yapmaktadır. Çünkü *“modernleşmiş toplumlarda aile ilişkileri, aile dışındaki örgütlerde anlamsızdır. Modernleşmemiş toplumlarda ise aile, bireyin aile dışı davranışlarını da saptar”* (Levy'den akt. Kongar, 1972, 200 s.). Diğer yandan Sibel'in işi, onun eğitim düzeyinin yüksek olduğunu düşündürmektedir.

Sibel'in birinci eşi Metin, üst düzeyde yönetici ve bir endüstri mühendisidir. Çevresinin, yakın arkadaşlarının, eşinin uyarılarına rağmen Metin'e yeni işi heyecan vermekte, bunu da daha çok itibar elde edebilmek, otoritesini ve iktidarını ispatlamak için istemektedir. İrrasyonel bir görünüm arz eden bu tercihin, ona yüklediği görevler konusunda Metin çıkışsız kalmaktadır. Bu işle hayatındaki her şeyini; işini, evliliğini, ilişkilerini çözümsüzlüğe sokan Metin zayıf, duygusal, kaprisli biri haline dönüşmekte, çevresindekilere ve onların farklı bakış açılarına saygı duymayı becerememektedir. Dış dünya ile ilişkisini kesmekte, anlayışlı, ince, eğitilmiş bir adamdan despot, katı, cahil bir adama dönüşmektedir. Ayrıca olabildiğince kötümser, kendisini aşağılayan, kompleksli biri gibi davranmakta, sıkıntılarından kurtulma konusunda çevresinin desteğini reddetmekte ve modern olamayacak kadar duygusal bir ruh halini taşımakta, bu durum da onu sorunlu bir bireye dönüştürmektedir. Baskın bir erkek modeli olan Metin eşini kıskanmakta, kısıtlamakta, sevdiğini söylemesine rağmen ondan uzaklaşmakta, çoğunlukla irrasyonel davranışlar sergilemektedir. Sibel'in olduğu gibi Metin'in de ailesi, komşuları, arkadaşları filmsel öyküde görülmemekte, Metin işinden ibaret bir hayatı yaşıyormuş gibi gösterilmektedir.

Sibel'in ikinci eşi bir müzisyen, piyano sanatçısıdır. Sakin, entelektüel birisidir, ancak zaman zaman müzisyenin baskıcı yanı ortaya çıkmakta, sorunlar karşısında çözümleyici olmak yerine kaçmayı yeğlemektedir. Örneğin oğluyla ya da eşiyle ilişkilerinde çözüme yönelik davranmamakta, çıkışsız kaldığını düşündüğünde; örneğin oğlu, yeni anne ve kardeşe uyum sağlayamadığında, onu annesine bırakarak ondan kurtulmaya çalışmaktadır. Ayrıca oğlunun bu uyumsuz davranışlarını normal karşılamak yerine onun üzerine gitmektedir. Aradığını henüz bulamamış gözükten müzisyen, zaman zaman irrasyonel tutumlar içine girse de, genellikle kendi halinde bir mutluluk arayışı içinde gösterilmektedir. İkinci eşin de ailesi, komşuları, arkadaşları filme yansımamakta, arada bir gittiği provalar dışında bir hayatı görülmemektedir. Sibel'in üçüncü olarak ilişkiye girdiği genç mühendis, Sibel'in kardeşinin iş arkadaşıdır. Mühendis, Sibel'e aşık olduğunu söylemekte, ancak Sibel'in onun arzusunun nesnesi durumunda olduğu görülmektedir. Genç mühendis, bazen despot, maço ve şiddete meyilli davranışlar sergilemektedir. Kentin dışında, prefabrik bir evde kendi halinde yaşayan mühendis, ara sıra şehre giderek arkadaşlarıyla iletişim kurmaktadır. Diğer karakterler gibi mühendis de tam olarak tanımlanmamakta, yalnızca Sibel ile ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır.

Filmsel anlatıdaki iki kadın karakterden birincisi olan Hümeysra'nın ismi, filmin kapanış jeneriğinde *yakın arkadaş* olarak yazılmakta, diğer pek çok karakter gibi bu kişinin de isminin konulmadığı görülmektedir. Yakın arkadaş modern, eğitilmiş, cinsel hayatını istediği gibi yaşayan kentli bir kadın olarak sunulmaktadır. Sibel'in dert ortağı olarak sunulan kadının, iyi bir işte çalışıp ayaklarının üstünde durduğu, diğer yandan bu özgürlüğün bir tür yalnızlık korkusundan kaynaklandığı izleyiciye iletilmektedir. İkinci kadın, Berna Laçın'ın oynadığını kapanış jeneriğinde *sevgili* diye tanımlanan karakterdir. Sevgili'nin de diğer kadın karakterlerle aynı özellikleri taşıdığı, kentli, modern, çalışan ve özgür kadın alt kimliklerine sahip olduğu görülmektedir. Sevgili'nin, eşinden Metin için boşandığı, Metin'in evli olmasına rağmen ilişkisini sürdürmek istediği diyaloglara yansımaktadır. Sevgili, cesur, kural tanımaz, kendine güvenen ve cinsel anlamda Metin'i arzulayan biridir.

Sibel'in erkek kardeşinin ne iş yaptığı, eğitimi vb. unsurlar bilinmemekle beraber, yaşam standardından eğitilmiş ve iyi bir konumda olduğu (muhtemelen inşaat mühendisi) çıkarılmaktadır. Ablasının ilişkilerine çok da karışmayıp, onun hayatına

müdahale etmeyişinin aksine Sibel'in erkek kardeşi bazen korumacı tavırlar sergilemektedir. Kendisi de film boyunca sevgilisi ile görülmektedir. Sibel'in erkek kardeşi hakkında da çok fazla bilgi verilmemektedir. *“Filmlerin çoğunda direnen, mücadele eden kahramanlarla hayatını değiştirmek için hiçbir şey yapmayan, teslim olan, uzlaşan kahramanların karşılaş[tığını] ifade eden Özkan (2009, röp.): “Bu filmlerin asıl kahramanları hayatla didişirler. Hayatı dönüştürmek için mücadele ederler. Teslim olmazlar, uzlaşmazlar, umutsuzluğa kapılmazlar. Filmlerin kahramanlarının ve antikahramanlarının hepsinin anlatılmaya değer hikayeleri vardır”* diyerek filmsel anlatılarının kahramanlarını tanımlamaktadır.

Filmsel anlatının karakterlerinin mesleklerinin bilinçli seçildiği görülmektedir. Modern toplumun önemli bir özelliği iş bölümü ve uzmanlaşmadaki artış olarak bilinmektedir. Makineleşme ile bedensel emek gücü yerini zihinsel emeğe bırakmakta, toplumsal hizmetlerin daha verimli ve etkin bir şekilde üretildiği saptanmaktadır. Filmsel anlatıda tasarım, endüstri mühendisliği, müzisyenlik, inşaat mühendisliği modern mesleklerden bazıları olarak görülmektedir. Modernleşmenin geçmişteki endüstrileşmemiş toplum yapısından, günümüzdeki ileri düzeydeki endüstrileşmiş toplum tipine geçişi ifade ettiği düşünülürse, Metin'in mesleği ile bu toplum yapısına gönderme yapıldığı düşünülmektedir. Sanat da modern toplumlarda olabilen, geleneksel toplumlarda olmayan bir çalışma alanıdır. Dekorasyon ve inşaat sektörü de yine modernleşme tasarıları ile ilintilidir. İnşaat mühendisi kelimesi anlam olarak medeniyet mühendisi kökeninden gelmekte (civil engineer), bu anlamda modern iş seçimlerinin de filmsel anlatıyla uyumlu olarak seçildiği düşünülmektedir.

Filmsel anlatıda karakterler arasındaki ilişkilerde itici gücü çoğunlukla cinsellik oluşturmaktadır. Bu noktada dikkatler karakterlerin yalnızlıklarına çekilebilmektedir. Karakterlerin ne istediklerini çok iyi bilmedikleri ve bu yüzden ilişkilerinde sorunlar yaşayarak mutsuz ve yalnız birer birey olmaya devam ettikleri görülmektedir. Özetle, filmsel öyküdeki tüm karakterlerin hayatlarındaki sorunun, iletişimsizlik ve buna bağlı yalnızlık olduğu görülmektedir. Sorunlarını konuşarak çözemeyen bireylerin çoğunlukla şiddet kullanarak çözüm üretmeye çalışmaları sonucunda sözlü ya da bedensel şiddet filmin anlatısında baskın bir öge durumuna gelmektedir. Anlatının karakterleri genel olarak aşağıdaki özellikleri taşımaktadır:

Tablo 0.3 Bir Kadının Anatomisi Modern/Geleneksel Karşıtlığı

Modern Toplum Yapısı (Fımsel Anlatının Karakterleri)	Geleneksel Toplum Yapısı
<i>İrrasyonel mantık</i>	İrrasyonel mantık
Kent yaşamı	Kırsal alan yaşamı
Hukuki kurallar	Örf, adet ve gelenekler
<i>Cinsiyet ayrımcılığı</i>	Cinsiyet ayrımcılığı
Gelişmiş teknoloji	Tarım- balıkçılık vs. (İlkel teknoloji)
Eğitim düzeyi yüksek	Eğitim düzeyi düşük ya da yok
<i>Değişime/yeniliğe kapalılık</i>	Değişime/yeniliğe kapalılık
İkincil ilişkiler	Birincil ilişkiler (samimi yüz yüze)
Bireysel kimlik	Kolektif kimlik
Hareketlilik	Durağanlık ve Hareketsizlik

3.2.2.3.2. Fımsel Anlatının Diyalogları

Fımsel anlatının diyaloglarının, karakterlerin yapısını ve özelliklerini yansıtmak şekilde yazıldığı görülmektedir. Fımsel anlatıdaki karakterlerin tamamı üst düzey yetkili, kent soylu, modern görünümlü, eğitilmiş bireylerdir. Diğer yandan karakterlerin iletişimsiz, yalnız ve şiddete meyilli yanları da dikkat çekicidir. Anlatıdaki diyaloglar bu unsurları yansıtmakta, bazen zorlama cümleler iğreti, abartılı ya da özentili bir hal almaktadır. Diyaloglara klişe cümleler yansıtmakta, bunlar karakterlerin doğallığını yitirmesine neden olmaktadır. Örneğin Sibel'in Metin'e "*Ben senin arkadaşınım, dostunum, karınım*" gibi şeyler söylemesi modern kadının rollerini tanımlasa da yapay kalmaktadır. Yönetmenin fımsel anlatıda Türkçe olmayan birçok kelimeyi karakterlerine kullandırması da bu yapaylığı desteklemektedir. Örneğin, *kompleksler, panikler, kıskanıklar* gibi kelimeler, "*Benim konsantrasyonumu bozuyorsun.*", "*Diskur çekiyorsun bana*", "*Artikülasyon bozukluğu*" gibi sayısı arttırılabilecek cümleler dikkatleri çekmektedir.

Modern toplum yapısı, okuryazar oranıyla ya da eğitilmiş bireylerin sayıca oranlarının yüksek olmasıyla dikkatleri çekmektedir. Fımsel anlatının karakterlerinin eğitim düzeylerinin yüksek olduğu saptanmaktadır. İnkeles (Akt. Altun, 2002, 129 s.), "*modern eğitim alma ve modern mesleki deneyim edinme arzusu*"nu modern insanın sahip olması gereken özellikler arasında saymaktadır. Bu noktada fımsel anlatının karakterlerinin eğitilmiş olmaları, onların modern birer birey olmalarına gönderme yapmaktadır. Ancak bu bireylerin modern standartlarda eğitim almaları nicelik kadar niteliği de önemli duruma getirmektedir. Fımsel anlatıda, üst düzey yönetici durumundaki bu kişilerin hepsinin iyi eğitim aldıkları hissettirilmekte, diğer yandan bu bireylerin bazı öneriler ya da tavsiyeler dile getirmelerindeki

üslupları dikkatleri çekmektedir; Örneğin ilişkisi kötü gitmeye başladığında üzülen Sibel'e arkadaşı (Hümeyra): *“Onun asıl derdi sensin. Senin gözünde küçük düşmek istemiyor. (...) Bütün geriliminin altında sen varsın.”* diyerek durumu özetlemekte; eski sevgili *“deliriyor galiba”* dediğinde *“durumu kritik üstüne varmayın”* diye cevap almakta; Metin'in saldırgan tutumlarına *“işte çıldırmanın eşiğine gelen birey”* diye teşhis konulmaktadır. Ayrıca bu konuşmalar sorunu olan karakterler ile yapılmamakta, daha çok birbiriyle sorunları olan bireylerin hayatında iletişim, yerini iletişimsizliğe bırakmaktadır. Filmsel anlatının karakterleri arasında sıklıkla oluşan tartışma, iletişimsizlik ve şiddet birçok sahnede kendisine yer bulmaktadır. Ancak diyalogların ne şekilde başladığı, ne tarafa gittiği, söylenen sözlerin anlamsızlığı ve tam anlamıyla bir çatışma olmadan müziğin de eşlik ettiği gerilimler bir anda olay örgüsünü bir başka noktaya taşımakta, nerden nereye geldiği konusundaki çatışmalar eksik kalmaktadır. Örneğin:

SEVGİLİ: *Neler oluyor?*

METİN: *Bu seni hiç ilgilendirmez.*

SEVGİLİ: *Anlamadım?*

METİN: *Anlaman gerekmiyor, bunu anla yeter.*

SEVGİLİ: *Sen çok sinirlisin ve saçmalıyorsun.*

METİN: *Çık dışarı!*

SEVGİLİ: *Beni kovuyor musun?*

METİN: *Yalnız kalmak istiyorum, buna hakkım yok mu? Sizleri dinlemek zorunda mıyım? İşinize bakın, iş ile ilgilenin. Benim kişisel problemlerim kimseyi ilgilendirmez.*

Şeklindeki tartışma filmsel anlatının karakterinin uzlaşmaz, teslim olmaz, isyankar ve öfkeli tutumları ile ilgili görülmektedir. Benzer bir tartışma da keza aynı şekilde Metin'i ölüme götürmektedir. Telefonda konuşmak isteyen Sibel, Metin'i ofisten çıkması için ikna etmeye çalışmaktadır. Metin yine bağırmakta, Sibel de bu kızgınlığa karşılık vermektedir:

“Hoş görünün sınırlarını zorluyorsun. Geri çekildikçe beni aşağılıyorsun. Beni dinle! Kompleksten boğuluyorsun. Asıl sen beni çıldırtıyorsun. Ben sana ne yaptım? Ben sana ne yaptım söyler misin? İşe istedin, destek oldum. İzin alıp yanında olmaya geldim. Sıkıntılarını bölüşmeye hazırdım. Ofisine geldim, beni istedin. Beni istedin, eve getirdin işin bitince bir fahişe gibi bırakıp gittin. Ofisine geldim, beni kovdun. Eve geldin, bir maço gibi. Eve geldin, yüzüme bile bakmadın. Ben sana ne yaptım?”

Sibel bu diyaloglardan sonra öfkesini eşyalardan çıkarmakta, eline geçirdiği eşyaları yere atmaktadır. Metin, Sibel'in davranışları karşısında onun yanına gitmeye karar vermekte, ancak kararını değiştirip, aklını başına getirecek diyaloglar ortada bulunmamakta, çatışma eksik kalmakta, zorlama bir çelişki, kavga ve şiddet

ekranlara yansımaktadır. Söz konusu şiddetin nedensizliği diyalogları anlamsız kılmaktadır.

İletişimsizlik, Metin ile Sibel'in davranışlarına da yansımaktadır. İşi kötü giden Metin yardıma gelen eşine: “İşi beceremeyeceğimi düşündün galiba, yardıma geldin, öyle mi?” diye bağırarak, onu dinlememekte, Sibel uzlaşmacı bir tavırla yaklaşarak: “Ben senin karınım, arkadaşınım, dostunum” dese de aralarında bir iletişim kurulamamaktadır. Benzer iletişim kopukluğu üçüncü eş ile yapılan tartışmaya da yansımaktadır. Eş: “Hep alıyorsun, hiçbir şey verdiğin yok anlıyor musun?” diyerek Sibel'in tavırlarına isyan etmektedir. Mühendisin tavırları çoğunlukla uzlaşmacı olmaktan çok kavgacıdır. Şantiyeye mini etekle gelen Sibel'in bacaklarına şantiyede çalışanlardan birisinin bakmasından rahatsız olan mühendis, Sibel'e elbisesinin çok açık olduğunu kaba bir şekilde: “Oturunca donun görülecek” diyerek ifade etmektedir. Çiftin tartışmaları çoğunlukla şiddetli kavgaya dönüşmekte, bir başka tartışma esnasında mühendis, Sibel'e: “Ölün çıkar buradan” demektedir.

Erkeğin kadına bakış açısı diyaloglara yapay olarak yansımaktadır. “Beni kullandın. Onu sevdiğin, benimle seviştin” diyen eski sevgiliye Metin “Sana hiçbir şey için söz vermedim. (...) Birbirimizin etinden hoşlandık. (...) İkimiz de halimizden memnunduk. Birbirimizi incitmeyelim lütfen” diyerek cevap vermektedir. Böylece Metin'in zihniyet dünyasında, kadının iki kutba ayrıldığı, sevilecek ve evlenilecek kadının birbirinden farklı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Metin'in bu cinsiyetçi yaklaşımı filmsel anlatının birçok yerinde vurgulanmaktadır. Benzer bir bakış açısı da üçüncü eş ile aralarında geçen diyaloga yansımaktadır:

SİBEL: *Naptığının farkında mısın sen?*

3. EŞ: *Sana dokunuyordu*

SİBEL: *Kendini ne sanıyorsun? Sen benim sahibim misin yoksa korumam mı? Sen benim namus bekçim misin? Sen olmasan orta malı mı olurum yani? Yazık çok yazık! Beni de kendini de aşağılıyorsun.*

3. EŞ: *Sana kimse dokunamaz!*

SİBEL: *Dokunsa n'olucak, sapık?*

3. EŞ: *Ne söylediğini bilmiyorsun.*

SİBEL: *Asıl sen ne söylediğini bilmiyorsun. Ama hata ben de.*

3. EŞ: *Onun sana dokunmasına engel olmam seni neden bu kadar sinirlendirdi.*

SİBEL: *Düzeysiz herif!*

3. EŞ: *Af edersin. İstiyorsan gidebilirsin ona.*

Kadın bedenini salt cinsellikten ibaret gören bakış açısı, kadının erkekle eşit olduğu fikrini yok saymakta, onu bir birey yerine koymamaktadır. Üstelik bu

yaklaşımında güven eksikliği de ortaya çıkmaktadır. Sözde eşitlikten yana olan Sibel'in kardeşinin tavırları da çelişkilidir. Hep beraber eğlenmeye gittiklerinde erkek kardeşinin mühendis arkadaşı, müzisyenle Sibel'in yakınlaşmalarından rahatsız olmakta: *“bana bak, bu adam ablana asılıyor”* diyerek durumu dile getirmekte, kardeşi *“Ne? Asarım, keserim”* diyerek dalga geçmekte ve eklemektedir: *“Her konuşan kadın ve erkeği aşna fişne sanıyorsun değil mi? Hem öyle olsa bile bize ne?”* diye cevap vermektedir. Sibel'in erkek kardeşi ablasının bir birey olarak hayatını istediği şekilde yaşama özgürlüğüne sahip olduğunu ifade etmekte ancak ablasının mühendis ile olan ilişkisinde daha önceki ilişkisinde olduğu gibi *“bize ne?”* diyememekte, tepkisini ortaya koymaktadır: *“Onu rahat bırak. Sana göre biri değil o, hepsi bu!”* diyerek sinirlenmektedir.

Yönetmen kadını özgür, ayakları üzerinde durabilen bir birey gibi sunmak yerine, bu kadınların yalnızlıklarını, bedenlerinin çekiciliğini ve birer cinsel obje oluşlarını perdeye yansıtmaktadır. Örneğin iki kız arkadaş yolda yürürlerken, Sibel, *“Geceleri evine yalnız giremediğini söylemiyor musun? Eve yalnız girmek için yoldan birilerini çevirebilirim diyen sen değil misin?”* diye arkadaşına sormakta, böylece kadın ne kadar özgür, ne denli eğitilmiş olursa olsun, kendi ayaklarının üstünde durursa dursun yine de bir erkeğin varlığına ihtiyaç hissediyor sonucuna gelmektedir. Kadının ne istediğini bilmeyen tavırları filmin anlatısına yansıtmakta, Sibel'in arkadaşı durumu: *“Sen ne istediğini bilmiyorsun”* diyerek özetlemektedir. Filmin anlatı yapısına yayılan yalnızlık teması Sibel'in müzisyenin evinde iken okuduğu şiirde dile dökülmektedir. *“Yalnızlık, çakmak taşı gibi sert, elmas gibi keskin. Ne yanına dönsen, bir yanın kesilir. Fena kan kaybedersin. Kapını bir çalan olmadı mı, hele elini bir tutan.”* Böylece yalnızlıktan korkan, yalnız kalmamak için yoldan geçen adamı bile çevirebilecek güçsüz karakterler filmin anlatısına yansıtmakta, bireylerin birbirleri ile kuramadıkları iletişim ise yanlış anlamalara neden olmakta, bu durum da çeşitli sorunlara sebebiyet vermekte ve şiddet onlar için bir çözüm yolu haline dönüşmektedir.

3.2.2.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı

Filmsel anlatıda iç mekanların film anlatısında ortalama % 65 yer kapladığı, dış mekanların ise % 35'lik bir oranı kapladığı, süre olarak ise dış mekanların % 24, iç mekanların ise % 76'lık bir orana sahip olduğu görülmektedir. Yönetmenin, iç

mekanlar konusunda filmsel anlatının teması ile doğru orantılı seçim yaptığı görülmektedir. Özkan (2009, röp.) mekan kullanımı ile ilgili düşüncelerini şöyle ifade etmektedir: *“Bir film içinde mekanların çok önemli olduğunu düşünüyorum. Kimi zaman hiçbir zaman bir diyalogun anlatamayacağı bir şeyi, bir psikolojiyi, bir çaresizliği ya da direnişi, isyanı, mekanları doğru kullanarak anlatabilirsiniz.”* Özkan’ın, biçimsel özellikleri dikkatle kurgulayarak seçtiği saptanmaktadır.

Özkan (2009, röp.) filmsel anlatıdaki kapalı mekan kullanımındaki tercihini şöyle dile getirmektedir:

“Kahramanlarımın içinden çıkamadıkları bir sorun varsa, onları kapalı mekanlara alırım. Eğer sorunlara üretecek durumlarda değillerse, pencerelere demir parmaklıklar ya da panjur vs. koyarım. Pencerelerin dışında saçma sapan şeylerle hayatlarını nasıl çarçur ettiklerini ya da onların kendi kendilerine yetmezliklerinin hayatla baş edememelerinin resmini yaratacak düzenlemeler yaparım. Kahramanlarımdan biri yaşamın onlara vaat ettiği zenginlikleri keşfetme eğiliminde, diğeri kendi sığılığında boğulacak gibi görünüyorsa, mizansen bu duruma göre kurulur. Direnmeyeni, hayalleri, ütopyaları olmayanı, hayatla didişmeye mecali olmayanı pencerenin önüne oturtur, yüzünü kapalı mekana döndürürüm. Dışarıya baktırmam, hareket ettirmem, onu kendi sığığının içinde boğulmaya terk ederim. Diğeri yüzü dışarıya dönüktür. Hareket halindedir. Kendisini çevreleyen duvarların, demir parmaklıkların içine sığmadığını ifade edecek mizansenler veririm. Mekanın bu anlayışla düzenlenmesi, mizansenin bu şekilde planlanması, iki kişinin arasındaki farklılıkların, sorunun hangisinden kaynaklandığının, aralarındaki mesafenin kapanıp kapanmayacağını da ipuçlarını verir.”

İç mekanların sayı ve süre açısından yoğunluklu olarak yer kaplamasının nedeni, karakterlerin mekana ve kendi dünyalarına hapis olmuşlukları olarak saptanmaktadır. Mekanlardaki kapılar, pencereler de bu durumu desteklemektedir. Sibel’in ikinci eşinden ayrıldıktan sonra eşyalarını koyduğu kolileri açtığı evde, pencerelerin uzun demirlerle kaplı olması ile onun hapis olduğuna gönderme yapılmaktadır. Benzer şekilde üçüncü eş, pencereyi kırarak eve girmeye çalışmaktadır. Metin’in çalıştığı ofisteki pencereler şeffaf ancak yine de Metin, çevresi kapalı olarak gösterilmektedir. Müzisyen de bunaldığında pencereden dışarıyı izlemektedir.

Özkan (2009, röp.), *“Eğer öykü gereği kahramanlarımı açık alanlara çıkaramıyorsam, bu kez onları metropolün tam orta yerinde koruma altına alırım.”* demektedir. Yönetmen, Metin’i açık alana çıkaramadığı için artık faaliyette olmayan bir fabrikanın içine kurulmuş cam ofisler içine almakta, mühendisi ise açık alana kentin dışında prefabrik bir eve götürmektedir. Kahramanlarını genellikle sistemin denetiminin çok keskin olduğu kentlerden, metropollerden uzaklaştırıp açık alanlara

götürdüğünü, hikayenin kentte kurulduğunu, çelişki ve çatışmaların burada tirmandırıldığını ifade eden yönetmen bu durumun nedenini şöyle açıklamaktadır:

“Gittikleri yerlerde bireylerin, giderek toplumun esaretine neden olan baskı araçlarının hiç biri yoktur. Yani, kahramanlarımızın sistemin kendisinden ve sistemden kaçınılmaz olarak etkilenmiş çevrelerinden uzaklaştırıp nefes alabilmelerini sağladım. Diğer yandan karakterleri sakın bir yere çıkarınız da, az önceki gürültünün dehşetini daha iyi fark edersiniz. Anlatmak istediğim, öyle bir şey. Orada hayatlarının muhasebesini yapma, kendileriyle yüzleşebilme şansı veririm onlara. Bu kimi zaman hayatın insanoğluna neler sunmaya, neler armağan etmeye hazır olduğunu fark etmelerine yarar. Kimi zaman da içlerinden bazılarını geldikleri yere geri yollarım” (Özkan, 2009, röp.).

Türkiye’de kamusal alana girebilen ve bazı özgürlükleri kazanmayı başaran kadının, daha çok kentsel alan ile sınırlı kaldığı, kırsal kesime ya da küçük şehirlere, modernleşmenin ulaşamadığı bilinmektedir. Kentteki bireylerin değişime daha çok uyum sağladığı, kentin varoşlarında, küçük şehir, kasaba ve köy gibi alanlarda yaşayan insanların hayatlarında ise değişimin çok az olduğu veya bu insanların değişime katı bir şekilde direndiği görülmektedir. Filmsel anlatının mekan olarak İstanbul’da, kozmopolit bir ortamda geçmesi bu anlamda önem kazanmaktadır. Ancak İstanbul ile kırsal alandaki insanların sorunlarının farklılaşması, aynı hayatları yaşamayışları dikkatlerden kaçmakta, filmsel anlatıdaki mekanlar Türkiye’yi temsil ediyor gibi sunulmaktadır. Türkiye’nin büyük şehirleri kadar varoşları, kırsal alanları da bulunmakta hatta İstanbul içerisinde cemaat yaşamının sürdürüldüğü alanların mevcut olduğu bilinmektedir.

Filmsel anlatıdaki tüm mekanların filme hakim olan duyguyu diğer yandan anlatıyı destekleyecek şekilde özenli bir şekilde seçildiği görülmektedir. Filmsel anlatıda ev düzenlemelerinin karakterlerin yapılarına uygun olarak düzenlendiği görülmektedir. Metin’in ev düzenlemesinde *“İlk ev iddialı bir endüstri ürünleri tasarımcısı ile paylaştığı ve minimalist olarak döşenmiş bir mekandır”* (Erkaslan, 2005, 165 s.). Sibel ve Metin’in iş yerleri, Metin’in evi ile uyumlu yine çelik yapıların ağırlığını hissettirdiği metropol bir kentin iş hayatını yansıtmaktadır. *“İkinci eşin evi bir önceki mekandan tamamen farklı olarak klasik ağır salon perdelerinin boğaz manzarasına açılan pencereleri çerçevelediği bir mekandır* (Erkaslan, 2005, 165 s.). Üçüncü ilişkide de mühendisin evi, yine onun karakteri ve yaşam tarzı ile birebir örtüşmektedir. *“Üçüncü ev, İstanbul dışında büyük şantiyelerde çalışan romantik bir inşaat mühendisi ile paylaşılan tek katlı prefabrik*

bir yapıdır” (Erkaslan, 2005, 165 s.). Sibel ile mühendisin seyahatlerinde seçilen mekanlara, çiftin ruh halini destekleyecek unsurların hakim olduğu dikkatleri çekmektedir. Yurtdışı seyahatlerinde gezilen yerler, restorasyonun yapıldığı yerdeki şelale bu çiftin tutkulu birlikteliğini simgelemektedir.

Filmsel öyküde iki kadının sohbet ettikleri yer olan Cafe Lebon, kadın ve erkeklerin birlikte vakit geçirebilecekleri modern bir mekan olması ile dikkatleri çekmektedir. 1980’li yıllar sonrası toplumsal dönüşümler neticesinde kadının kamusal alanda yer edinmesi ve cinsiyet ayrımcılığını azaltan ortak alanların çoğalması net bir şekilde varlığını hissettirmektedir. Böylece kentli insanların bir araya geldikleri yer de onların kimliklerini simgeleyecek ya da bütünleştirecek mekanlar olarak sunulmaktadır. Ayrıca “taşra usulü” eğlence olarak tanımlanan eğlenceye gidilen mekan, yine kadınlı erkekli insanların bir arada buldukları, içip şarkı söyledikleri bir alan olarak görülmektedir. Bu mekanı ve eğlenceyi taşra usulü yapan noktanın ne olduğu ile ilgili bilgiye filmin anlatısında yer verilmemektedir. Düğünlerin yapıldığı salonlar, balayına gidilen yerler, seyahat edilen mekanlar da yine modern alanlar olarak görülmektedir. Ayrıca çalışılan mekanlar kadın ve erkeğin ortak bulunabileceği yerler olarak sunulmakta, kadının bu alanlardaki rahat tavır, davranış ve giyimine karşın, erkekler için bu alanların erklerini ispatlayabileceği mekanlar olduğu görülmektedir.

Mekanlar konusunda bir diğer önemli nokta, tüm mekanların kadın ve erkeklerin bir arada yaşayabilecekleri, çalışabilecekleri veya eğlenebilecekleri alanlar olarak sunulmasına rağmen, yine de kadına ve erkeğe yönelik bir mekan ayrımı yapılmakta oluşudur. Örneğin Sibel’in birinci evliliğinde, evin içinde kadına ait en önemli alan mutfak olarak sunulmaktadır. Filmsel öyküde Sibel mutfakta elleri dolaba uzanmış vaziyette eşinin kendisine yaklaşmasını beklemekte, sonra da beraberce yatak odasına doğru ilerlemektedirler. Burada mutfak kadının kaçış noktasından çok cinselliğini yaşayabileceği özel bir alana dönüşmektedir. Ancak yönetmen Sibel’in bir sonraki evliliğinde, Sibel’i kaçabileceği bir alan olarak mutfaka yönlendirmekte, Sibel misafirlerini burada ağırlamaktadır. Sibel üçüncü ilişkisinde ise eline geçirdiği tavayla kendisini savunmakta, sevgilisini yaralamaktadır. Böylece bu alan Sibel’in kendisini koruyup, savunabileceği bir kaçış alanına dönüşmektedir.

3.2.2.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem

Filmsel öykünün geçtiği anlatısal dönem uzun bir süreci kapsamakta, birinci evlilik sonrası yaklaşık üç yıl kendi halinde yaşayan Sibel'in bundan sonraki yaşamı, müzisyen ile ilişkisi, inşaat mühendisi ile ilişkisi filme yansımaktadır. Zaman geçişlerini anlatma noktasında yönetmen diyaloglardan ve görüntülerden destek almakta, atlamalar ya da kopmalar yaratmadan bir sonraki sürece geçiş yapmaktadır. Örneğin Metin öldükten sonra Sibel'e tekrar dönüldüğünde geçen süre diyaloglara yansımakta, Sibel'in bir önceki sahnede hamile oluşu ve ilerleyen sahnelerde ortaya çıkan üç yaşlarındaki kızıyla aradan yaklaşık üç yıl geçtiği seyirciye hissettirilmektedir. Ayrıca arkadaşının diyalogları da geçen süreyi netleştirmektedir.

Ayrıca dört mevsimin; ilkbahar, yaz, sonbahar, kışın filmde görüldüğü, sabah, öğle, akşam, gece gibi günün de çeşitli zaman dilimleri gösterilmektedir. Film anlatısındaki zamanın 1990'lar olduğu görülmekte; bu yıllarda kadının rollerinin, kamusal alandaki yerinin, özgürlüğünün, cinselliğinin, vb. şeylerin sorgulandığı görülmektedir.

3.2.2.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği

Bu kısımda *Bir Kadının Anatomisi* adlı filmin Teknik Özelliğinde alt başlıklar olarak; Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu, Aydınlatma, Dekor ve Kostüm, Ses ve Müzik olmak üzere dört başlık seçilmektedir.

3.2.2.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu

Toplam 964 çekimden oluşan *Bir Kadının Anatomisi* filminde çerçeveleme boyutları şöyledir:

Tablo 0.4: *Bir Kadının Anatomisi* Çekim Türleri Analizi

<i>Bir Kadının Anatomisi</i>				
Çekim Türü	Adet	%	Süre	%
1-Toplu Çekimler	360	37,3	2931 sn.	43,2
2- Genel Çekimler	284	29,5	2167	31,9
3-Baş Çekimler	4	0,4	12 sn.	0,2
4-Omuz Çekimler	60	6,2	348 sn.	5,1
5-Bel Çekimler	155	16,1	801 sn.	11,8
6-Boy Çekimler	30	3,1	185 sn.	2,7
7-Yakın Çekimler	53	5,5	228 sn.	3,4
8-Diz Çekimler	18	1,9	114 sn.	1,7
Toplam	964	100,00	6786 sn.	100,00

Filmsel anlatıda toplu ve genel çekimlerin ortalama % 67 olduğu görülmektedir. Böylece yönetmen karakterlerine mümkün olduğu kadar mesafeli durmakta, nesnel bir bakış açısı getirmektedir. Girginkoç, Özkan'ın hiçbir filminde öznel kamera açısının görülmediğini, çünkü yönetmenin bireylerin yaşadıklarını belli bir mesafeden 'nesnel bir gözle' anlattığını, kameranın onları hep belli bir mesafeden görüntülediğini, ayrıca Özkan'ın filmlerinde yakın planın ise hemen hemen hiç kullanılmadığını, böylece yönetmenin duyguları bireyselleştirmede ifade etmektedir (1999, 61 s.). Filmin anlatısında pek çok sahnede örneğin Sibel ve Metin'in telefonda kavga ettikleri sahnede, Sibel genel açıdan gösterilmektedir. Böylece Sibel'in ruh haline mesafeli bir bakış açısı getirilmiş olmaktadır. Mekanla beraber karakter de düzenlenerek, Sibel'in yalnızlık duygusu daha net şekilde ortaya konulmaktadır. Bu anlamda film anlatısında çerçeveleme, mekan ile birlikte düzenlenerek temaya eşlik etmekte, anlatıyı desteklemektedir. Sibel'in duvardaki resmin çerçevesini düzeltmeye çalıştığı sahnede çerçevenin düzelmediği geniş açı ile görüntüye yansımaktadır.

Benzer bir şekilde mekan içerisinde karakterlerin çekim ölçekleri ile düzenlenmesi, ikinci eş ile aralarında sorun varken de yapılmaktadır. Yönetmen çifti genel açıda iki ayrı koltukta karşı karşıya yerleştirmektedir. Böylece mizansen bir anlatım aracı haline dönüşmektedir. Yönetmen genellikle geniş açıdan daha yakın açılara geçmektedir. Özkan mekan gösterirken ya da karakteri mekan içerisinde konumlandırırken geniş açı, nesnelere üzerinde detaylar vermek isterken yakın çekim, karakterlerin hislerini ve durumlarını anlatmak istediğinde ise ayrıntı çekim yapmaktadır. Film anlatısında karakterler gösterilirken boy, diz, bel, omuz ve yakın çekimlerin çok az yapıldığı görülmektedir. Bu çekimlerin çoğunlukla karakterlerin cinselliğine yönelik yapıldığı saptanmaktadır. Örneğin ilk olarak evin genel çekimi verilmekte, sonra yavaşça kamera yaklaşp bireyler gösterilmekte, daha da yaklaşarak boy, omuz ve detay çekimlere geçilmektedir. Örneğin Sibel, genç mühendis ile konuşurken Sibel'in kolu, bedeni, adamın halıya sürtünen eli yakın çekim ile gösterilmekte, ancak ilk eşin çalıştığı yer genel açı ile gösterilmektedir. Filmsel anlatıda karaktere dikkat çekilmek istendiğinde zaman zaman arka plan flu olarak gösterilmektedir. Ancak yönetmenin bu mesafeli duruşu, nesnel bakış açısını tam anlamıyla yansıtmamakta, mizansen ve çekim açıları yine de seyirciyi

yönetmenin bakış açısına çekmektedir. Özkan (2009, röp.), “*O mekandaki çatışmaya neden olan etkileri oyuncuya verdiğiniz mizansenler, yağmurla sisle ya da fırtınalarla güçlendirebilirsiniz*” demektedir.” Bu noktada yönetmenin filmsel anlatının teknik özelliklerine hakim olduğu, filmini en baştan hesaplayarak, filmsel öyküyü aktarma noktasında biçimsel özelliklerle anlatıya derinlik kattığı saptanmaktadır.

Filmsel anlatının kurgusunun genellikle yavaş ve durağan olduğu görülmektedir. Geçişlerde kesme kullanmayı tercih eden yönetmen bazen ritmik kurgudan da yararlanmaktadır. Örneğin birinci eşle Sibel’in, Metin’in çalıştığı iş yerinde yakınlaşmaları, müzikle hızlanmakta, diskoda yapılması düşünülen efektler; kuş çığlıkları, çağılayan ve balık görüntüleri de bu müziğe eşlik etmektedir. Böylece yükselen ritim, heyecan, cinsellik ve özgürlük gibi yan anlamları da beraberinde getirmektedir. Buna benzer ritmik kurgu, genç mühendis ile Sibel’in kavgaları sırasında tekrarlanmaktadır. Ayrıca yönetmen, Sibel’in ilişkilerinin bitişinde ve yeni ilişkilerinin başlangıcında araya gökyüzü, deniz gibi durumu anlatacak öğeler eklemektedir.

3.2.2.4.2. Aydınlatma

Yönetmen ışık seçiminde doğal ışık (dış çekimlerde) ve yapay ışık kaynaklarından yararlanmaktadır. Yönetmen özellikle birinci epizotta, kamerada soft bir hava yakalamak amacıyla ışık süzmelerinden faydalanmaktadır. Pencereden, kapıdan gelen ışık kaynakları kameranın tam karşısında bulunmakta, bu durum kırılmalara yol açmaktadır. Böylece ışık, ilişkideki duygusallığın yakalanmasına yardımcı olmakta, anlatıyı desteklemektedir. İkinci eş ile Sibel’in ilişkilerinin sonuna geldiklerinde, müzisyenin yüzündeki aydınlık yüzünü karanlığa bırakmakta, böylece karakterin mutsuzluğu, çaresizliği aydınlatma ile ifade edilmektedir. Sibel’in bu ayrılığından sonra, gökyüzünün karanlığını çeken yönetmen bu bitişe, güneşin batması ve yeniden doğması gibi bir anlam yüklemektedir. Sibel, bu ilişkinin bitışı ile yeni bir ilişkiye başlayabilecektir.

Yönetmenin bir sahnede spot (nokta) aydınlatma kullandığı, Sibel’in içinde bulunduğu ruh halini yansıtmak için Sibel’in yüzüne ayrıntı çekim maksatlı, ışık yansıttığı, böylece dikkatleri yüze çekmek istediği görülmektedir. İkinci eşin tek

başına piyano çaldığı sahnede aydınlatma, gölge/karanlık karşıtlığını oluşturmaktadır. Bu durum ise piyanistin ruh halini anlatmaktadır. Üçüncü eş ile aynı evde oturan Sibel'in eşinin ona yaklaşma denemelerinde, ışık kaynağının Sibel'in bedenini ortaya çıkaracak ve erkeğin kadını arzulamasını haklı çıkaracak şekilde yansıtıldığı görülmektedir. Yönetmenin ışık kaynaklarını kullanırken anlatı yapısını destekleyecek şekilde seçim yaptığı görülmekte, aydınlatma da bu noktada duyguların ya da durumların anlatılmasına hizmet etmektedir.

3.2.2.4.3. Dekor ve Kostüm

Filmsel anlatıdaki dekorların modern kente uygun olarak düzenlendiği görülmektedir. Bu durum, bireylerin evlerinden çalıştıkları yerlere kadar kendisini göstermektedir. Erkaslan, evlerdeki dekor ve kişiler arasındaki uyumu şöyle açıklamaktadır; Birinci eşin evindeki beyaz koltuklar, metal ve cam konstrüksiyondan yemek masası ve sandalyeleri, metal indirekt aydınlatma elemanları ve ahşap parke soğuk modernizmi ve maskülen kimliği temsil etmektedir. İkinci eşin evi, ahşap ve bambu ağırlıklı dömi-klasik döşeme ise kentsoylu bir entelektüel erkeğin kişiliği ile örtüşmektedir. Çok fazla sayıda mobilya ve yarı değerli antikalardan yer aldığı müzisyen eşin evinde ağırlığını hissettiren kuyruklu piyano, mekanın merkezidir. Üçüncü eşin evi, başlangıçta sadece pratik gereksinimlere yanıt verebilecek şekilde düzenlenmiştir. Bu sıradan konutun, kadının taşınmasından sonra, duvarları parlak renge boyandığı, sevimli bir iç mekana dönüştüğü izlenmektedir (2005, 165 s.). Birinci eşin evi ve evdeki koltuk, masa, sandalye, mumluk, tablo gibi bütün eşyaları dekoratif ve modern görünüşleri ile dikkatleri çekmektedir. İkinci eşin evi için kullanılan dekor bu eşin sanatçı kimliği ile bire bir örtüşmektedir. Üçüncü eşin evi ve eşyaları da mühendisin hayatı ile uyumludur. Evdeki dekorlar, kadın bu eve taşındıktan sonra değişmekte, Sibel taşındığı evlere kendinden bir parça gibi olan eşyalarını özellikle çiçeklerini, tablolarını taşımaktadır. Kentli bir kadın olarak Sibel'in evi, arabası, eşyaları ve tüm bunları estetize eden tablolar, çiçekler, mumlar vb. nesnelere filmin anlatısına yansımaktadır. Yönetmenin bu denli titiz çalışmasına karşıt olarak Türkiye'deki evler ve dekorları söz konusu olduğunda mesleklerin mekanları belirlemede bu denli etkin olmadığı görülmekte yani Türkiye toplumu düşünüldüğünde mekan ve meslek uyumunun netliğinin olmadığı saptanmaktadır.

Filmsel anlatıdaki kadın karakterlerin çoğunlukla içlerinde buldukları duruma uygun giyindikleri, kentli, modern ve özgür kimliklerini tanımlayabilecek giysileri tercih ettikleri görülmektedir. Bu noktada kostümlerin bu yapıyla uyum içerisinde seçildiği görülmektedir. Kadınların iş hayatında, erkekle rekabet etme noktasında kumaş pantolon ve ceket giydikleri diğer yandan gündelik hayatlarında, bazen iş yaşamlarında hatta şantiyeye giderken süper mini etekleri, sırt ve göğüs dekoltesi ile gösterildikleri görülmektedir. Ayrıca kadınlar makyajlı, saçları yapılmış, bakımlı görünümü ile kentli modern kadını temsil etmektedirler. Yönetmenin karakterlerin birlikteliğinde itici güç olan cinsellik özelinde kadınların kostüm seçimini seksi, çekici ya da erkeğin dikkatini çekecek şekilde yaptığı görülmektedir. Örneğin Metin'in çevresindeki kadınlar, mini etekleri ile erkek iktidarını onaylarken Sibel'in giydiği eteklerin boyu ya da giysilerindeki dekolte, erkeklerin hayal gücünü kadın cinselliği üzerinde yoğunlaştırmaktadır. Sibel'in şantiyeye gittiğinde giydiği etek ve oturuş şekli, bir erkeğin ona bakmasını sağlamakta, birinci eşi mutfakta beklerken Metin'in onu arzulamasını sağlamakta, müzisyen ile otururken bluzundan göğüsleri belli olmakta, yine etek boyu ve bacaklarının görünüşü ona ulaşamayan eşin onu gözetlemesine neden olmaktadır. Sibel'in ve diğer kadınların cinsellikleri diyaloglarla sürekli vurgulanmakta, kadınların giyinişi ve davranışları ile de bu durum vurgulanmaktadır. Bu noktada erkek bakan, gözetleyen, isteyen, arzulayan ya da kadınla birlikte olan gibi etkin rolleri üstlenmektedir.

Filmsel anlatıda erkekler, kadınlar gibi modern çizgilerde giyinmekte, daha çok kumaş pantolon ve ceket tercih etmektedirler. Erkeklerin giyimlerinin iş yaşamı ile uyum içerisinde olduğu görülmekte, giysiler 1990'lı yılların modasını yansıtmaktadır. Metin'in takım elbise giyindiği, genç mühendisin daha çok rahat giysileri tercih ettiği görülmektedir.

Yönetmenin dekoru da özenle hazırladığı, filmsel anlatının karakterlerinin kişiliklerine ve mesleklerine uygun ev düzenlemelerine girdiği, onların kent yaşamında sistem baskısı altında olduklarını anlatmak için büyük pencereleri, çözüm üretmeye kahramanları anlatmak için pencerelerde demir parmaklıkları tercih ettiği görülmektedir. Böylece dekor da filmse öyküdeki anlam üretimine katkıda bulunmakta ve anlatıyı desteklemektedir.

3.2.2.4.4. Ses ve Müzik

Filmsel anlatıda konuşmaların yoğunluklu olarak yer aldığı görülmektedir. Filmsel öyküdeki karakterler, çoğunlukla konuşarak, uzun cümleler kurarak iç dünyalarını, istek ve beklentilerini ifade etmektedirler. Zaman zaman karakterler kendi kendileriyle konuşup, öfkelerini, kızgınlıklarını, acılarını da dışa vurmaktadırlar. Örneğin Sibel ile tartıştıktan sonra Metin, arabada giderken kendi ile yüzleşmekte ve kendisini azarlamaktadır. Benzer şekilde Sibel mühendis sevgili ile kavga ettikten sonra odasına kendisini kapamakta ve kendisine bağırarak, yüzeysel de olsa ilişkisine sorgulamacı bir tavırla yaklaşmaktadır.

Filmsel anlatıdaki müziklerin karakterlerin ruh hallerini destekleyecek ve bir sonraki sahnenin izleyiciye neler sunacağı ile ilgili ip uçları barındıracak şekilde özenle seçildiği dikkatleri çekmektedir. Yani, müzik bir yandan karakterin içinde bulunduğu ruh halini yansıtmakta, diğer yandan anlatıyı destekleyerek dramatik yapıyı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Filmi yapanların isimlerinin geçtiği yerde duyulan tekinsiz, öfkeli ama heyecanlı olan müzik filmin atmosferi ile bütünleşmektedir. Örneğin Metin ve Sibel'in balayına gittikleri sahnelerde sakin, rahatlatıcı, onların mutluluklarını anlatan bir müzik görüntülere eşlik etmektedir. Sibel ile Metin'in romantik bir şekilde birbirlerine şiir yazdıkları sahnelerde ise onların aşklarını ve romantikliklerini destekleyecek bir müzik duyulmaktadır. Özellikle epizotların doruk noktasına ulaştığı yerlerde, birinci eşin ölüm sahnesi, üçüncü ilişkideki mühendisin başına tava ile vurduğu sahnede ve özellikle şiddet ve kavga sahnelerinde olduğu gibi, heyecan ögesini arttırmak ya da durumu desteklemek amaçlı ritmik bir müzikten yararlanılmaktadır. Diğer yandan Sibel'in ikinci eşinin kaydettiklerini dinlemek zorunda kalışında ve üçüncü eşin prefabrik eve kamyoneti ile girmesi sahnesinde müzik duyulmamakta, karakterlerin psikolojilerini anlatmada ses kadar sessizlikten de yararlanılmaktadır. Bu kişilerin çaresizlikleri ve bir arada olamayacaklarının sinyalleri verilmekte, böylece diyaloglara gerek kalmaktan durum anlatılabilmektedir. Üçüncü eşin aşkını itiraf ettiği ve Sibel'e yazdıkları mektupları okuduğu sahnede farklı bir müzik devreye girmekte, yeni müzik yeni bir ilişkinin sinyallerini de vermektedir.

Ayrıca mizansenin kuruluşu ile birlikte müzik de yine dillenmekte, anlatıyı desteklemektedir. Sibel'in Metin'i yeni iş yerinde ziyarete gittiği sırada Metin, iki

arkadaşı ve Sibel bir arada konuşmaktadırlar. Dış seslerler beraber diyaloglar da iş ortamının kasvetini yansıtmakta iken yavaş yavaş sesler azalmakta, Sibel bu ortamdan uzaklaştığında ise müzik devreye girmektedir. Metin'in çevresinin kalabalıklığına karşı Sibel tek başına ilerlemekte, onun yalnızlığına vurgu yapılmakta, Sibel'in bu kalabalığa sırtını dönmesi ile de çift arasında sorunların başlayacağını sinyalleri verilmektedir. Sibel tekrar yüzünü eşine dönmekte, bu noktada ilişkinin sorgulanabilir oluşu, Sibel'in bu işe güvenmeyişi de filmin anlatısına yansımaktadır.

Filmsel anlatıda zaman zaman mekana ait seslerin de devreye girdiği görülmektedir. Örneğin Metin'in iş yerinde bulunduğu sahnelerde metropoldeki iş yaşamının gürültülü, yoğun, karmaşık yapısını sergilemek için çevrede çalışanların sesleri, uğultuları, ayak sesleri, makinelerin sesleri, sürekli çalan telefonlar alt ses olarak duyulmaktadır. Sibel'in arkadaşı ile buluştukları kafede, ikilinin diyaloglarında yine çevre sesleri duyulmakta, kentin gürültüsü, karışıklığı izleyiciye hissettirilmektedir. Sibel ile Metin'in yeniden restore edilen mekanda birbirlerine yaklaştıkları sahnede kuş çığlıkları ve şelale sesleri devreye girmektedir. Bu sesler romantik çiftin aşklarını ortaya koymakta, seslerin kesilmesi ise Metin'in eski sevgilisinin gelişi ile olmakta, çift birbirinden uzaklaşmakta böylece bu tutkulu ilişkinin arasına eski sevgilinin tekrar gireceği seyirciye hissettirilmektedir. Bir başka örnek ise Sibel'in eşinin öldükten sonra sahilde arkadaşı ile konuştukları sahnedir. Denizin durgunluğu ve sesleri, ölümün etkisinin azaldığını, Sibel'in sakin ve dingin bir şekilde bu olayı aştığı ya da aşacağını ip uçlarını barındırmaktadır.

3.2.2.5. Bir Kadının Anatomisi Film Eleştirisi

3.2.2.5.1. Modernleşme, Değişim ve *Bir Kadının Anatomisi*

Türkiye çağdaşlaşması ile kadın hakları konusunda tam anlamıyla bir dönüşümün gerçekleşmediği dikkatleri çekmektedir. Türkiye'de kamusal alana girebilmeyi başaran kadının kentsel alan ile sınırlı kaldığı, kırsal kesime ya da küçük şehirlere çok da ulaşamayan çağdaşlaşma çabalarının bu mekanlardaki insanların yaşamını çok az değiştirdiği görülmektedir. İnsanların değişime biçimsel olarak uyum sağladıkları ancak zihniyet düzeyinde bir değişimin bütünsel anlamda yaşanmadığı bilinmektedir. Bu durum modernleşme sürecinin modern/geleneksel, kentli/köylü, üst sınıf/alt sınıf, eğitilmiş/eğitimsiz gibi ikilemlerini yaratmasıyla

sonuçlanmaktadır. Türkiye’de kadının modernleşmesinin, tüm alanlarda olduğu gibi, Batı’ya ne kadar benzenilirse o kadar Batılı olunacağından düşüncesinden hareketle Batı modeli ekseninde olduğu, görülmektedir.

Ayrıca, Türkiye’de kadının modern olması/olmaya çalışması erkekler için çeşitli riskler taşımaktadır. Gerek özgürlük alanı, gerek eşitlik söylemi diğer yandan Batılaşmanın insani ve ailesel değerleri yok edeceği korkusu, üst sınıf kentli kadına karşı bir tür eril paranoya haline gelmektedir. Filmsel öykü modern görünümlü bir kadının üç erkekle olan ilişkisiyle onun yaşama bakış açısını ekranlara getirmektedir. “Özkan, toplumdaki çarpıklıkların, bireyden başlayarak değişebileceğine inandığını ancak, filmlerinde daha birey olmamışlardan oluşan toplumun umutsuzluğunu yansıttığını belirt[mektedir]” (Girginkoç, 1999, 62 s.). Eğer Özkan’ın filmsel öyküsüne yansıyan karakterler, henüz birey olamamışlar ise, modern de olamamışlar anlamına gelmektedir. Bu noktada yönetmenin, bu karakterlerin yapılarına yansıyan tezatlığı bilinçli olarak kurduğu düşünülmektedir. Ancak, filmsel anlatıda belki de en çok eksikliği hissedilen unsurun, film anlatısındaki kişilerin, bir karakter düzeyinde derinlemesine tanımlanmayışları, bu kişilerin daha çok birer tiplere düzeyinde kalışları ve karakterlerin belli öğeler üzerinde (kadın, yalnızlık, cinsellik, iletişimsizlik, uzlaşmazlık gibi) anlatılıyor oluşudur. Levy (Akt. Kongar, 1972, 201 s.), çözülmeyen doğan bireycilikten bahsetmekte: “Modernleşmekte olan ülkelerde, ideal ve istikrarlı bir bireycilik yerine, aile gibi daha önce kararlarını içinde verdiği ortamlar yok olduğu için, kişi, toplumsal denetimin çözümlenmesinden doğan bir bireyciliğe sahip olur” demektedir. Esasen, bu karakterlerin içlerinde buldukları durumun nedeni, geleneksellikleri tam anlamıyla çözülmeyen modern birey olmaya çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Yani Batılı gibi görünen karakterlerin modern değerleri içselleştirememekten kaynaklanan sorunlarının olduğu ve filmsel anlatının karakterlerinin eksik tanımlanarak tiplere düzeyinde kaldığı görülmektedir. Filmsel öyküye yansıyan karmaşanın özellikle cinsiyet, iş, aile, yaşam standardı ve tarzı, cinsellik, yalnızlık, iletişimsizlik ve şiddet gibi konularda kurulduğu görülmektedir.

Daha önce de ifade edildiği gibi filmsel anlatıda, modern yaşam tarzının karakterlerin hayatlarına biçimsel düzeyde yansıdığı, karakterlerin modernliği içselleştiremedikleri görülmektedir: Örneğin Sibel’in birinci evlilik töreni kokteyl olarak, klasik müziğin de eğlencelerine eşlik ettiği bir alanda yapılmaktadır. Düğün

ortamı ve mekanın modernliği ile beraber düğündeki bireylerin tamamının kentli olduğu görölmektedir. Düğünden sonra çift balayına gitmektedir. İkinci düğün de, yine modern tarzda gerçekleşmektedir. Filmsel anlatıdaki karakterlerin içecek tercihlerinin şaraptan yana olduğu; düğünde konukların, piyanist eve davet ettiğinde Sibel ve arkadaşının, kutlamalarda katılanlara, eğlencelerde arkadaşların ya da gelen konukların şarap tercih ettikleri görölmektedir. Diğer yandan karakterlerin giyiniş, yaşayış ve davranışlarının biçimsel anlamda modern olduğu ifade edilebilmektedir. Ancak modern pek çok ögenin karakterlerin yapısında bulunmadığı da gözlemlenebilmektedir.

Modern toplumda önemli öğelerden biri çalışma hayatı olarak görölmektedir. Filmsel anlatıda balayından yeni dönen Sibel'i yanına çağırın patronu "önce iş" bilincini yansıtmaktadır. Üst düzey yönetici olan Sibel'in üstünde bu rekabet ortamına uygun kumaş pantolon ve ceket bulunmaktadır. Böylece erkeklerin yoğunluğunu hissettirdiği iş hayatında, erkek gibi giyinen kadın, onların karşısında kendisini konumlandırabilmektedir. Ancak daha sonra kadın, başarılı olduğu ifade edilen işinden ayrılmakta, eve kapanmaktadır. Sonraki iş aramaları ya da işe başlangıç hevesi de üçüncü evlilik ile bitmektedir. Diğer yandan filmdeki modern ortamda kadına karşı tutum ve davranışlar ile kadının toplum içerisindeki davranışları eşitsizlik durumunu yansıtırken, zaman zaman kadının kıyafetinden ya da iş hayatındaki başarısından dolayı erkek tarafından duyulan rahatsızlık da filmsel öyküde dikkatleri çekmektedir. Böylece kadının kamusal alanda edindiği yer ile ilgili erkeğin duyduğu rahatsızlık, cinsiyet farkı gözetmeyen modern bir toplumun belirtisi olarak görölmemekte, eşitliğin aslında bir eşitsizlikten ibaret olduğu dikkatleri çekmektedir.

Sözde modern erkeğin, ataerkil düzenden kopamayıp, geleneksel tavırlar içerisine sıkışmışlığı ile kadın üzerindeki hükmedici tavırları, birçok sahneye yansıtmaktadır. Kadınların cinsel obje olarak sunulması, erkek mekanı olan şantiyede mini eteklerle gösterilmesi ya da Metin'in toplantılarının her seferinde Metin'in ofisinde yapılması erkek egemen toplumda fırsat eşitliğinin kadın ve erkek arasında çok da olmadığının ispatı olarak sunulmaktadır. Metin yeni projeye başladıktan sonra bütün toplantılarını ofisinde, daha sonra ise bu ofise eklenen bir masa etrafında yapmaktadır. Masa erki temsil etmektedir. Masanın çevresinde ise ona hizmet eden

mini etekli kadınlar görülmektedir. Metin'i ölüme götürecek olan hırslı ve rekabetçi kişiliği kapitalist düzenin yansıması olarak gösterilse de bu durumun sadece Metin'in erkini ispatlamasının bir yolu olduğu dikkatleri çekmektedir. Metin'in iktidar anlayışının işlerindeki ve/ya cinsel anlamdaki başarıdan ibaret olduğu görülmektedir. Diğer yandan kadına bakış açısında cinsiyet ayrımı bireylerin ilişkilerinde de kendisini göstermektedir. Her ne kadar aynı yalnızlık duygusu içerisinde erkek karakterler de çırpınmakta olsalar da filmdeki kadının özgürlüğünün bir yanılsamadan ibaret olduğu, yalnız kalmamak adına, kadının erkeklere sığındığı gösterilmektedir.

Filmin ana karakteri olan Sibel, anlatıda ne istediğini bilmeyen ve arayış içerisinde olan bir kadın olarak sunulmaktadır; Sibel evlenme kararlarını düşünmeden çok hızlı bir şekilde almakta, evlendikten sonra daha önceki evliliklerinde olduğu gibi eşinin evine yerleşmekte, biraz sonra da bir önceki sahnede olduğu gibi eşyalarını taşıırken gösterilmektedir. Sibel'in yatağa geç yatabilmek için kitap okuduğu sahnede, Sibel'i baştan aşağı süzerek izleyen eşinin onu arzuladığı hissedilmektedir. Böylece etkin erkek ve edilgin dişi karşıtlığı kurulmaktadır. Ayrıca Metin'in eski kız arkadaşına bakış açısının yalnızca cinsellik boyutunda olduğu görülmektedir. Yönetmen, Metin'in restore ettiği diskoda çifti birbirlerine yakınlaştırmakta, diskoya efekt olarak düşünülen şelale, kuş, balık görüntüleri ve sesleri arasında çift sevişiyor gibi gösterilmektedir. Çift, her nerede olursa olsun birlikte olabileceklermiş gibi sunulmaktadır. Modern olmayan toplumlarda cinsiyet ayrımcılığına dayalı ilişkiler söz konusu olmaktadır. Modernleşen toplum ilerlemeye dayalı, aydınlanma felsefesine açık, aklın egemen olduğu, insan haklarına sahip ve saygılı, bireyin özgürlüklerinin garanti altına alındığı, çoğulcu, demokrasinin hakim olduğu bir gelişmişliği ifade etmektedir. Bu toplumlarda kadın ve erkek eşit durumda konumlandırılmaktadır.

Filmin anlatı yapısına yansıyan bir diğer unsur bireyler arasında yaşanan iletişimsizlik ile bu bağlamda yaşanan şiddet olgusu olarak görülmektedir. Modern toplumun önemli paradokslarından biri, yayılan kitle iletişim araçlarına rağmen insanların ilişkilerinde yaşadıkları iletişimsizlik olarak görülmektedir. Modernlik, iletişim içerisinde iletişimsiz bireyler yaratmaktadır. Filmsel öyküdeki bütün karakterlerin iletişim kurma konusunda sorunlu oldukları, bu durumun onları hızla

kavgaya sürüklediği görülmektedir. Özkan bu durumun nedenini şöyle açıklamaktadır: *“Kendileriyle yüzleşemeyen bu karakterler sorunlarını dile getiremezler. Karşılarındakilerle iletişim kuramazlar. Bu nedenle çözüm üretmek yerine, şiddete başvururlar. Yaşadıkları coşku hayatın bir parçasıdır ancak gelip geçidir”* (Girginkoç, 1999, 62 s.). Örneğin Sibel’in ilk eşine yaklaşma çabaları sonuçsuz kalmakta, hamile olduğunu bile söyleyecek fırsatı bulamamaktadır. Metin yalnızca kendisini ve işini düşünmekte, bencilliğine kompleksleri de eklenince sorunlu bir birey haline gelmektedir. Eşler iş yoğunluğundan görüşmeye vakit bulamamakta, Metin’i iş yerinde ziyarete giden Sibel, eşinin tacizine uğramakta, başarısızlığı iktidarını başka bir alanda ispatlama gereksinimi yaratmakta, böylece karısı üzerinde kurulacak iktidarın bile onun için önemli olduğu görülmektedir. Sırf sevişebilmek için bir araya gelindiğinde, kadının tepki verdiği erkeğin durumu anlamadığı görülmektedir. Metin ve Sibel, yeni işle ve evlenmeleriyle mutluluklarını yitirmektedirler. Bu durum da onları şiddetli bir kavgaya itmektir.

Modernleşmenin aile yapısında da çeşitli değişimlere neden olduğu görülmektedir. Modern insanın ilişkilerinde daha yüzeysel davrandığı, birincil ilişkilerin yerini ikincil ilişkilerin aldığı görülmektedir. Bu durumdan en çok etkilenen ise aile kurumu olmaktadır. *“Değişim dalgalarının aile kurumu üzerindeki en büyük etkisi ailenin büyük aileden küçük-çekirdek aileye doğru bir değişim geçirmekte olduğudur”* (Abay, 2007, 276 s.). Ayrıca bu ailelerde eşlerin ilişkileri ise neredeyse birer sözleşmeden ibaret olmaktadır. Ayrıca bedeni tatmine yönelik ilişkiler odak noktaya yerleşmekte ve bu aşk diye insanlara sunulmakta, mutsuz çiftlerin sayısı giderek artmaktadır. Filmsel anlatıda Sibel ve Metin bu tarz sorunlar yaşamaktadırlar. Çiftin aşkla başlayan ilişkileri Metin’in içine girdiği ve çıkmayı başaramadığı sorunlu iş yüzünden giderek bozulmakta, erkeğin erkini ispatlama kaygısı sorunların giderek büyümesine neden olmaktadır. Sibel’in ilişkilerinde, paylaşımlar hızla azalmakta, çoğunlukla sadece cinsellik ön plana çıkmakta ve sonunda kadın farklı bir erkeğe yönelmekte, böylece ilişkiler farklı bir boyuta taşınmaktadır.

Sibel’in üç ilişkisinde de çiftler arasında iletişimsizliğin olduğu, çiftlerin sözlü ya da bedensel anlamda şiddete maruz kaldıkları ya da başvurdukları görülmektedir. Üçüncü ilişkide Sibel tava ile eşini yaralamakta, ancak mühendisin

yere yığılışını gördüğü zaman pişman olup panik bir halde gitmeyeceğini ifade etmektedir. Mühendis eli yüzü kanlar içindeyken bile Sibel ile birlikte olmakta, cinselliğin bu insanlar için bu denli önemli olması ve kadının arzu nesnesi oluşu, bu ilişkinin yalnızca cinsellik üzerine kurulduğunu göstermektedir. Filmsel anlatıda Sibel, üç erkeğin de arzularının nesnesi durumunda bulunmakta, erkekler her durumda ve her yerde bu kadınla sevişmek istemektedirler. Eşler herhangi bir şey kendi istedikleri gibi olmadığı takdirde sinirlenmekte, arzu nesnelerinde herhangi bir engel yaşamaya tahammül edememektedirler. Mühendisin kendi mutluluğu kadının mutluluğuna dönüşmekte, kendisini kadınla tanımlama yoluna gitmektedir. Ayrıca erkekler gibi kadın da hep bir şeyler istemekte, olmadığı takdirde sinirlenmekte, ilişki ters gidiyor gibi bir hisse kapılmaktadırlar. Üstelik ne istediğini kendisi de bilmediği için olumlu, yapıcı ya da anlayışlı bir şekilde yaklaşmak yerine, paniğe kapılıp bir anda başladığı ilişkilerini bir anda bitirme kararı almaktadır. Örneğin mühendis kapıyı çarptığında o da çarpıp tepkisini belirtmekte, Metin kendisine bağırdığında telefonda sert tepkiler vererek derdini anlatmakta ya da mühendisin içki alması sırasında çıkan sorunlar yüzünden ona rahatlıkla tokat atabilmektedir.

İletişimsizliğin şiddete dönüştüğü sahnelerden bir diğerinde mühendis, kamyonetine binip kadını takip etmeye başlamakta, bu arada kaçarak evine sığınmayı deneyen kadının peşinden giderek, gözü dönmüş bir halde onun arkasından kamyoneti ile eve girmektedir. Batur (1998, 57 s.), nedensiz ve mantıksız şiddete, Amerika, üçüncü dünya ülkeleri ve doğu ülkelerinde rastlandığının altını çizmekte, Aristocu mantık ve akıl yürütme bilgisine sahip Batı toplumlarının bu irrasyoneliteye karşı mesafeli olduğunu ifade etmektedir.

3.2.2.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar

Günümüze kadar gelen pek çok uygulamanın potlaç düzeninin izlerini taşımakta olduğu görülmektedir. Ayrıca Anadolu toplumu zihinsel yapısına özgü unsurların değişime direnerek günümüze kadar taşındığı da bir başka gerçeği oluşturmaktadır. *Bir Kadının Anatomisi* adlı filmde de armağan toplumunun ve Anadolu toplumu zihinsel yapısının izlerini sürmek olası görülmektedir. Örneğin evlilik sonrası balayına giden çift; teknede mavi tur, şampanya ve çiçekler eşliğinde akşam yemekleri ile küçük bir tatil yapmaktadırlar. Bu maddi öğeler ailenin

zenginliğine ilişkin simgeler durumuna geçmektedir. Ülgener'e göre Osmanlı çözüme devrinin zihniyetinde, hayatı hoşça geçirmek, kazanılan mal ve para birden tahrip ve imha edilmedikçe, zevk ve huzur içinde azar azar tüketilecek bir istihlak fonu'ndan ibaret görülmektedir. Bütün bir çağ ve cemiyet anlayışını en geniş cephesiyle ortaya koyan tanım *hoşluk ve rahatlık* olarak ifade edilebilmektedir (Ülgener, 2006a, 238 s.). Günümüzün insanının da aynı şeylerden zevk aldığı saptanmakta, Anadolu toplumu zihniyet yapısına ait unsurların nesilden nesile aktarıldığı görülmektedir. Filmsel anlatıda bu ölçüler modern insanın refah düzeyi, kalite standardı ya da yaşam tarzına ait özellikler olarak sunulmakta, ancak bu davranışlar Anadolu toplumu zihinsel yapısıyla açıklanabilmektedir. Anadolu toplumundaki bireyler para, gösteriş ve rahatı sevmektedirler.

Adanır'a göre Anadolu insanının yaşam biçimini prestij, iktidar, otorite ve rekabet duygusu ve meydan okuma gibi değerler biçimlendirmiştir (Adanır, 2002, 33-34 ss.). Potlaç kültürünün uzantıları durumundaki bu özellikler, Metin'in saplantılı işkolikliğine neden olarak gösterilebilmektedir. Metin'in derdi asla para gibi görülmemekte aksine, bu işin altından kalkabileceğini ispatlama kaygısında olduğu düşünülmektedir. Bu noktada da iktidar duygusu baskın çıkmakta, otoritesini ispatlayacak çeşitli davranış şekilleri göstermektedir. Ayrıca işle ilgili sıkıntılarını aktarırken Metin "*Bu işin bürokrasisini aşarız dediniz, rüşvet müşvet dedik*" demektedir. Mardin (1993, 146 s.) Osmanlı sistemine ait arpalık sisteminin devamı olarak gördüğü, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki iş hayatının şekillenişinin de Osmanlı İmparatorluğu'nda görülen davranışları hatırlattığını ifade etmektedir. Bu noktada Osmanlı'dan günümüze aktarılan zihniyet kadar potlaç geleneğinden gelen veren el–alan elin dönüşüm geçirerek, günümüzde veren el olarak rüşvet verenin verdiği karşılık, bürokrasiyle alakalı işlerin halledilmesi de bu durumu açıklamada önemli görülmektedir.

Armağan her zaman maddi unsurlarla olmamakta, Godbout'un eşdeğerlilik olarak ifade ettiği sorun, parasal güdüler dışında başka gerekçeleri de içermektedir (2003, 24 s.). Mühendisin "*hep alıyorsun, hiçbir şey verdiğin yok*" deyişi de yaptıklarının karşılığını istemesinden kaynaklanmaktadır. "*Ancak armağan yoktur. Ya da varsa bile karşılık beklemezlik ve cömertlik havası takınmanın, böyle bir rol oynamanın bir yolundan ibarettir, çünkü başka her yerde olduğu gibi gerçekte*

geçerli olan öz çıkar ve karşılıklılıktır” (Godbout, 2003, 24 s.). Mühendis bu gizli oyunu açığa vererek, aslında kurallara uymamaktadır. Oysa bu düzende en doğal olan kuralların gizli olması olarak ifade edilmektedir.

3.2.3. Muhsin Bey

3.2.3.1.Filmin Künyesi

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senarist: Yavuz Turgul

Yapımcı: Abdurrahman Keskiner

Müzik: Atilla Özdemiroğlu

Kurgu: Demirhan Ersoner

Görüntü Yönetmeni: Aytakin Çakmakçı

Yapım: Umut Film

Oyuncular: Şener Şen

Uğur Yücel

Şermin Hürmeriç (Şen)

Osman Cavcı

Tayfun Corağan

Doğu Erkan

Kutay Göktürk

Erdoğan Sıcak

Erdinç Üstün

Kemal İnci

Süre: 145 dk.

Gösterim Tarihi: Mayıs, 1987

3.2.3.2.Filmsel Öykü

Muhsin Bey’in yardımcısı Osman Cavcı altı aylık iş yeri kirasını Muhsin Bey’den habersiz at yarışına yatırır. Kira parasını yatırmadığı gerekçesiyle kiracı olduğu yerden atılan Muhsin Bey, organizatörlük işini bir arkadaşının kahvehanesinden yürütmek mecburiyetinde kalır. Bu arada Şanlıurfa’dan türkücü olmak için gelen Ali Nazik, bir tanıdığının onu Muhsin Bey’e yönlendirmesi üzerine, kendisini Muhsin Bey’in ünlü yapacağına inanmış onu aramaktadır. Muhsin Bey, Ali Nazik’e ona bir yararının dokunamayacağını, burada onun gibilerin harcanıldığını söyleyerek, memleketine geri dönmesini tavsiye eder.

Beyoğlu’nun eski evlerinden birinde yaşayan Muhsin Bey, komşusu Sevda Hanım’a ilgi duyar ancak bu durumdan ona bahsedemez. Muhsin Bey evdeki menekşelerini sulayıp, onlarla konuşarak, sanat müziği dinleyerek, arada bir iki kadeh rakı içerek evde vaktini geçirir. Ayrıca bazen eski şarkıcı Afıtab Hanım’ı yaşlılar evinde ziyaret etmeye gider, onunla dertleşir.

Muhsin Bey, yıllardır çektiirmekten korktuğu dişinin ağrısı bir gece artınca bir şişe rakıyı dişinin ağrısı geçsin diye içer. Muhsin Bey sarhoş olup sızınca Ali Nazik onu sırtında Madam'ın önerdiği dişçiye götürür ve ağrıyan dişinden kurtulmasını sağlar. Muhsin Bey bu iyilik karşılığında ona yardım etmeyi kabul eder ve onu ünlü yapmanın yollarını aramaya başlar. Diğer yandan farkında olmadan umutlarını Ali Nazik'e bağlar. Önce pavyon işleten arkadaşına Ali Nazik'in sesini dinletir, sonra Ali Nazik'i TRT'ye çıkarabilmek için, onu TRT'ye çıkarma sözü veren birine rüşvet verir, daha sonra ise birincilik ödülü, kaset yapmak olan bir ses yarışmasına Ali Nazik'in katılmasını sağlar. Ancak işler umduğu gibi gitmez.

Umutları tükenen ikilinin akıllarına şarkı yarışması düzenlemek, birinci olarak Ali Nazik'i seçmek ve böylece ona kaset yapmak gelir. Gazeteye ilan vererek adaylardan para toplamaya başlarlar. Ancak hem yarışmayı düzenleyecek hem de kaset yapacak kadar parayı toplayamazlar. Bu durumda ya kaseti yapacaklar ya da şarkı yarışmasını düzenleyeceklerdir. Muhsin'in sevgilisini elinden aldığı düşünün Şevket, Muhsin'in sonunu hazırlamak için Ali Nazik'i kendi saflarına almak ister, Ali Nazik kabul etmez. Yine de Şevket Muhsin'in çaresizliğinden mutlu olur. Bu arada Muhsin Bey, Şevket ile bir iddiaya girer. Muhsin Bey, Ali Nazik'e kaset yaparsa bütün masrafları Şevket karşılayacak, Muhsin Bey kaseti yapmadığı takdirde piyasadan çekilecektir. Böylece toplanan paralarla Ali Nazik'e kaset yapmaya karar verilir. Yarışmaya katılanlar dolandırıldıklarını anlayınca polis ikilinin peşine düşer. Muhsin Bey kaçmayı beceremez, teslim olur. Muhsin Bey hapisanede iken Ali Nazik kaset doldurur. Böylece Muhsin Bey iddiayı kazanır.

Muhsin Bey günü gelip hapisaneden çıktığında onu karşılamaya kimse gelmez. Evini emanet ettiği Sevdâ Hanım, evi bırakıp gitmiş, Muhsin Bey'in çiçeklerine bakmamıştır. Muhsin Bey'in hayranı olduğu Afitab Hanım ölmüştür. Beyoğlu'nun eski evleri yıkılıyor, yerine apartmanlar yapılıyor. Şevket anlaşmaya uymamış, iddiayı kaybetmesine rağmen Ali Nazik, Sevdâ Hanım ve Osman Cavcı ile anlaşma imzalamıştır. Muhsin, Ali Nazik'i pavyonda türkü söylerken bulur. Muhsin Bey, Ali Nazik'in düştüğü duruma ve emeklerine üzülür, gazinodan çıkar. Sevdâ Hanım, peşinden koşarak Muhsin Bey'e yetişir.

3.2.3.3.Filmsel Anlatının Çözümlemesi

Bu başlık altında *Muhsin Bey* filminin anlatısına ait dört temel unsur, karakterler, diyaloglar, mekan ve zaman incelenecektir. Böylece filmin anlatı yapısını oluşturan bu öğeler sayesinde filmin anlatı yapısı ortaya konacaktır.

3.2.3.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri

Filmsel öyküdeki karakterler Muhsin Bey, Ali Nazik, Osman Cavcı, Sevda Hanım ve küçük kızı, Sönmez Yıkılmaz (yerli Rambo), Madam, Selahattin, Muhsin Bey'in gazinocu arkadaşı, Laz Nurettin, Kırkor Agoryan, mahallenin afacan çocukları, Afıtab Hanım, Arap Celal, onu walkman ile tanıştıran hapisteki ranza arkadaşı, tonmayster, dolandırıcı Şakir ve fotoğrafçıdan oluşmaktadır.

Değişim temasını anlatının merkezine alan Turgul, filmsel anlatıda bireyin değişim karşısındaki konumunu yansıtmaktadır. Filmsel öykünün iki ana karakteri Muhsin Bey ve Ali Nazik bu değişim karşısındaki iki farklı bireyi temsil etmektedir. Organizatör Muhsin Bey değerleri olan, onurlu, gururlu, iyi niyetli, kibar, hayatını sanat musikisine adanmış bir İstanbul beyefendisidir. Diğer yandan Muhsin Bey yenilikleri kabul etmeyen, katı, değişmeyen, geçmişte yaşayan ve eskiye özlem duyan birisidir. Bu yüzden de yeni düzene uyum sağlayamamakta, değişen durumdan memnun olmamakta, cümlelerinde ve yaşam tarzında sıklıkla bu durumu dile getirmektedir.

Ali Nazik ise, kentli Muhsin Bey'in tam karşıtı bir köylüdür. Ali Nazik, eğitilmiş olmadığı gibi eğitime de inanmamakta, emek vererek yükselmektense kolay yoldan para kazanmayı istemekte, şan, şöhret sahibi biri olmanın yollarını aramaktadır. Ayrıca Ali Nazik cemaatten kopmuş, cemiyet hayatına uyum sağlamayı becerememiş birisidir. Kentli Muhsin Bey ile doğudan göç eden, kentte zamanla değerlerini kaybedip (filmin sonunda tamamen kaybetmektedir), yozlaşan ve çıkarıcı yanı sıklıkla ortaya çıkarılan Ali Nazik arasındaki karşıtlıklar karakterlerin tanımlanmasını kolaylaştırmakta, filmsel anlatıya mizahi unsurlar katmakta, her iki karakterin giderek derinlikli bir hal almasıyla birlikte, bu karşıtlıklar toplumsal değişimin betimlenmesine de hizmet etmektedir. Bu iki karakter arasındaki karşıtlıklar aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir.

Tablo 0.5: *Muhsin Bey* - Ana Karakterlerin Karşıtlığı

<i>Muhsin Bey</i>	<i>Ali Nazik</i>
Kentli	Köylü
Eğitilmiş	Eğitimsiz
Değerleri olan	Değerlerini kaybetmiş
Rasyonel tavır ve düşünceler içerisinde	İrrasyonel tavır ve düşünceler içerisinde
Emek ve çaba harcayan	Kolaycı
İdealleri olan	Kolay yoldan para kazanmak isteyen
Mütevazı	Gösteriş meraklısı
Kibar	Kaba

Muhsin Bey ve Ali Nazik Türkiye toplumu içerisindeki farklı insan betimlemelerine örnek teşkil etmektedir. Türkiye'deki insanların modernleşme sürecinde modernleşme ve geleneksellik arasında sıkıştıkları görülmektedir. Değişime direnen Muhsin Bey kentli, Batılı değerleri benimsemiş ve geleneksel yanı baskın olan biridir. Ali Nazik ise modernleşmeden çok uzak, lümpen bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır. Böylece Türkiye'deki modernleşme sürecinin oluşturduğu iki uçtaki bireyler filmsel anlatıya yansımaktadır. Filmsel öyküde değişen topluma uyum sağlayan insanların bozulduklarına, eskiye özgü sevgi ve saygının kalmadığına, her şeyin çıkar ilişkisine döndüğüne de sıklıkla değinilmektedir. Yönetmen anlatı yapısındaki öğelerle Muhsin Bey'den yana olduğunu onaylamakta, izleyiciyi yönlendirmektedir.

Filmsel anlatının diğer karakterleri, Muhsin Bey'in çevresindeki ya da ilişkide bulunduğu bireylerden oluşmaktadır. Bunlar da Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki karşıtıklara benzer şekilde kurulan yan karakterler olarak görülmektedir. Yan karakterler eskinin iyi ve güzel özelliklerini taşıyan bireyler ile değişimin yozlaştırdığı, değerlerini yok ettiği bireyler olarak filmsel anlatıya yansımaktadır: Muhsin Bey'in İstanbul'da, geleneksel toplum yapısının yüz yüze ilişkilerini (birincil ilişkiler) yaşayabildiği apartmandaki arkadaşları; Sevda Hanım ve küçük kızı, Sönmez Yıkılmaz (yerli Rambo), ev sahibesi Madam, ayrıca çalışma arkadaşı Osman Cavcı, müzisyenler kahvesinin sahibi Selahattin, dışçı Kırkor Agoryan, mahallenin afacan çocukları, düşkünler evinde ziyaret edilen yaşlı sanatkar Afıtab Hanım, ocak başında kendisine kebab ısmarlayan Arap Celal, onu walkman ile tanıştıran hapisteki ranza arkadaşı gibi tipler eskiye ait olumlu özellikleri taşıyan insanlar olarak görülmektedir.

Diğer yanda stüdyo parasını peşin isteyen tonmayster, kendisini TRT görevlisi olarak tanıtan dolandırıcı, Muhsin Bey'e düşman olan rakip plakçı, düzenbaz Şakir, fotoğrafçı, gazinocu arkadaşı, kan kardeşi Laz Nurettin gibi yeni düzenin, değişimin bozduğu, namus ve dürüstlükten uzaklaştırdığı bireyler filmsel anlatıda bulunmaktadır. Bu karşıtlıklarla Turgul değişimin olumsuz sonuçlarını değerlendirmekte, daha pozitif niteliklere sahip kişiler eskiyi sürdüren insanlar olarak sunulmaktadır. Böylece yönetmen, tavrını eski değerlerden yana koymaktadır. Filmsel öyküde değişimin getirdiği olumlu nitelikte herhangi bir şey bulunmamaktadır. Yeni değerlere uyum sağlayan insanlar da bu bağlamda kötü ve olumsuz niteliklerle perdeye yansımaktadır.

Filmsel anlatıdaki iki erkeğin dostluğu, değişen toplum yapısıyla beraber, ataerkil ideolojinin güç kaybetmesi ve giderek erkeklerin birbirlerine dayanışma ruhu içerisinde yaklaşması ya da tam tersi rekabet ortamı oluşturmasıyla açıklanabilmektedir. Muhsin Bey ve Ali Nazik bu rekabet ortamında bir araya gelirken, Muhsin Bey ile Şakir çeşitli nedenlerden dolayı rakip durumuna düşmektedirler. Filmsel anlatıdaki kadın karakterler, ataerkillik çerçevesinde, geleneksel yapı içerisinde ele alınmaktadır: Örneğin Sevda Hanım önce Muhsin Bey'le olan diyalogları çerçevesinde var olmakta, ancak Muhsin Bey hapse girdiğinde Ali Nazik'in peşinden gitmekte, kadın olarak tek başına var olmayı becerememektedir. Afitab Hanım da muhtemelen başında bir erkek olmadığı için düşünler evinde yalnız başına ölmektedir.

3.2.3.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları

Filmsel anlatıdaki diyalogların, filmsel öykünün tamamına yayılan karşıtlıklar (geleneksel/modern, eski/yeni, kent/kır) çevresinde oluşturulduğu görülmektedir. İki karşıt kutupta bulunan Muhsin Bey ile Ali Nazik'in diyalogları, değişim temasının doğrudan vurgulanmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca istenilen mesajın diyaloglarla direk olarak verildiği de görülmektedir. Filmsel anlatıda konuşmalar fazlaca yer kaplamakta, bireyler konuşarak, uzun cümleler kurarak iç dünyalarını, kendilerini, istek ve beklentilerini ifade etmektedirler. Filmsel anlatıda Muhsin Bey'in çiçeklerle ya da Afitab Hanım'la konuşması örneklerinde olduğu gibi monologlara da yer verilmektedir. Bu monologlar, seyircinin karakterin iç dünyasını anlamasına ve onu

daha iyi tanınmasına yardımcı olmaktadır. Filmsel anlatıda diyaloglara yansıyan karşıtlıklar şöyledir:

Sönmez'e başrol oynayacağı filmi soran Muhsin Bey; *Şöyle içinde aşk olsun aşk!*" demektedir.

SÖNMEZ: *Yok abi Rambo'yu çekiyoruz?*

MUHSİN BEY: *Rambo'da kim?*

SÖNMEZ: *Amerikalı var ya, onun filmi. Stallone.*

MUHSİN BEY: *Allah Allah! Bizim konulara kıran mı girdi?*

Değişimle beraber sinema da biçim değiştirmekte, Türkiye'deki modernliğin algılanışında olduğu gibi, sinemada da biçimsel düzeyde bir değişim yaşanmakta, filmsel anlatı çoğunlukla kopya, uyarlama ve esinlenme kaynaklarıyla kurulmaktadır. Rambo, Şeytan veya Drakula'yı yaratan tarihsel sürecin ve kültürün Türkiye'de olmadığı ve Türkiye'deki geleneksel anlatı yapısının Amerikan anlatı yapısından farklı olduğu ya da benzeşmediği gerçeği ihmal edilerek, bu konular sinemada kendisine yer bulmaktadır. Bu durum yeni çalışmalar yapmak yerine kolay yoldan film üretip, denenmiş ve popüleritesi yüksek olan filmleri yeniden çekip izleyiciye sunmak isteyen yapımcı ve yönetmenlerin işine gelmektedir. Turgul *Muhsin Bey*'le Türkiye'deki sinema anlayışını eleştirmekte, "bizim" dediği Türkiye insanına özgü konulara dönülmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Filmsel anlatıda düzene uyum sağlamış insanlar, Muhsin'in yardımcısı Osman Cavcı gibi, eskiye ait sanatçılara "moloz", "müzelik" diyebilmektedir.

OSMAN CAVCI: *Muhsin Abi işler gittikçe bozuluyor. Kahvelere kadar düştük. Bara pavyona gitmek istemiyorsun ama başka yerde para yok. Bizde de sanatçıların hepsi müzelik, hepsi moloz.*

MUHSİN BEY: *Bak Osman Cavcı, baban kollarında öldü, ölürlen de seni bana emanet etti. Artık eşek kadar oldun bana akıl öğretiyorsun. Aklın hep hinliğe çalışıyor. Niye dürüst olmayı denemiyorsun hiç? Sanatçılarımıza moloz diyorsun. Hadi git, git Şakir'le çalışırsın.*

Bir diğer diyalogda da, Mediha Şenay'dan "*Naftalinli şarkıcı aradı*" denilerek bahsedilmektedir. Aynı eleştirilerden Muhsin Bey de payını almakta, Ali Nazik'i yanına almaya çalışan rakip plakçı Şakir, "*Sen bu işe yanlış adamla başladın. Muhsin bitti. Demode oldu*" diyerek Muhsin'i de eskilerin arasına katmaktadır. Cavcı telefon konuşmalarından birisinde "*Tamam morukları yollamam, dansöz de bulacağım sana*" demektedir. Böylece yeninin getirdiği bozulma, bu

duruma uyanların durumları yönetmen tarafından eleştirilmekte, doğru ve güzel olarak geçmişin sanatçıları, müzikleri önerilmektedir. Değişime direnen Muhsin Bey, arabesk şarkıcısı olmak için gelen Ali Nazik'i yanına çağırıp, onu bu yozlaşmış ortamdan kurtarmaya ve onun saflığını korumaya çalışmaktadır.

Gazino patronu Mediha Şenay'dan bahsederken, değişen piyasa koşullarının ve pavyon müşterilerinin beklentilerinin ortaya konulması anlamında dikkate değer cümleler kurmaktadır: *"Mıy mıy bir kadın, bacak açmaz, masalara gitmez. Sen bana bir arabeskçi bulamaz mısın?"* Arabesk kültürün oluşturduğu yeni piyasa artık sese bakmamakta, bacak açan, bedenlerini sergileyen, konsomasyona çıkıp müşterileri memnun eden kişileri istemekte, üstelik pavyona gelen bu müşteri profili, kendi dertlerini anlatan arabesk şarkıları söyleyen kişileri istemektedir. Bunları yapmadığı için Mediha Hanım eleştirilmektedir. Ali Nazik'i Cemal'in yerinde dinlemeye gelen Laz Nurettin de benzer bir müşteri profilini oluşturmakta, Ali Nazik şarkısını söylerken o çevresindeki kadınları izlemektedir.

Laz Nurettin ve Ali Nazik'in tam karşıtı olarak Muhsin Bey yeni arabesk şarkıları da arabesk söyleyen kişileri de bilmemektedir. Kafasında geçmişte kalan türkücüler, sanat müziği söyleyen sanatçılar vardır. Muhsin Bey'in arabesk şarkıcının ismini yanlış söylemesi Cavcı'yı güldürmektedir:

MUHSİN BEY: *İbrahim Sesigüzel*

OSMAN CAVCI: *İbrahim Tatlıses*

MUHSİN BEY: *Kim?*

OSMAN CAVCI: *O söylediğin, İbrahim Tatlıses.*

Aynı yabancılık ve bilmeme, Muhsin Bey'in Ali Nazik'e yarışmada nota, solfej öğrenmesi gerektiğini anlattığı sahnede bir kez daha yinelenmektedir. Böylece bireylerin karşıtlığı, hayata bakışları, geçmişin ve bugünün değerleri izleyicilere iletilmektedir. Muhsin Bey: *"Zehra Bilir sahneye çıkmadan önce 5 yıl boyunca nota solfej dersi almış."* diyerek durumu anlatmakta, Ali Nazik: *"Zehra Bilir kim ki kurban?"* diyerek soruya karşılık vermektedir. İki karakter de birbirilerini anlamamaktadır. Muhsin Bey, Afitab Hanım'ı ziyareti sırasında geçmiş ile bugünü kıyaslayarak hikayesini anlatmaktadır. Sizin zamanınız/yeni zamanlar, eski şarkılar, şarkıcılar/yeni arabesk şarkılar, arabeskçiler, vb. kıyaslamalarla eski övülmektedir:

Sizin zamanınızın keyfi yok ama idare ediyoruz. (...) Gene de nerde eski şarkılar, şarkıcılar, türkücüler. Siz sahnede çıktıkça çıkmazdı. Kaç defa evden kaçtım sizi dinlemek için, kaç defa dayak yedim filmlerinizi döndükten sonra. Mikrofonu ne güzel tutardınız, ne güzel okurdunuz. 'Nereden sevdim o zalim kadını.' Hakkı Derman, Şerif İşli, Şükri Tuna, Selahattin Pınar, Yorga Bacanov ve siz. Belki de sizin yüzünüzden bu işi seçtim. Belki de sizin yüzünüzden hep bekar kaldım.

Bir başka sahnede çiğ köfte yapan Ali Nazik, tadına bakması için çiğ köfteyi Muhsin Bey'e uzattığında Muhsin Bey, göçün oluşturduğu değişimi ve göçle gelen kültürü bu vesileyle eleştirmektedir; "(...) *Ne bu be öldürecek misin beni? Zaten güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz. Acılı Adana, Acılı Urfa, Acılı Lahmacun. İstanbul kebab kokuyor. Ne bu be? Nerde o güzel yemeklerimiz?*" Duruma Ali Nazik şöyle cevap vermektedir; "*Ağam niye öyle diyorsun? İstanbul istemese bu salonlar açılır mı?*"

Ali Nazik'in katıldığı kursta da diyaloglar benzer şekilde yansıtılmaktadır. Eskiye ait nota, solfej'in bir değerinin kalmadığı, mikrofonun nasıl tutulduğunun ya da eğitim alınmasının bir değer ifade etmediği diyaloglara yansımaktadır:

EĞİTİMCİ: *Hepiniz şöyle bir mikrofonun önüne toplanın (...) Öyle bir bağuralım ki içerideki arabeskçileri susturalım.*

MUHSİN BEY: *Bir dakika siz nota solfej falan öğretmiyor musunuz?*

EĞİTİMCİ: *Nota solfeje ne gerek var. İbo da biliyor muydu ama ne biçim okuyordu, önemli olan yürekten okumaları, ezberler olur.*

Eğitime önem veren Muhsin Bey, piyasada bu beklentilerini karşılayacak kimse olmayınca, Ali Nazik'i eğitmeye ve böylece onu yarışmaya hazırlamaya karar vermektedir: "*Bak yavrucum bir şarkıcının mikrofonu tutması çok önemlidir, Sen kendine güveneceksin ki seyirci sana güvensin, sağlığına çok dikkat edeceksin, sigara yok içki yok*" diyerek Muhsin Bey, eskiye ait kuralları Ali Nazik'e aktarmaktadır. Değişimle beraber doğallığın kaybolduğuna dair bir diyalog da Muhsin Bey ile Sevda Hanım arasında geçmektedir. Sevda Hanım çatıda çamaşır sererken Muhsin Bey de çamaşır asmaya gelir. "*Bayılıyorum sizin çamaşırlarınıza, her zaman sakız gibi.*" diyen Sevda Hanım'a Muhsin Bey "*Efendim ben hiçbir zaman deterjan kullanmam, toz sabundan şaşmayacaksınız*" diye cevap vermektedir. Böylece eskinin toz sabunu/bugünün deterjanı karşıtlığı yaratılmaktadır. Filmsel anlatıda yeni hiçbir şeyin faydalı, güzel, doğru gibi nitelikleri taşımadığı, eski değerlerin doğru değerler olarak sunulduğu görülmektedir. Muhsin Bey intiharın eşliğindeki Ali Nazik'le aralarındaki diyalog şöyledir:

ALİ NAZİK: *Aga, aga, burası çok yüksektir, benim başım döniyi. Agam, agam kurban olam agam, kurban olam, gel beni al agam...*

MUHSİN BEY: *Allah seni kahretsin. Madem yüksekte korkuyorsun, niye dam tepelerine çıktın?*

ALİ NAZİK: *Agam gidiyem, bokunu yiyem çabuk gel.*

MUHSİN BEY: *Sakın gözlerini açma, kıpırdama. Hayvan herif. Ben de yükseğe çıkamam ki. Kendin yetmiyor gibi beni de gebertecen değil mi? Neredesin?*

ALİ NAZİK: *Buradayım sesime gel!*

MUHSİN BEY: *Kıpırdama. Seni tutunca sakın beni çekme, ikimiz de gideriz.*

ALİ NAZİK: *Agam, agam tut beni, sanki düşüiyem. (İki el karanlıkta sıkı sıkıya tutunmakta ve iki karakter sınımsız sarılmaktadır.)*

MUHSİN BEY: *Şimdi adımlarımız birbirine uymalı. Ben geri geri gidicem, sen ileri tamam mı? Açma gözünü.*

ALİ NAZİK: *Yok açmiyem.*

MUHSİN BEY: *Bir, iki... bir, iki... bir, iki...*

Muhsin bir adım geri atacak, böylece değerlerinden, sahip olduğu kurallarından taviz verecek, Ali Nazik ise bir adım ileri atacak, böylece onu bir adım kendine çekecek, Ali Nazik'te Muhsin Bey'e düşünce itibariyle yaklaşacak belki ikisinin sentezi bir yapıya dönüşüm olacaktır.

Muhsin Bey hapisten çıktığında Beyoğlu'ndaki yüzlerce yıllık apartmanların yıkıldığı görmektedir. Madam, “*Evimizi yıkıyorlar (...)* Her yeri, bütün Beyoğlu'nu yıkıyorlar (...) Ben Paris'e gidiyorum. Bütün hatıralarım burada kalacak. Şimdi hepsini yıkıyorlar” demektedir. Böylece eskiye ait değerlerin tükenişi, onlara manevi anlamlar da yüklenerek ifade edilmektedir. Pavyona gelen Muhsin Bey, Ali Nazik'in Sevda Hanım'a “*Konsomasyona çıkmazsan iş yok*” dediğini duymaktadır. Muhsin Bey'i karşısında görünce “*Nasılım, beğendin mi?*” diye sormakta, “*Arabeske başlamışsın*” diyen Muhsin Bey'e “*He istiyorlar türkü, arabesk.*” diyerek değişimini vurgulamaktadır. Değerlerinden çok da şaşmayan Muhsin Bey ataerkillik çerçevesinde cümlelerini kurmakta, “*Bok herif bir daha bu kadına dokunma gebertirim seni. Bu çocuğa yazık değil mi Sevda Hanım?*” diyerek tepkisini ortaya koymakta, “*Ağam kusura bakma kendimi kurtarmam gerekti*” diyen Ali Nazik'e “*Kurtardın mı bari?*” diyerek yolunu tutmaktadır. Özetle filmsel öyküye yansıyan diyalogların tamamı Muhsin Bey'in erdemi, gururlu yapısı, dürüstlüğü üzerinde durmakta, Ali Nazik'in toplumsal değişim ile oluşan yoz kültüre kurban gittiğinin altını çizmektedir. Bu taraflılık ise Muhsin Bey'in ait olduğu eskiyi yüceltmekte,

modernleşmenin sonucu olan göçlerin oluşturduğu arabesk kültürü de olumsuz olarak nitelenmektedir.

3.2.3.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı

Filmsel anlatıda iç mekanların önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Filmsel anlatıda adet oranı olarak %57,14, süre oranı olarak % 79,45 dış çekim kullanılmaktadır.

Filmsel öyküdeki mekan, İstanbul'da eski bir semt olan Beyoğlu'dur. Muhsin Bey'in yaşadığı apartmanın ve büro olarak kullandığı kahvenin burada olduğu görülmektedir. Turgul, filmin öyküsünü Doğu/Batı, eski/yeni, geleneksel/modern, kent/kır karşıtlıkları üzerine kurmakta, filmsel mekanların da karakterler gibi bu karşıtlıkları temsil ettikleri görülmektedir. Turgul'un, İstanbul şehrinin karşısına Ali Nazik gibi bir karakterle Şanlıurfa'yı koyması ve toplumsal değişim ile ortaya çıkan sorunları somutlayan İstanbul şehrinde filmsel öykünün geçmesi dikkatleri çekmektedir. Göçle beraber İstanbul değişmekte, gecekondulaşmakta, Doğu'ya özgü mekanlar restoranlar, pavyonlar İstanbul'u kaplamaktadır. Bir yandan bozulan ticaret ve sanat, diğer yandan ne Doğulu ne de Batılı olmayı başaran mutsuz, anomi yaşayan insanların taşıdığı kültür, bu kenti vahşi bir şekilde yozlaştırmaktadır. Filmsel anlatıda eskiye ait şeylerin yitirilişi yine bu kent özelinde ifade edilmektedir. Beyoğlu'nun eski sokaklarından birinde geçen film, eskiye özgü mekansal özellikleri yansıtmakta, değişimi bu mekandaki evlerin yıkılışı ile somutlaştırmaktadır. Ayrıca filmsel anlatıda İstanbul sanki kendisine ait olanlarla olmayanları ikiye ayırmaktadır; Bazıları orada barınabilmekte, bazıları ise zaten oraya ait olmadıkları için ya memleketlerine dönmek zorunda kalmakta ya da bu alanı savaş meydanı kabul edip, ölmenin veya kurtulmanın yollarını aramaktadırlar.

İstanbul'un kozmopolit yapısının örnekleme durumunda olan apartman dairesi Ermeni'si, Rum'u, Müslüman'ı, Yahudi'si, Türkü, Kürdü, çalışanı, çalışmayanı ile farklı özelliklerdeki Türkiyeli insan tiplerini bir arada barındırmaktadır. Böylece bu apartman dairesinde yaşayan fertler, birincil ilişkileri yaşayabilmektedirler. Bu mekanlardan bir diğeri de modern kentlerde kendisine çok fazla yer bulamayan kahvehanelerdir. Erkek mekanı olarak bilinen bu yerler, yüz yüze ilişkilerin yaşandığı geleneksel toplum düzenine özgü alanlar olarak bilinmektedir. Modern

kent yaşamında kahvehanelerin yerini kadınlı erkekli bireylerin bir arada buldukları ve vakit geçirdikleri mekanlar almaktadır.

Türkiye’de her şehrin, kırsal alanla kentin, aynı şehirde bir ilçe ile diğerinin, Türkiye’nin Doğu bölgeleri ile Batı bölgelerinin hatta aynı ev içerisindeki aile fertlerinin aynı gelişmişlik düzeyine sahip olmadığı görülmektedir. Daha iyi standartlarda bir yaşam için yapılan göçlerle beraber göç edenlerin kültürleri gibi yaşam alanları da şehirlere taşınmaktadır. Modernleşme sürecinde oluşan mekanlar; pavyonlar, kebabçılar, lahmacuncular vs., göçen insanların beğeni düzeyini yansıtmaktadır. Filmsel anlatıda mekanlar düzeyinde değişim yine vurgulanmaktadır: Muhsin Bey ve Osman’ın yaptıkları gazinoculuğun, değişimin getirdiği yeni ama çarpık düzende, bir değerinin olmadığı, artık eski nezih mekanların yerlerini pavyonlara bıraktığı görülmektedir. Gazinoların popüler olduğu dönemi temsil eden Afıtab Hanım, Muhsin Bey gibi olumlu özelliklere sahip biri olarak gösterilirken pavyonları temsil eden bireylerin daha olumsuz olarak nitelendirildiği görülmektedir. Örneğin bu mekanlara giden insanların ilgisini, dönemin kültürel yapısıyla birebir uyumlu olan arabesk müzik ve göze hitap eden şarkıcılar çekmekte, filmsel anlatıda bu durum eleştirilmektedir.

Ayrıca filmsel öyküye yansıyan İstanbul görüntülerinin kalabalık, soğuk ve korkutucu havasına (trafik polisinden korkmaları, yarışmacıların paralarını çaldıktan sonra dışarıda sabahlamaları, vs.) karşın karakterler, apartmanda, huzurlu, sakin ve dayanışma içerisinde cemaat yaşamını sürebilmektedirler. İstanbul’daki birbirinden habersiz olan bireylerin bulunduğu, çıkar ilişkisinin hüküm sürdüğü, ikincil ilişkilerin yaşandığı toplum yaşamına karşıt olarak Muhsin Bey ve apartman sakinlerinin yaşadıkları geleneksel toplumlara ait olan cemaat yaşamıdır. Bu apartmanda bütün komşular birbirlerini tanımakta, yardımlaşmakta, ihtiyaç durumunda birbirlerine destek olmaktadır. Bireyler kent yaşamında sıkışmış, İstanbul’un 19. yüzyıldan kalma eski bir apartmanında böylesi bir ilişkiyi yaşamaktadırlar.

Apartment sakinleri yine kapalı toplum yapısında olduğu gibi birbirlerinden salça, yağ, vb. isteyebilmektedir. Muhsin’in dişi ağrıdığına herkes Muhsin Bey’in derdini önemsemekte, çare aramaktadır. Bu durum da geleneksel toplum yapısının

dayanışma ve paylaşma dayanan yapısını sergilemektedir. Sevda Hanım rakı, Sönmez ispiroto, Madam kekik, Ali Nazik komşulardan iki aspirin alıp gelmektedir. Komşular ellerindekini vermekle kalmamakta, bir yandan da durumunu merak edip, Muhsin Bey'in evine gelmektedirler. Rakıyı içen Muhsin Bey, sarhoş olup sızınca, Ali Nazik onu sırtında Madam'ın önerdiği dişçiye kadar taşımaktadır. Madam'ın selamı yeterli olmakta, dişçi gecenin bir yarısı diş çektirmeye gelen Muhsin'i kapısından geri çevirmemektedir.

Ayrıca apartmanda yaşamını farklı kültürlere, farklı yaşlara, farklı hayat görüşlerine sahip insanlar paylaşmakta, bu bireyler birbirlerine değer vermektedirler. Kahve kültürü de yine bu samimiyeti simgelemektedir. Hapishane görüntüsü de bu noktaya eklenebilmektedir. Ayrıca karşıtlığı simgeleyecek pavyon görüntüleri, ses kaydının alındığı mekanlar, evin çatısı, Sevda Hanım'ın evi, Muhsin Bey'in evi, İstanbul görüntüleri gerçekçi bir şekilde yansıtılan diğer mekanlardır. Bu mekanlar da filmsel anlatıda yansıtılan eski/yeni karşıtlığının altını çizmektedir. Yönetmenin eskiden yana tavrı iç mekan çekimlerinin, dış mekan çekimlerine göre ağırlıklı olarak ortaya çıkmasının nedeni olmaktadır. Örneğin Muhsin Bey'in cemaat yaşamı sürdüğü evi ve apartmanına karşıt olarak Şakir'in pavyonu maddi ilişkilerin ve yozlaşmış değerlerin kurgulandığı mekanlar olarak dikkatleri çekmektedir. Muhsin Bey evinde ne denli rahat, güvende, huzurlu ve mutlu ise bu yeni mekanlarda ve kaset yaparken, polislerden kaçarken sokaklarda huzursuz olmakta, bu mekanların zihniyet yapısı ona yanlış gelmektedir.

3.2.3.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem

Filmsel anlatıda gece-gündüz gibi zaman dilimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Gündüz işiyle gücüyle uğraşan karakterler gece çekimlerinde kaçıp, saklanırlarken, eve girip para almaya çalışırlarken görüntülenmektedir.

Muhsin Bey filminde filmsel öykünün geçtiği anlatının zamanı, değişimin en yoğun olarak yaşandığı 1980 sonrası dönemi kapsamaktadır. Toplumsal çatışmaları da beraberinde getiren bu hızlı değişim sürecine birey, uyum sağlamada zorlanıp, birbirlerine olduğu kadar düzene de yabancılaşmaktadır (alienation). 1980'li yıllarda göçün yoğun olarak yaşandığı görülmektedir. Liberalizmin egemen olduğu Türkiye'de, göç alan büyük kentler değişmekte, şehir yapılarında gecekondulaşma,

işsizlik, nüfus çokluğu gibi sorunlar yaşanmaktadır. Bu yıllarda en çok göç alan kent özellikle İstanbul'dur. Küçük şehirden büyük şehre göç eden insanlar bir yandan şehre uyum sağlamayı denerlerken, ne şehirli olmayı ne de köylü kalmayı başarabilmektedir. Yeni yaşam biçimlerini oluşturan göç bir yandan da arabesk kültürünün oluşmasına neden olmaktadır. Turgul, filmi *Muhsin Bey*'le çarpık değişimlere direnen bir adamı anlatmaktayken bir yandan da toplumsal ve kültürel yapının eleştirisini yapmaktadır.

Muhsin Bey filminin öyküsü bu değişimlerin yarattığı bir dönem üzerine kurulmaktadır. Böylece eskiye ait değerler ile yeni değerlerin bir arada yaşandığı bu zaman dilimi, eski/yeni arasındaki karşıtlıkları ortaya çıkarmak anlamında önemli görülmektedir. Değişime karşı farklı duruşları olan bireylerin, örneğin değişime açık olan ya da değişime direnen bireylerin veya değişimi yozlaşmış bir kültüre dönüştüren bireylerin bir arada bulunduğu bir zaman dilimi değişimin algılanışının ortaya çıkarılması anlamında da önemli yere sahiptir.

3.2.3.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği

Bu kısımda *Muhsin Bey* filminin Teknik Özelliklerini saptamak amacıyla Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu; Aydınlatma; Dekor ve Kostüm; Ses ve Müzik olmak üzere dördü bir bölümlenmeye gidilmiştir.

3.2.3.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu

Muhsin Bey filminin 834 çekimden oluştuğu ve bunların çeşitli çekim ölçeklerinden oluştuğu görülmektedir.

Tablo 0.6: *Muhsin Bey* Çekim Türleri Analizi

<i>Muhsin Bey</i>				
Çekim Türü	Adet	%	Süre	%
1-Genel Çekimler	214	25,66	2606 sn.	37,04
2-Baş Çekimler	23	2,76	159 sn.	2,26
3-Omuz Çekimler	224	26,86	1460 sn.	20,75
4-Bel Çekimler	188	22,54	1357 sn.	19,29
5-Boy Çekimler	58	6,95	570 sn.	8,10
6-Yakın Çekimler	61	7,31	399 sn.	5,67
7-Diz Çekimler	66	7,91	485 sn.	6,89
8-Diğer Çekimler	0	0,00	0	0,00
Toplam	834	100,00	7036 sn.	100,00

Muhsin Bey'de her türlü çekim ölçeğinin kullanıldığı saptanmaktadır. Ancak filmsel anlatının olay örgüsünü karakterler yönlendirmektedir. Anlatının karakterlere dayanması çerçevelemede de karakterlerin ön plana çıkarılmasını gerektirmektedir. Bu yüzden filmsel öyküde yoğunluklu olarak omuz, genel ve bel çekimler kullanılmaktadır. Mekan gösterilirken geniş açı, kişiler, eşyalar ve nesnelere üzerinde detay verilmek istenirken (*Muhsin Bey*'in terlikleri, saati, plakları, çiçekleri vs.) yakın çekim yapılmaktadır. *Muhsin Bey*'in eski kafalı bir adam olduğu ona ait eski eşyalara yakın çekim yapılarak ortaya konulmaktadır. Bu çekimler karakter hakkında bilgi sahibi olunmasını da sağlamaktadır. Ayrıca filmsel anlatının karakterlerine yapılan yakın çekimlerle kişilerin ne düşündükleri ortaya çıkarılmaktadır. *Muhsin Bey*'de karakterlerin diğer karakterlerle kurdukları ilişkilerin, eşya ya da mekana dair özelliklerin ortaya konulması noktasında çevrinmeden yararlanılmaktadır.

Filmsel öyküde, çerçevelemede arka plan önemli durumdadır. Çerçeve oluşturulan derinlik yanılması arka plandan gelen ışıkla sağlanmakta, bu kullanım mekanın tanımlanmasında da, karakterlerin mekanla ve diğer nesnelere olan ilişkisinin ortaya çıkarılmasında da önem taşımaktadır. Örneğin *Muhsin Bey* parasızlıktan kıvrılırken, Şakir arkada para saymaktadır. Bu sahnede iki rakip, rekabete uygun olarak sırt sırta oturmaktadır. *Muhsin Bey* ve Ali Nazik'in hayal kurdukları sahnede, iki bireyin hayallerinin farklılığı, iki karakterin çerçeve de birbirinden uzakta konumlandırılması ile sağlanmaktadır.

Filmsel anlatıda kurgu öykünün kronolojik bir zaman içerisinde ve neden sonuç ilişkisi ile anlatılmasını sağlamaktadır. Ayrıca kurgu, filmsel gerçekliğinin sağlanmasında yönetmene yardımcı olmaktadır. Ali Nazik'i ikna etmek için yanına çağırarak Şakir ile Afif Hanım'ı ziyaret için giden *Muhsin Bey*, iki farklı mekanda iki farklı konu konuşmakta, ancak kurgu ile filmin temelinde yayılan karşıtlığın tam anlamıyla görülmesi sağlanmaktadır. Böylece değişimlerin oluşturduğu çıkarıcı, kinci ve dolandırıcı Şakir'e karşı *Muhsin Bey*'in sevdiği bir sanatçıyı görmeye gitmesi ve onunla konuşması bu adamın değerlerini, iyi niyetini, eskiye sarılmasını gözler önüne sermektedir. Kurgu filmde bazen yavaş bazen hızlı olarak ilerlemektedir. *Muhsin Bey*'in olduğu sahneler (*Muhsin Bey* çiçeklerini sularken veya Afif Hanım'ı ziyaret ederken) daha yavaş bir kurguya sahipken, Ali Nazik'le görüldüğü, Osman'la kavga ettiği sahneler daha hızlı bir ritme sahiptir. Bu noktada eskinin daha

yavaş bir ritme sahip oluşu ile kurgunun yavaşlatıldığı, yeninin hızlı ritminin ise kurguyu hızlandırdığı saptanmaktadır. Yönetmen bunu çekimlerin giderek kısılması ile sağlamakta, çekimler uzadıkça kurgunun da ritmi yavaşlamaktadır. Ayrıca kurgunun ritmine müzik de eşlik etmektedir. Böylece eskiye özgü değerler daha olumlu bir hava ile yansıtılmak istenildiğinde yumuşak bir müzik ve yavaş kurgu kullanılmaktadır.

Kurgu, bir durumun ya da olayın sonucunun açıklanmadığı sahnelerde, açık kalan ucun bir sonraki çekimde açıklanmasına da eşlik etmektedir. Örneğin Laz Nurettin'in, Ali Nazik ile ilgili negatif düşüncesi bir sonraki sahnede diyaloglara yansımaktadır. Bir başka sahne de yarışmanın sonucunun bildirildiği sahnedir. Yarışmanın üçüncü ve ikincisi açıklandıktan sonra birincinin kim olduğunun söylenmesine izin verilmeden çekim kesilmekte, bir sonraki sahnede Ali Nazik'in kazanamadığı anlaşılmaktadır. Böylece iyi niyetle bir şeyler yapmaya çalışan Muhsin Bey'in düzenle olan uyumsuzluğunun anlaşılması izleyiciye bırakılmaktadır.

3.2.3.4.2. Aydınlatma

Turgul, *Muhsin Bey*'de aydınlatmayı dramatik etkiyi arttırmak ve anlatıyı desteklemek için kullanmaktadır. Ayrıca filmsel anlatıda genel olarak doğal ışıktan faydalanılması, filmin doğallığını ve gerçekçiliğini arttırmaktadır. Örneğin dış sahnelerin aydınlık olduğu, kapalı mekanlarda ise çekimin yer yer gölgeli, bazen karanlık kaldığı görülmektedir. Bu gölgeli ve karanlık çekimlerde ortamın doğal ışığından (tabelalar, sokak lambaları, evlerin ışıkları, vs.) kaynaklanmaktadır. Dışarıyı karanlıkça çevreden gelen ışıklar ortamı aydınlatmakta, kahve ve ev çekimlerinde pencereden sızan ışıklar karanlık aydınlık karşıtlığı oluşturmaktadır. Örneğin pavyon, kahve, merdiven aralığı, araba ve ev içi çekimlerde olduğu gibi ışık-gölge kontrastlarından faydalanılmaktadır.

Muhsin Bey'in filmin başında ve sonunda gördüğü rüyasında ise ışığın yoğunluklu olarak kullanıldığı görülmekte, bu da Muhsin Bey'in bilinçaltının ortaya konularak, hayal dünyasını izleyiciye gösterilmesine ve bu sahnelerin bir rüya olduğunun ifade edilmesine yardımcı olmaktadır. Bu sahnede Muhsin Bey'in yüzüne zoom-in yapıldığında ise çevreye mavi renk ışığın hakim olduğu görülmektedir. Böylece Muhsin Bey'in hayata dair umutlu oluşu da aydınlatma ile ortaya

çıkarılmaktadır. Muhsin Bey'in Ali Nazik'in şarkı söylediği pavyondan çıkarken de yalnızca pavyonda isimlerin yazdığı tabelaların ışıkları, isimleri aydınlatırken, Muhsin Bey karanlıktan çıkmakta, yavaş yavaş seçilir hale gelmektedir. Muhsin Bey'in karanlıktan aydınlığa çıkacağı, arkasından yetişen Sevda Hanım ve kızının da ona eşlik edeceğine böylece vurgu yapılmaktadır. Ali Nazik'in kaset yapacak parayı bulamaması üzerine ağladığı sahnede ise Ali Nazik'in yüzü seçilmekte, bedeninin büyük bir kısmı karanlık içerisinde kalmaktadır. Böylece filmsel öykünün içinde bulunduğu karamsar dünya, pencerenin panjurlarının çizgilerinin duvara yansımaları, karakterin iç dünyasındaki parçalanmayı ifade etmektedir.

Ali Nazik'in Muhsin Bey'i sırtında dışarıya götürdüğü sahnede silüet aydınlatma kullanılmaktadır. *“Silüet ışık açıkça bir nesnenin konturlarına (dış hatlarına) önem verileceği zaman kullanılmaktadır. (...) Silüet aydınlatmada ışık sanatçının (objenin) arkasına özel bir biçimde yerleştirilir, görünüm ışık çizgisi gibi ortaya çıkar”* (Parsa, 1994, 19 s.). Filmsel anlatıda arkadan vuran ışığın şiddetiyle sisli caddenin ve silüet görünümünde olan karakterlerin görünümü ile dramatik etki daha da arttırılmaktadır.

3.2.3.4.3. Dekor ve Kostüm

Filmsel anlatıdaki dekorun eski ve yeniye ifade edecek şekilde düzenlendiği görülmektedir. Filmsel anlatıda Muhsin Bey'in eski model (50 model), durmadan bozulan arabası, eski evinde çalışmayan saati, elinde kalan sifonu, ahşap aynası, ahşap yatak odası takımı, şifoniyeri, eski koltuk takımı, kilimi, eski usul mutfak, plakçaları, plakları, pencere önünde çiçekleri bulunmaktadır. Bu eşyalar sahibi hakkında bilgiler de içermektedir. Muhsin Bey eskiye ait şeyleri sevmekte, hala eskide yaşamaktadır. Evde yeni olan hiçbir şey bulunmamaktadır. Bu durum da Muhsin Bey'in yeniliği reddeden yapısıyla örtüşmektedir.

Filmsel anlatıdaki karakterler içlerinde buldukları toplumsal yapıya, kültürel ve ekonomik duruma uygun olarak giyinmektedirler. Muhsin Bey ve Ali Nazik yaşadıkları dönemi temsil eden giyinme tarzlarına sahip görünümdeyler. Kıyafet değişiminin, toplumsal yapıdaki değişimlere koşut olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünde, Muhsin Bey'in birbirine benzer takım kıyafetleri, üstünden çıkarmadığı paltosu ile kendi zihniyet yapısını ortaya koyduğu görülmektedir. Koyu

renkli (siyah ya da lacivert) takım elbiseleri, siyah fötr şapkası ve atkısı, yanında hep taşıdığı siyah iş çantası, gömlek, kravatı diğer yandan tıraşlı yüzü, düzgün kesilmiş saç, düzgün duruşu onun İstanbul beyefendiliğini simgelemektedir. Bunlara ek olarak üzerindeki çizgili pijaması, terlikleri, sabahlığı da Muhsin Bey'in eskiye özgü görünümünü tamamlamaktadır.

Ali Nazik'in giyinişi köyden kente gelmiş, alt sınıf birinin giyimine uygun düşmektedir. Barbarosoğlu'nun ifade ettiği gibi “*Zihin yapısı ile kıyafet arasında karşılıklı bir etkileşme vardır. Kıyafetin örtünmeden süslenmeye, dikkat çekmeye uzanan çizgisinde, sahip olunan zihniyetin, ahlak ve estetik anlayışının izlerini görmek mümkündür*” (2004, 97 s.). Türkiye toplumundaki kıyafetlerin değişimi de değişen zihniyet yapısıyla örtüşmektedir. Ali Nazik karışmış saç sakalıyla, takım elbisesiyle, beyaz çorap ve atleyle dikkati çekmektedir. Ancak daha sonra giydiği pembe ipek gömlek, beyaz takım elbise, taktığı altın kolye ve saçlarına sıktığı spreynin de değişiminin yönünü göstermektedir. Bu değişim dönemin popüler arabeskçisi İbrahim Tatlıses'e benzeme yönündedir.

3.2.3.4.4. Müzik

Muhsin Bey filminde müzik karakterleri, durumu, olay örgüsünü yani anlatıyı destekleyerek dramatik yapıyı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Örneğin kaset yaptırmak için kasetçiler dolaşıldığında müziğin hızlanıp yavaşlaması ile umut ve umutsuzluk/hayal kırıklığı karşıtlıkları desteklenmekte, böylece anlatı güçlendirilmektedir. Muhsin Bey ve Ali Nazik'in hayallerini anlattıkları sahnede Atilla Özdemiroğlu'nun bestesi olan bir parça ile diyalog, karakterlerin içinde bulunduğu durumlarını ortaya çıkarmaktadır. Afif Hanım'la Muhsin Bey'in konuştukları, Sevda Hanım'ın Muhsin Bey'e temizlikçi kadını şikayet ettiği, Muhsin Bey'in, Ali Nazik'e nasıl türkü söylemesi gerektiğini anlattığı, Ali Nazik'in yarışmada olduğu sahnelerdeki müzikler duygusal ortama eşlik etmektedir. Bununla beraber *Muhsin Bey* filminde müzik, yerelliği destekleyen önemli unsurlardan birisidir. Filmin müziğinde klasik Türk sanat müziğindeki enstrümanlar, ut, klarnet vb.nden yararlanılmakta, arabesk ise bu müziğin karşısına karşıtlıklarını vurgulayacak şekilde yerleştirilmektedir.

Ses ayrıca mekan ve zamanla ilişki kurulması gibi işlevleri de desteklemektedir. Şarkı yarışmasının yapıldığı sahnede farklı tarzdaki müziklerin iç içe oluşu toplumdaki değişimi ifade etmektedir. Şarkı yarışması arabesk, türkü ve sanat müziği olmak üzere üç kategoride yapılmaktadır. Bu durum döneme ilişkin müzik türleri hakkında bilgi vermektedir. Seksenlerin son kuruşunu şarkı yarışmalarına yatıran, şarkı yarışmasında heyecandan şarkısını söyleyemeyen bireyleri, günümüzdeki pop starlara benzemektedir.

Muhsin Bey'in dinlediği sanat müziği ile Ali Nazik'in tercih ettiği arabesk bu iki karakter arasındaki zıtlığı ifade etmek anlamında önemli bir yere sahiptir. Filmsel öykünün açılış ve kapanış sahnesinde söylenen sanat müziği şarkısı Muhsin Bey'in içinde bulunduğu durumu anlatmaktadır: *“Ağlamakla, inlemekle ömrüm gelip geçiyor. Devası yok, garip gönlüm gündün güne, ah, eriyor.”* Muhsin Bey'in yozlaşan kültüre uyumsuzluğu, bu yozlaşmaya engel olamayışı ve bu nedenle çektiği acıları bu şarkı ile ifade edilebilmektedir. Diğer yandan Ali Nazik'in söylediği türküler ve arabesk şarkılar döneme ışık tutması anlamında önemli yere sahiptir: *“Evlerinde lambaları yanıyor. Göz göz olmuş ciğerleri kanıyor. Beni gören deli olmuş sanıyor. Ölürüm de ayrılamam yar senden...”*, *“Urfa'nın etrafı dumanlı dağlar aman aman.”*, *“Kara üzüm habbesi, le le, le canım...”*

“1970'lerin sonunda ortaya çıkan 1980'li yılların simgesi haline gelen arabesk müzik özgürleştirici olmuştur. Yalnızca daha az Batılı, daha çok Ortadoğulu bir müzik coğrafyasını dışa vurmakla kalmamış, aynı zamanda kenar sınıfların (dolmuş kültüründen) merkeze (televizyon) taşınmasına ve yerli bir kentlilik biçiminin ortaya çıkmasına neden olmuştur” (Göle, 2002, 10 s.).

Bu bağlamda Göle'nin (2002, 10 s.) ifade ettiği Batı projesinin kendi seçkin eserlerini veremeyişi, uyarılama, taklit ya da arajman yoluyla Batı'yı bir şekilde ikinci elden üretmek zorunda kalışı da filmsel anlatıya yansımaktadır.

Filmsel anlatıdaki müzik bu ikili yapıyı ortaya çıkarma noktasında önemlidir. Türk sanat musikisi ve türkülerin karşısında yer alan arabesk, ikili yapıyı ortaya koymakta, ayrıca toplumsal yapıyı, değişimi ve dönem şartlarını da ifade etmektedir. Arabesk, köylü kalamamış ancak kentli de olamamış insanları simgelemektedir. Bu kültürde kırsal yaşamın saflığı kaybedildiği ve kentsel yaşamın modernleşmesinin de benimsenemediği saptanmaktadır. Bu yüzden de arada kalan, mutlu olmayı

başaramayan, hayallerini gerçekleştiremeyen bireyler, kolay yoldan para kazanmaya çalışmakta, diğer yandan da içinde buldukları duruma, topluma, şartlara yabancılaşmakta, farkında olmadan bir tür yozlaşmanın içinde yer aldıkları gibi diğer yandan da bu yozlaşmanın nedeni olmaktadır.

3.2.3.5. *Muhsin Bey* Film Eleştirisi

3.2.3.5.1. Modernleşme, Değişim ve *Muhsin Bey*

Muhsin Bey'de filmsel anlatının tüm öğelerine ve olay örgüsüne yayılan bir eski/yeni çatışması bulunmaktadır. Türkiye'deki bireylerin bir kısmının özenti ya da oturmamış bir Batılılık içerisinde yaşadıkları bilinmektedir. Yönetmen bu karşıtlıklar üzerine hikayesini kurmakta, eserinde Türkiye toplumunun yüzyıllardır yaşadığı bir yaraya parmak basmaktadır. Ancak Türkiye'deki modernliğin yapısı itibarıyla, ülkede bir arada yaşamak zorunda kalan birbirinden çok farklı insanların ve değerlerin varlığı ve karmaşası da söz konusudur. Bu farklı değerler bir ikilem doğurmakta, modernleşmenin biçimsel düzeyde kalmasından dolayı, çarpık, sorunlu, oturmamış bir modernliğin toplumu sardığı görülmektedir. Bu durum eski ahlak/yeni ahlak, eski aile/yeni aile, eski ilişkiler/yeni ilişkiler, eski sanat/yeni sanat, eski kent/yeni kent, eski ahşap evler/yeni apartmanlar, eski mekanlar/yeni mekanlar, eski eğlence anlayışı/yeni eğlence anlayışı gibi çeşitli alanlara yansımakta, Türkiye toplumunda eski/yeni karşıtlığı neredeyse her alanda ortaya çıkmaktadır.

Bu noktada filmsel öyküde bahsi geçen değişim ve değişime direnen birey temaları, gelişmekte olan ülkeler için evrensel sayılabilecek konulardandır. Modernleşme, Türkiye gibi ülkelerde çoğunlukla tepeden inme, devletçe düzenlenen bir şekilde uygulanmakta, fertler tarafından biçimsel düzeyde algılanan değişim genellikle hastalıklı hale dönüşmektedir. Bu durum modern değerlerin toplum tarafından içselleştirilemeyişi ile toplum yapısında ikililik oluşturmaktadır. Bu duruma ek olarak değişim, toplumda birbirinden farklı çağları yaşayan bireyleri oluşturmaktadır. Biçimsel düzeyde değişimi algılayan ve yaşayan Türkiyelinin, zihniyet düzeyinde değişime direndiği, bu yüzden de Türkiye'de birbirinden çok farklı uçlarda bireylerin varlığının olduğu görülmektedir. Filmsel anlatıda eski/yeni, klasik modernleşme kuramcılarına ait yaklaşım olan geleneksel/modern karşıtlığında konumlandırılmakta, eskinin/geleneksel olanın modern içerisinde de var olabileceği düşüncesi yok sayılmaktadır. Filmsel anlatıya yayılan karşıtlıklarda bireyler iki farklı

uçta konumlandırılmaktadır. Ayrıca yönetmen modernleşmenin dönüştürücü etkisini arabesk kültür çerçevesinde incelemekte, modernliği olumlu haliyle sindirmiş eğitilmiş, rasyonel, yeniliğe açık insanlar ya da modern/geleneksel çelişmesini yaşayan bireylerin ikilemi filmsel anlatıda yer almamaktadır.

Türkiye’de modernleşme sürecinde Batı ülkeleri idealleştirilmekte, ülkenin kültürel ve toplumsal yapısına uygun olup olmadığı düşünülmeden Batı’da olan her şey taklit, özentî ve uyarılama yoluyla alınmakta, bu durumun toplum yaşamında olduğu gibi bireysel alanda da bir ikililik ve birbirine zıt birçok yapıyı ortaya çıkardığı görülmektedir. Zihniyet düzeyinde yaşanılması gereken değişim ihmal edilerek şekilsel bir modernlik Osmanlı İmparatorluğu’ndan beri Türkiyelilere nüfuz etmektedir. Modernleşmenin biçimsel düzeyde algılanışı, yalnızca toplumsal yaşamda değil, siyasal ve ekonomik yaşamda da ikili yapıların oluşmasına neden olmaktadır. Filmsel öyküde değişim, göç ve arabesk olgusuyla beraber incelenmekte, modernliğin kaynağının özellikle yenilik ve hareketlilik olduğu tezine karşıt, yönetmen eskiyi olumlu değer olarak sunmaktadır. Turgul, değişimin getirdiği yenilikleri, arabesk kültür çerçevesinde izleyicisine sunmakta, dar bir alanda toplumsal eleştiri yaparak, eski/yeni karşıtlığına sıkışıp kalmaktadır.

Yönetmenin dikkat etmesi gereken önemli unsurun, modernleşmeyi bir süreç meselesi olarak algılamayan ve Batılı ülkeler gibi uzun bir zaman diliminde yaşamayan Türkiyeli için ve dünyadaki diğer tüm gelişmekte olan ülkeler için değişimin sancılı olacağı noktasıdır. Tüm bunlar bağlamında Türkiye’deki modernleşmenin yapısı itibariyle, çarpık değişimlere neden olmasının doğallığıdır. Klasik modernleşme kuramlarında iddia edildiği gibi, modernleşmenin gelenekleri reddetme/yok sayma eğilimi Türkiye gibi gelişen ülkelerin içlerinde bulunduğu durumu açıklama noktasında eksik kalmaktadır. Türkiye’de kültürel düzeyde gelenek ve modern karşıtlığının öncelikle Osmanlı İmparatorluğu’nun ıslahat dönemlerinde ortaya çıktığı, güncel yaşamda da bu ikililiğin sürdüğü bilinmektedir. Bu noktada gelenekleri reddetmek kadar eskiye sığınmak da Türkiye modernleşmesinde aksaklıklar doğuracaktır. Özbek’in (1991, 40 s.) ifade ettiği gibi: Modern ve geleneksel unsurları bünyesinde barındıran arabesk, kültürel değişimin göstergesi durumundadır. Bu noktada bir bileşim, sentez yada yan yana zıtlıkları barındıracak şekilde bu ikili yapının kalması ve bir bütün oluşturacak çeşitlemeler halinde Türkiye

insanının hayatında yer alması doğaldır. Yani filmsel anlatıda Ali Nazik'in içinde bulunduğu durum Türkiye toplum yapısına uygunken, Muhsin Bey'in katılımının modernleşme için olumsuz bir durum olduğu düşünülmektedir. Ayrıca klasik anlatı yapısına sahip filmlerde seyircinin ana karakterin davranışları ile özdeşim kurduğu, onun doğruları sorgulanmadan kabul ettiği düşünüldüğünde filmsel anlatıda ana karakter olarak Muhsin Bey'i sunan yönetmenin, tavsiye ettiği davranış şeklinin eskiye sığdırılması olduğu görülmektedir. “ ‘Modernleşme’, ne modern kültürü kabul etmek için geleneksel kültürü reddetmek, ne de tam tersidir. Geleneksel toplumların problemi ister ülke içinden olsun ister dışardan kaynaklansın, yenilik ve değişime uyma problemidir” (Özbek, 1991, 39 s.). Bu noktada yönetmenin geleneksel ve modern ilişki ve biçimler arasında kalan insanların içlerinde bulunduğu ikilem ve ona getirilecek çözüm eleştirileri daha fazla incelenmeye değer olacaktır.

Türkiye’de yeni toplumsal değişim, kentlere yönelen göç, meslek ve statü değiştirme fırsatı, yeni yaşam tarzı, cinsiyetler arası eşitlik, kadının kamusal alana girmesi olarak belirlenen bir sosyal hareketlilik kendisine yer bulmaktadır. Kongar, kentleşmenin ardında yatan temel nedenleri, tarımdaki değişim, kırsal alanlardaki yaşam koşullarının elverişsizliği, tarımın makineleşmesi, tarımsal etkinliklerin düşük ekonomik verimliliği, sanayileşme siyaseti, kentlerin çekiciliği olarak saptamaktadır (1995, 397-401 ss.). Böylece modernleşen Türkiye’de toplumun görece durağanlığı yok olmakta, geleneksel toplum özellikleri parçalanıp, çözülmektedir. Türkiye’de göç her ne kadar arabesk kültürün oluşmasına neden olsa da, büyük kentlere göç edenlerin ikinci ya da üçüncü kuşaklarının şehre uyum sağlama süreçlerini daha rahat atlattıkları görülmektedir.

Yönetmen ülkesinin geçmişini, kültürünü, modernleşme sürecini göz ardı ederek, ana karakterlerinden birisi olan Muhsin Bey’i durmadan eskiye hapsedmekte, Muhsin Bey’in özelliklerini olumsuzlamaktayken, Ali Nazik, değişimin yozlaştırdığı ortama uyum sağlayarak sanki kenti bozan, Doğu’dan gelen gözü para hırsıyla dönmüş cahil bir köylü gibi yansıtmaktadır. Örneğin Muhsin Bey’in sabit bir işe sıkışıp kalması, kendisine çıkış yolu aramayışı, gazinoculuk işinin tükenmesine karşı çevresindekileri de buna yönlendirmesi, eski ve bozuk eşyalar arasında, birincil ilişkilerin olduğu apartmanda yaşaması, erkek mekanı olan ve yüz yüze ilişkilerin yaşanmaya devam ettiği bir mekan olan kahvehaneye sığınması, katı, değişime

direnen ve duygusal/irrasyonel yapısı filmsel öykü boyunca tüm hareketlerine yansımaktadır. Ancak filmsel anlatıda tüm bu özellikler ve geçmişe ait değerler olumlanmaktayken, yeniliğin getirdiği değerler olumsuzlanmakta, yozlaşmış gösterilmekte diğer yandan düzene ayak uyduramayan insanlar silinmeye, yok olmaya mahkum olmaktadır. Çözümün geçmişte aranması değişime kapalı olan insanları bir tür çözümsüzlüğe götürmektedir.

Ayrıca İbrahim Tatlıses'i ünlü yapan tek şarkı ve tek kaset, Muhsin Bey ve Ali Nazik'in ümitleri olmakta, ikili kaset yaparak para kazanacaklarını düşünmektedirler. Muhsin, Ali Nazik'e türkü kaseti yapmak için arkadaşlarından yardım istemekte, ancak hepsinden olumsuz yanıt almaktadır. Kaset yapmak için yarışmaya katılmak dürüstlikle denenen bir çıkış yoludur. Ancak Muhsin Bey hala aynı yerde direnmekte, para kazanmak için daha iyi bir çıkış yolu bulmak yerine kendi doğrularından hareket ederek, Ali Nazik'i de, Osman Cavcı'yı da bu duruma alet etmektedir. Muhsin Bey kendi doğrularında diretmekte, başkalarına ait gerçekler onu ilgilendirmemekte, yeniliğe tamamen kapalı bir durumda çıkış yolu arayarak çırpınmaktadır. Filmsel öykünün sonunda değişen, düzene uyum sağlayan Ali Nazik, kendisine emanet edilen kadını aşağılayan, İbrahim Tatlıses'i taklit ederek arabesk şarkıları söyleyen, Muhsin Bey'in düşmanı ile anlaşarak onun gazinosunda çalışıp para kazanan bir adam olarak olumsuzlanmaktadır. Başka çaresinin olmadığını ironik bir şekilde ona söyleyen Ali Nazik'e izleyici de antipatik bir bakış açısı oluşturmaktadır. Yönetmen, Ali Nazik'e çözüm önerisi olarak, Muhsin Bey'de olan dürüst, temiz, namuslu gibi özellikleri önermekte, bunları yapmadığı için de o kendince başarı sağlasa da, onu acınılası bir duruma düşürmektedir.

Muhsin Bey'in tüm davranışlarına duygusallık hakimdir. Para çalması kendisini kurtarmak için yaptığı irrasyonel bir davranıştır. Çünkü kendisine yeni bir yol bulamamakta, kendisini geçmişe kapamaktadır. Yeniliğe kapalı oluşu onu çözümsüz bırakmaktadır. İlişkilerinde hala hatır işini yürütmeye çalışmakta, birincil ilişkilerin yaşandığı alanlarda geçmişi daha rahat bir şekilde yaşayabilmektedir. İş hayatında ise bir yandan kendisini düşünürken diğer yandan Osman'ı ve Ali Nazik'i hesaba katmakta, ihtiyacı olanlara yardım etmektedir. Diğer yandan filmsel öyküde Ali Nazik ve değişime uyum sağlamış tüm insanlar (Şakir, pavyon sahipleri, kaset dolduran adam, yarışma düzenleyenler, vs.) çıkarıcı olarak gösterilmektedir. Onlar bu

çıkarlar uğruna geçmişe ait değerleri yok saymaktadırlar. Bu kişiler yeniliğe çıkarları gereği açık durumda bulunmaktadır. Kendilerini düşünmekte, bir başkasına yardımcı olmak ya da destek olmak gibi amaçlarla hareket etmemektedirler. Bu noktada Muhsin Bey, sahip olduğu özelliklerle kentli geleneksel insanın özelliklerini taşımaktadır. Lümpen karakter Ali Nazik ise modernleşmeyi becerememiş, değişimi olumsuz yönde algılamış bir karakterdir. Aşağıdaki tablo, yönetmen tarafından önerilen eskiye ait niteliklerin neler olduğunu da göstermektedir.

Tablo 0.7: *Muhsin Bey* – Eski /Yeni Karşıtlığı

Eski-Geleneksel Toplum (Muhsin Bey'in Temsil Ettiği Grup)	Yeni-Modernleşen Toplum (Ali Nazik'in Temsil Ettiği Grup)
<i>İrrasyonel</i>	<i>İrrasyonel</i>
<i>Kent yaşamı</i>	<i>Köy yaşamı /gecekondu</i>
<i>Örf, adet ve gelenekler</i>	<i>Kural tanımama/yabancılaşıma</i>
<i>Cinsiyet ayrımcılığı/erkek üstünlüğü</i>	<i>Cinsiyet ayrımcılığı/erkek üstünlüğü</i>
<i>Geçmiş yaşayan</i>	<i>Bugünü ve yarını yaşayan</i>
<i>Bilgi</i>	<i>Bilgisizlik, cehalet</i>
<i>Değişime/yeniliğe kapalılık</i>	<i>Değişime/yeniliğe açıklık, dış dünyaya karşı ilgi besleme</i>
<i>Birincil ilişkiler (samimi-yüz yüze)</i>	<i>Birincil ilişkiler (samimi-yüz yüze)</i>
<i>Kolektif davranış</i>	<i>Bireysel davranış</i>

Filmsel öykünün sonunda, eskiye ait her şeyin yavaşça yok oluşuna Muhsin Bey aracılığı ile tanık olunmaktadır. Örneğin Beyoğlu'ndaki eski evler yok olmaktadır. Yerine modernliğin simgesi durumunda olan yüksek katlı apartmanlar yapılmaktadır. Muhsin Bey'in idol sanatçısı Afitab Hanım ölmekte, geçmişin sanatçıları da birer birer yok olmaktadır. Muhsin Bey'in yaptığı organizatörlüğün devrini tamamlamış olduğu, sanata ve sanatçıya verilen değer yok olduğu görülmektedir. Ayrıca arabesk kültürün ürünü olan arabesk şarkılar tüm pavyonları kaplamaktadır. Eski değerleri savunan, koruyan hiç kimse kalmamaktadır. Bir tür çözümsüzlük içerisinde güzel olan her şeyin, değişimin getirdiği yeniliklere teslim oluşu söz konusudur. Daha önce de belirtildiği gibi, değişime ait hiçbir olumlu şey perdeye yansımamaktadır. Diğer yandan Muhsin Bey'in çalışmayan arabasının çalışması ise Muhsin Bey'e ve dolayısıyla Muhsin Bey ile özdeşleşen seyirciye yeniden bir umut kazandırmakta, seyirci Sevda Hanım'ın ona dönmesini ve arabanın çalışmasını Muhsin Bey'in yeni bir hayata başlayacağı yönünde algılamaktadır. Filmsel anlatının sonunda katı ve değişmeyen bu adam her şeye rağmen değişmemekte, sabit kalmaktadır.

3.2.3.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumu Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar

Ali Nazik, Muhsin Bey'in çevresinde dolaşmakta, kendisini türkücü yapacağına inandığı bu adamı rahat bırakmamaktadır. “*Geleneksel Osmanlı kültürü peder-evlat, hoca-talebe, pir-mürid, padişah-kul gibi bir kişiye bağlılıkta toplanan ilişkiler üzerine kuruluydu. Bu tip ilişkiler Batı’da matbaa, kitap ve gazetenin yaygınlık kazanmasıyla zayıflamaya başlamıştı* (Mardin, 1992, 85 s.). Türkiye’de güncel hayatta devam etmekte olan baba-oğul ilişki biçimi filmsel anlatıda da bulunmaktadır. Muhsin Bey, bu noktada hiyerarşik olarak üst statüde yer alırken, Ali Nazik daha alt statüde bulunmakta, ağalık ve efendilik şuurunun yansıması olarak Muhsin Bey’le konuşurken üstüne çeki düzen vermekte, ona “ağam” diye hitap etmekte, kendisine çay söylerken ona kahve söylemektedir. Ülgener’in ifade ettiği statik yani geleneksel zihniyet yapısı lonca esasına dayanmaktadır. Bu sistemde usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi hiyerarşik bir yapı söz konusudur. Bu sistemde ağırlık, yavaşlık ve teslimiyet esastır. Ali Nazik’in teslimiyetçi zihniyeti bu mantıkla açıklanabilmektedir.

Ali Nazik ve Muhsin Bey arasındaki ilişki, potlaç düzeninin bir yansıması olarak saptanmaktadır. İkili arasındaki denge Muhsin Bey’in dışı ağırdığı gece Ali Nazik’in onu sırtında dışçıye taşımasıyla değişmektedir. “*Armağan toplumunun yapısı bir yandan hiyerarşik bir görünüm sunarken, diğer yandan bir satranç tahtasına benzemesi nedeniyle kişiler her an (statü) yer değiştirebilmektedir. Bu, eşitler arası geçici eşitsizlik, bir liyakat düzenidir*” (Adanır, 2004, 31 s.). Veren el durumundaki Muhsin alan el durumuna geçmekte böylece aldığı fazlasıyla iade etmek zorunda kalmaktadır. “*Ortada uyulması gereken bir oyun kuralı vardır ve bu kurala göre herkes sırasıyla ya da sırasız olarak ‘alan el- veren el’ ilişkisini yaşamak durumundadır. Bir başka deyişle egemen/bağımlı, üst/ast, çok veren/az veren ilişkisini yaşamak durumundadır*” (Adanır, 2004, 31 s.). Sıra Muhsin Bey’dedir. Bu süreç, yani fazlasıyla iade etme zorunluluğunun yaşandığı süreç, Muhsin Bey’in hapishaneye düşmesine neden olacak kadar net yaşanmaktadır. Muhsin Bey bu dışın karşılığını, onu evine almaya, arkadaşları ile onun için konuşmaya, Ali Nazik’i şarkı yarışmasına sokmaya, üstündeki ceketini ona vermeye, ona kaset yapabilmek için yarışma düzenlemeye ve neticesinde insanları dolandırmaya kadar sürdürmektedir.

“Karşılıklı yükümlülük yasaların değil kuralların, yani geleneklerin egemen olduğu biz düzendir. Bu düzen karşılıklı rızanın, yeni bir consensus’ün ürünüdür” (Adanır, 2004, 30 s.). Yani Muhsin Bey yaptıklarını zorlama ile değil rızası ile yapmaktadır. *“Bu yükümlülük düzeninde herkes herkese yükümlüdür. İstisna yoktur. Bu düzeni yönlendiren temel mantığın: vermek – almak – iade etmekten ibaret olduğunu söyleyebiliriz. Alınanın daha (ziyadesiyle) çoğuyla iade edildiği bu düzende bu değiş tokuş mantığı yalnızca ekonomik alanı değil yaşamın her alanını kapsamaktadır”* (Adanır, 2004, 30 s.). Ali Nazik, Muhsin Bey’e vermiş, sonra almıştır. Bu karşılıklı sorumluluk düzeninde sıra tekrar kendisindedir. Yükümlülüğünü yerine getirmemesi üzerine, Muhsin Bey’in Ali Nazik’le ilişkisini kesmesi bu düzenin bir kuralıdır. Birliğin bozulması, dostluğun sona ermesi, hatta savaş ile neticelenmektedir. Diğer yandan armağan veren saygınlığını arttırmaktadır. Muhsin Bey, sahip olduğu şeylerin geri kalanını da potlaç törenlerini anımsatır şekilde dağıtmakta, böylece bu oyunu sonuna kadar oynamaktadır. Bu nokta Anadolu toplumu zihinsel yapısında da kendisini göstermektedir. *“Gelen gidicidir ve bir bakıma gitmekle görevini tamamlamış olacaktır! Var olan her şeyin kemali zevalinde olduğuna göre, dünya malı dahi maddesinden kaybettiği nispette değerlendiriliyor demektir* (Ülgener, 2006d, 97 s.). Muhsin Bey, yeni bir hayata artılarla başlamaktadır.

Muhsin Bey, benzer bir oyunu kurallarına uygun olarak Şakir ile iddiaya girerken de oynamaktadır. Sédillat’a (1983, 17 s.) göre, bir başkan, bir oymak, eğer kendisine üstün gelinmişse saygınlığını yitirir, kredisi kalamaz. Karşı tarafın altında kalmaktan kaçınmak zorundadır. Bu durumda armağan vermek kadar önemli olan bir şey de değerli şeyleri yok etme yoluna başvurarak, bir şeyler verilirken herkesi şaşırtma yolunu seçmektir. Muhsin Bey iddiaya girerken kaset yapacağını söyleyerek, karşılığında Ali Nazik’i vermektedir. Onun tek ümit bağladığı, her şeyini adadığı, umudu olan şey üzerine iddiaya girmesi herkesi şaşırtmaktadır. Değiş-tokuş, Madam’ın kirayı arttırmak istemesi ile de ortaya çıkmaktadır. Madam’ın kiraya zam yapmasına engel olmak için, apartmanın erkekleri (birkaç seferdir Sönmez Yıkılmaz), onu ikna etmek için farklı yollar denemektedirler. Böylece üstün durumdaki Madam, Sönmez Yıkılmaz’ın verdikleri karşısında kiraya zam yapmaktan vazgeçmektedir. Bu değiş tokuş maddi olmayan unsurları da içermektedir.

Filmsel anlatıdaki karakterlerden Ali Nazik'in, emek ve çaba harcıyarak çalışmak amacıyla olmadığı, kısa yoldan para kazanmak ve kendisini kurtarmak istediği görülmektedir. Toplumsal zihniyet yapısında varolan ağalık ve efendilik şuuru bu durumun nedenlerinden birisi olarak görülebilmektedir. “*Batı Avrupa memleketlerinde (bilhassa İngiltere’de) zadegân 17. asırdan beri iş hayatıyla yoğrulup burjuvalaşırken, bizde yalnız üst tabaka değil, orta sınıf halk bile ağalık ve efendilik şuuruyla iş hayatından elini ayağını çekmiş, uzaklaşmıştır*” (Ülgener, 2006a, 264 s.). Bu durum günümüze kadar etkisini sürdürmüş görülmektedir. Toplumsal zihniyet yapısına has tutumla davranan Ali Nazik, bu durumun yalnızca üst ya da orta sınıfta değil alt sınıfta da böyle olduğunu kanıtlar niteliktedir. Türkiyelilerin göçebe karakterinden çok fazla şeyi muhafaza ettiğini ifade eden H. Kohn (akt. Ülgener, 2006a, 264 s.), Türk köylüsünü “*kibirli, çalışma ve kazanmaya fazla ehemmiyet vermeyen, iş hayatını hor gören bir sınıf!*” olarak tanımlamaktadır. Ali Nazik içinde bulunduğu toplum yapısını aşamayan bir zihniyet yapısına sahip olmakla beraber, aşmayı denememekte; hayatını çalışarak, emek harcıyarak, düşünerek, okuyarak kazanmak düşüncesinden hareket etmemekte, az emek harcıyarak kısa yoldan ünlü ve paralı olmayı tercih etmektedir.

Anadolu toplumunun zihinsel yapısına özgü davranış ve tutumlar kendisini TRT görevlisi olarak tanıtan dolandırıcının, Ali Nazik’i TRT’ye çıkarmak için Muhsin Bey’den 50 bin lira istediğinde de ortaya çıkmaktadır. “*Hesap ve sayı işlerini hafif tarafından alivermek ‘précapitalist’ insanın her yerde temel hususiyetlerinden biridir ve daima öyle kalmıştır*” (Ülgener, 2006a, 268 s.). Muhsin Bey’in yaptığı pazarlık sırasında Ali Nazik saçıyla, eliyle, yüzüyle uğraşmakta, sanki tüm bu yapılanlar kendisi için değil de bir başkası için yapılmaktaymış gibi hareket etmektedir. Hesap işleriyle uğraşma ona gereksiz gelmekte, onun için amaç en kolay şekilde en rahat şartları sağlayacak unsurları elde etme olarak filmsel anlatıya yansımaktadır.

Ali Nazik ile Muhsin Bey’in hayalleri de Anadolu toplumu zihinsel dünyasına uygun düşmektedir. Hayal kurarken, bir kebabçıyı kapamak istemekte, kebabçıda çalışan herkesin ona hizmet etmesini, bütün lahmacunların kendisine yapılmasını ve bir sürü kadınla beraber olmayı istemektedir. Ali Nazik’in hayalinin doyacak kadar kebab ya da tek bir kadın olmadığı görülmektedir. “*Bol ve ferah*

yaşamının tattıracağı haz ve zevkin (veya özleminin) hiçbir zaman yabancı olmamakla beraber, o uğurda acele ve telaştan hoşlanmayan, yolunu ve yönünü tayinde görenek ve otorite bağları ile çevrili, dışa ve ‘yaban’a kapalı ve nihayet işinde ve hesabında götürü insan” (Ülgener, 2006a, 270-271 ss.) olarak tanımlanan Türkiye insanının prototipi niteliğinde karşımıza çıkan Ali Nazik’e nazaran “Dünya nimetlerine fazla didinip yıpranmadan kavuşabilmek ve onları yine hayatın öz ve gerçek kıymetlerini örselemeyecek bir huzur ve sükun âleminde harcıyı tüketmek” (Ülgener, 2006a, 245 s.) de Muhsin Bey’in hayali olarak anlatılmaktadır. O, parasını harcama konusunda daha dikkatlidir. Muhsin Bey, sakın bir yaşam hayal etmekte, huzur ve sükun alemi içerisinde parasını harcamayı düşünmektedir. Üsküdar’da bir ev sahibi olmayı, sevdiği kadınla birlikte olmayı ve Afitab Hanımı düşkünler evinden kurtarmayı hayal etmektedir. Muhsin Bey ayrıca eski arkadaşları ile fasıl yapmayı ve tekrar tespil yapmaya başlamayı da düşünmektedir.

“Ortaçağ insanının nazarında eşya, taşıdığı emek ve zahmete göre değil, istihlakı sırasında tattıracağı hazza göre kıymetlenir; daha kısası, çalışma ve kazanmanın verdiği iş zevkinden ziyade harcama ve tüketmenin getireceği ‘ağız tadı’ baskın çıkar. Onun içindir ki, el emeği asırlar geçtikçe en düşük değer seviyesine kadar alçalırken, istihlak hevesi, hem de konak hayatına has ifratlarıyla (bol yaşama ve harcama, bol evlat ve ayal vs.) halk ruhiyatından, hiçbir zaman sökülüp atılmamıştır” (Ülgener, 2006a, 244-245 ss.).

Ali Nazik’in hayali de bu zihniyet yapısına paralel gösterişten geçmektedir. Parası olduğu takdirde Muhsin Bey için son model bir araba, mesela Şahin hayal etmektedir. Altın kolye, künye, yüzük, pembe, ipek gömlek, beyaz takım elbise gibi görünüşüne, gösterişine bakmaktadır. “*Filhakika, görünüş ve gösteriş merakı altın ve gümüş iptilasını orta ve aşağı tabakalara kadar indirmiştir. O derecede ki, çeşitli sınıf ve zümreler arasında hangilerinin para hırsına kapıldıklarını değil, bilakis -sualî tersine çevirelim- kimlerin o hırs dışında kalabildiklerini düşünmek yerinde olur” (Ülgener, 2006a, 160 s.).* Muhsin Bey dışında neredeyse herkes, para hırsı ve gösteriş merakı içerisinde görülmektedir. Ali Nazik’in ünlü olduğunda yaptığı ilk iş zaten gösterişine para yatırmaktır.

Nakde çevrilmiş para hırsı Ali Nazik’in umudunu yitirip intihara yeltendiği noktada da ortaya çıkmaktadır. Bu sahnede Ali Nazik çatıya çıkmış türkü söylemektedir. Sese uyanan Muhsin Bey, Ali Nazik’e gecenin bu vaktinde ne yaptığını sorunca Ali Nazik, dramatik bir şekilde “*Son türkümü söylüyem sonra da kendimi atıp intihar edicem”* demektedir. Elinde topladıkları paraları biriktirdikleri

kutuyu gören Muhsin, para kutusuyla ne yapacağını sorunca “*Beraber atlıyacam. Ali Nazik ölecek paralar üzerine yağacak*” diye cevap vermektedir. *Hayatım parasızlıkla geçmiştir. Okula gidemedim. Arkadaşlarım okula kerhaneye giderken, ben bulaşık yıkadım. Param yoktur. Şimdi benden kötü sesler şöhret olmuştur, ben hala sürünüyem. Niye? Hep para yüzünden!*” Ali Nazik’in hayalindeki ölüm bile bu gösteriş ve şatafat düşkünlüğüne paralel görülmektedir. Sakin bir şekilde ölmek yerine gösterişli bir şekilde ölmeyi tercih etmektedir.

Türkiye’nin köylüsüne özgü özellikleri de ifade eden diyaloglar ilgi çekici görülmektedir. Diğer yandan Ali Nazik’in bu kadar inatçı oluşu buna rağmen yarını düşünmeyişi ayrı bir çelişki olarak görülmektedir. Köydeki tarımsal yaşamdan gelme özellik, Allah ne verirse onunla yaşamı geçirme düşüncesinin şehre de tatbik edildiği görülmektedir. Ali Nazik diğer yandan şimdi başladığı bu işi yarın ne şekilde götürebileceğini, yarının ona ne katacağını düşünmemekte, planlamamaktadır. Türkiye insanına özgü zaman itibariyle gelecek kaygısızlığı, yarını düşünmemek de onun vasıfları olarak karşımıza çıkmaktadır. Muhsin Bey’in daha fazla para kazanacağını bilmesine karşın eskiyi devam ettirmek isteyişi Ülgener’in tanımladığı çözümleme devri insanının parayı ikinci plana alması ve nicelik yerine kaliteye önem vermesiyle açıklanabilmektedir. Her sanatın kendine göre kaidelerinin, örf ve adetlerinin ortak davranış ve yaşayış şeklinin olmasıyla otorite ve hiyerarşi kavramları da Muhsin Bey’in yaptığı işte ortaya çıkmaktadır. Muhsin Bey’in Ali Nazik’e usta-çırak ilişkisi içerisinde sanatının inceliklerini öğretmesi ve eski sanatçılarla ilişkisi de bu otorite ve hiyerarşi çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Filmsel öyküde sıklıkla Türkiye özdeyişlerine, deyimlerine yer verildiği görülmektedir: “*Ayrarı yok içmeye*”, “*Bu kadar çok parayı mezara götüreceksin değil mi?*”, “*Deveye sormuşlar neren eğri? Nerem doğru ki demiş*”, “*Allah yattığı yerden utandırmasın*”, “*Allahın izniyle yarın o iş tamamdır*”, “*Kara gözlerini sevdiğim için yapmıyorum*” “*Gözlerimiz yollarda kalmıştır.*” Ülgener zihniyet analizinde topluma ait deyimler, özdeyişler ve atasözlerinden faydalanmaktadır. Ülgener’e (2006c, 27 s.) göre, “*yılların üst üste yığıp biriktirdiği söz ve deyimlerden, kıssa ve temsillerden giderek zihniyetin dışarılaşması!*” mümkündür. Yukarıdaki cümleler toplumsal zihniyet yapısı ile ilgili ipuçları verir niteliktedir. Örneğin, “*parayı mezara götürmek*”, Türkiyeli insanın iktisadi zihniyet anlayışının

statikliğini ifade etmektedir. Parayı biriktiren ya da altına dönüştüren, elindeki parayı kar getirecek bir alana yatırmayan geleneksel zihniyettir. “*Ayrarı yok içmeye*”, Türkiye insanının gösteriş, itibar gibi değerlere ne kadar önem verdiği, hayatını rahat ve lüks içinde geçirmekten aldığı keyfi yansıtmaktadır.

Filmsel anlatı geleneksel Türkiye'nin seyirlik oyunlarından Karagöz ve Hacivat'a kurgusu ve karakterleri dolayısıyla göndermeler yapmakta, köyden İstanbul'a göç eden Hacivat'la, İstanbul beyefendisi olan Karagöz'ün hikayeleri Muhsin Bey ile Ali Nazik'in öykülerini ve onların farklılıklarını hatırlatmakta, böylece filmsel öykü geleneksel Türkiye'nin anlatı geleneğinden beslenmektedir.

3.2.4. Kasaba

3.2.4.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Nuri Bilge CEYLAN

Senarist: Nuri Bilge CEYLAN

Yapımcı: Nuri Bilge CEYLAN

Müzik: Mustafa BÖLÜKBAŞI, Ergun ÜNAL

Kurgu: Ayhan ERGÜRSEL

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan ENGİN

Yapım: NBC Film

Oyuncular: Fatma CEYLAN

Mehmet Emin CEYLAN

Mehmet Emin TOPRAK

Cihat BÜTÜN

Havva SAĞLAM

Sercihan ALEVOĞLU

Sema YILMAZ

Muzaffer ÖZDEMİR

Latif ALTINTAŞ

Süre: 82 dakika

Gösterim Tarihi: 1997

3.2.4.2. Filmsel Öykü

Filmin anlatısı karlar altında oynayan çocukların oyunları ile başlar. Daha sonra kasabaya dair çeşitli görüntüler; kasabanın sokakları, camisi, evleri, okulu filme yansır. Görüntüye andımızı okuyan öğrenciler girer, öğrenciler yavaşça sınıflarına doğru ilerler. Öğrencilerden sonra sınıfa giren öğretmen, yoklama yapar ve dersin konusunu öğrencileri ile işlemeye başlar. Ders sırasında öğretmen sınıfta bir koku olduğunu fark eder. Kokunun öğrencilerinden Asiye'nin beslenme çantasından geldiğinin anlaşılmasından sonra, öğretmen ona beslenmesini atmasını, kendisinin ona yiyecek bir şeyler ayarlayacağını söyler. Ders devam etmekteyken,

geç kalan bir öğrenci, karlı dağların arkasından okula ulaşarak derse girer. Öğrenci ıslak çoraplarını ve giysilerini soba başında kurutur. Çocuklar ders başlamadan önce başlattıkları uçuşan tüyle oyunlarını ders sırasında da devam ettirirler. Bu arada Saffet pencereden dışarı bakarak yağın yağmurunu ve kasabayı izler. Dersin bitişinin ardından Asiye ve Ali mısır tarlasına doğru yola çıkarlar.

Yolun başlangıcında kasabadan görüntüler sahneye yansır. Ali, evinin önünde oturan yaşlı bir adama taş atar. Çocuklar yolda yürürlerken inşaat halinde bir binaya bakarlar. Geçtikleri yoldan arabalar geçmektedir. Bu arada yağmur durur, Saffet dışarı çıkar. Lunaparka doğru yürürken önce kesilen, sonra da pişirilen koyunları görür. Lunaparkta eğlenen insanların görüntüleri film anlatısına yansır. Diğer yanda çocuklar mısır tarlasına doğru yollarına devam etmektedirler. Yolda oyalanıp, küçük oyunlar oynayarak yürürler; Suya taş atarlar, bir leylek yuvası görürler, mezarlıktan erik toplayıp yerler, mezarlıkta bir eşek görürler. Ali eşekle ilgilenir, yediği erik çekirdeklerinden birini eşeğin başına fırlatıp kaçar. Lunaparkta olan Saffet ise, gondola biner, eğlenir, dondurma yer, sonra kendisini başaklara bırakır, uyur. Çocuklar yollarına devam ederlerken mezarlıkta bir kaplumbağa görürler. Ali onunla ilgilenir, ters çevrildiğinde öleceğini öğrenmesine rağmen kaplumbağayı ters çevirip, kaçar. Kaplumbağanın düz dönmeye çalışması, görüntülere yansır. Bu arada Saffet de mısır tarlasına giden yoldadır ve uzaklara bakmaktadır.

Ali ve Asiye mısır tarlasındaki ailelerinin yanına ulaşırlar. Annesi, babası, babaannesi, dedesi ve dayısı onları mısır tarlasında beklemektedir. Ateş başında oturan aile bireyleri arasındaki uzun diyaloglara dayanan bir konuşma, filmin anlatısına dahil olur. Sohbet sırasında, Saffet'in babası, dedelerinin savaş sırasında yaşadıkları, Saffet'in askerliği, Nuri'nin eğitimi, Mezopotamya gibi konular konuşulur. Ateş başında yemek yenilip, sohbet edilirken Ali uyur ve rüyasında annesini görür. Filmin anlatısının karakterleri sabaha karşı evlerine geçer. Kasabada hayat kaldığı yerden devam eder. Nuri gazetesini okur, babaanne ağrılarından bahseder, Asiye ve Ali uyur. Bu sırada Asiye'nin rüyası filme yansır. Ertesi gün anne ve kızı bahçede konuşurlar.

3.2.4.3. Filmsel Anlatının Çözümlemesi

Bu başlık altında *Kasaba* filminin anlatısına ait dört temel unsur olan karakterler, diyaloglar, mekan ve zaman incelenecektir. Böylece filmin anlatı yapısını oluşturan bu öğeler sayesinde yeni açılımlar getirmek amaçlanmaktadır.

3.2.4.3.1. Filmsel Anlatının Karakterleri

Kasaba filminde anlatının ana karakteri bulunmamaktadır. Filmin anlatı yapısındaki karakterlerden hiçbiri diğerinin önüne geçmemekte, dede, babaanne, Nuri, eşi, Saffet, Ali, Asiye, deli Ahmet, öğretmen, sınıftaki öğrenciler, yolda oturan dede gibi karakterler eşit ağırlıkta rol üstlenmektedir.

Filmsel anlatıdaki karakterlerden dede, kendi halinde yaşayan, artık ölümünü bekleyen ancak yine de yaşama arzusu içinde olan (bir 20 yıl daha yaşamak isteyen) birisi olarak sunulmaktadır. Geleneksel aile yapısı içinde bulunan dede, çocukları ve torunları ile hep beraber yaşayan kalabalık bir ailenin ferdidir. Dede, I. Dünya Savaşı yıllarında, on beş yaşlarında iken Bağdat'ta İngilizlere karşı zor şartlar altında savaşmış, Ortadoğu'da Hindistan'da askerlik yaparken esir düşmüş, sonra kurtulmuş, çok sıkıntı ve açlık çekmiş, Türkiye Cumhuriyeti'nin doğumunu yaşamış, yıllardır rençperlik yaparak çoluk çocuk yetiştirmiş, inanç sahibi biridir. Ayrıca savaş için gitmiş de olsa gezdiği gördüğü yerlerin kültürlerini benimsememiş, zihniyet düzeyinde bir gelişme kaydedememiş geleneksel biri olarak da filmsel öyküye yansımaktadır. Eşi (babaanne) ise, duygusal, hassas, çalışkan biri olarak tanıtılmaktadır. Erkeklerin sohbetine çok da karışmadan işini yapan kadının bilgisinin, kasaba sınırları dahilinde olduğu görülmektedir. Modern yaşama ait hiç bir unsuru bilmeyen kadın, geleneksel toplumun bir ferdi olarak, kasabadaki ikincil konumunu benimsediği saptanmaktadır. Film anlatısına sürekli bir şeylerle uğraşmasıyla yansıyan eşin, tarlada, evde hep çalıştığı ayrıca, ansızın ölen oğlu için gözyaşı döktüğü, onun yasını tuttuğu görülmektedir.

Oğulları Nuri, çok çalışarak İstanbul'da devlet okulunda okuyup mühendis olan, sonra Amerika'da bursla zor şartlar altında okuyan ve dil öğrenen, bu yüzden de geçmişe dair pek çok şeye öfke duyan birisi olarak sunulmaktadır. Filmsel anlatının mekanı olan kasabanın durağan yapıyı simgelemesine karşıt olarak mekandaki değişimin insanlar üzerinde kendisini hissettirdiği görülmektedir. Nuri bu değişimi yansıtan bireylerden birisidir. Nuri'nin, medeniyetler tarihinden bahsetmesi,

Büyük İskender'in başarılarını benimsemesi ve bu konuyu zevkle sayısız kere anlatması, Amerika'da öğrendiklerinden etkilendiği, bunların yanı sıra kasabaya yaptırdığı suyun önce kendi tarlasından geçmesini doğal saymasıyla da kapitalist zihniyete ve Batılı değerlere uyum sağladığı gösterilmektedir. Öğrendiklerinin, Nuri'yi ülkesine yabancılaştırdığı, kendi ülkesine ait kültür ve tarihi unsurları beğenmediği saptanmaktadır. Yavuz Sultan Selim'i, Büyük İskender ile kıyasladığında, Yavuz'un askerlerini Çaldıran'a kadar götüremediğinden ve askerler arasında ayaklanma çıktığından bahsetmektedir. Nuri, kitap okumayı seven, rasyonel düşünen, akıllı ön planda tutan birisi olarak tanıtılmaktadır. Anton Chekhov oyunlarındaki, gelişmekten yana ama kendi kişiliğini tam kuramamış karakterlere benzeyen Nuri, yönetmenin Chekhov sevgisinden doğmuş görülmektedir.

Nuri'nin eşi, kasaba dışındaki hayattan habersiz, kasabalı kimliği ile bütünleşmiş biri olarak sunulmaktadır. Çan'a gittiğinde bile yabancılık hissettiğinden bahseden kadın, kasabanın ilerisinde ne olduğunu bilmeyen biridir. İkincil konumunu benimseyen kadın, geleneksel toplum için asli görevi sayılan çocuklarına analık, eşine kadınlık görevini yapmaktadır. Yurtdışında eğitim gören Nuri'nin böyle bir kadınla evlenip, kasabasına yerleşmesi ise bazı değerleri içselleştiremediğinin göstergesidir. Saffet, kasabadan da, kasabanın hayatını tek düze hale sokmasından da yorulmuş birisidir. Askerden yeni gelmiş, sabırsız, asi, sorgulayıcı biri olan Saffet, kasabanın dışındaki yeni hayatları merak etmekte, o hayatlara özlem duymaktadır. Çoğunlukla cümlelerinin sonundaki "boş ver" sözcüğünü konuşmaya bile değer bulmadığı konularda söylemektedir. O, kasabayı hapis gibi görmekte, bir an önce büyük şehre gitmeye özlem duymaktadır. Ayrıca Saffet'in sorgulamacı tavrı sıklıkla sohbetlere eşlik etmektedir. Ateş başı sohbeti farklı karakterlerdeki üç büyüğün farklı dünya görüşleri etrafında dönmektedir. Saffet nihilist, Nuri pozitivist, dede de geleneksel bir adamı temsil etmektedir. Böylece birbirinden farklı kuşakları temsil eden bireyler filmsel anlatıda kendilerine yer bulmaktadırlar. Karakterler arasındaki bakış açısı farkı aşağıdaki gibidir.

Tablo 0.8: *Kasaba* - Modern/Geleneksel Karşıtlığı

Geleneksel Toplum (Ailenin Fertleri)	Modern Toplum (Nuri)
İrrasyonel mantık	Rasyonel mantık
Kasaba yaşamı	<i>Kasaba yaşamı</i>
Örf, adet ve gelenekler	Hukuki kurallar
Cinsiyet ayrımcılığı	<i>Cinsiyet ayrımcılığı</i>
Tarım-balıkçılık vs. (İlkel teknoloji)	<i>Tarım- balıkçılık vs. (İlkel teknoloji)</i>
Bilgisizlik, cehalet	Bilgi
Eğitim düzeyi düşük ya da yok	Eğitim düzeyi yüksek
Değişime/yeniliğe kapalılık	Değişime/yeniliğe açıklık, dış dünyaya karşı ilgi besleme
Birincil ilişkiler (samimi yüz yüze)	<i>Birincil ilişkiler (samimi yüz yüze)</i>
Kolektif kimlik	Bireysel kimlik
Durağanlık ve hareketsizlik	Hareketlilik
Farklılıkları dışlama	<i>Farklılıkları dışlama</i>

Yukarıda görüldüğü gibi aile fertlerin geleneksel yapılarına karşı Nuri'de geleneksel ve modern değerler bir arada bulunmaktadır. Örneğin bilgi ve eğitim düzeyinin yüksek olmasına rağmen kasabada yaşamaktadır. Aslında Nuri kimliği ile Türkiye'de değişimle beraber insanların yaşadıkları karma ilişki ve biçimlerin bileşimi ortaya çıkmakta, bir noktada toplumun yaşadığı çelişki onda da görülmektedir. Ali ve Asiye, ailenin en küçükleri olarak üçüncü kuşaktandır. Onlar da kasaba ortamı içerisinde büyümekte, sosyalleşme adına bir takım bilgileri okulda öğretmenlerinden, doğa ve tabiat kanunlarını evde ailelerinden öğrenmektedirler. Öğretmen, kasabanın kendini tekrar eden aynılığından sıkılmış, tekdüze bir yaşam sürmektedir. Sınıfa girmesi, öğrencilerin yoklamasını yapması, metinleri okutması ve sınıf içinde yaptığı her şeyde daha önceden bunları yapmış olmanın bıkkınlığı görülmektedir. Deli Ahmet ise filmsel anlatının başında yalnızca on saniye görülmekte, sonra da sokakta dolaşırken birkaç saniye için gösterilmektedir.

Filmin anlatı yapısındaki karakterlerin geleneksel, alt sınıf ve köylü oldukları, modern, üst sınıf, kentli karşıtlığında ifade edildikleri görülmektedir. Ayrıca filmin anlatı yapısına yayılan yalnızlık hissi (kışın karlar altındaki boş sokaklar, bu sokaklardaki yalnız köpek, kasabanın ıssızlığını, yalnızlığını ifade etmekte, yalnız duran insanlar karelere yansımaktadır) karakterlere de yansımaktadır: Karakterlerden Saffet yalnızdır. Annesi ve babası yanında olmadığı gibi, hayalleri konusunda da yalnız bırakıldığı, bir destekçisinin olmadığı görülmektedir. Nuri, yatılı okulda okumuş, Amerika'da eğitim almış, ancak kasabaya dönmüştür. Burada tarla ile uğraşmakta, hep bir şeyler okumaktadır. O, yalnızlığını kitapları ile paylaşmaktadır. Dede ve babaanne de kendi yalnızlıklarına bırakılmış gibidirler.

3.2.4.3.2. Filmsel Anlatının Diyalogları

Filmsel anlatının diyalogları filme ait atmosferi desteklemektedir. Diyaloglara, anlatının birinci ve ikinci bölümünde üçüncü bölüme nazaran daha az yer verildiği görülmektedir. Yönetmen, diyaloglarla bir mesaj vermemekte, aksine nesnel duruşu ile karakterlerin sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır. Karakterlerin konuşmalarının, birbirinden farklı kuşaklarda yer alan bireylerin dünya görüşlerine uygun olarak oluşturulduğu görülmektedir. Böylece filmsel anlatıya Türkiye'deki birbirinden farklı gelişmişlik düzeyinde kişiler yansımakta, onların düşünce yapıları ortaya çıkarılmaktadır. Bir yanda Amerika'da okumuş, Batılı değerleri benimsemiş ancak yine de geleneksel bir hayatı süren Nuri, diğer yanda geleneksel kalıplar içinde tanımlanabilen dede, eşi ve gelini, arayış içerisinde olan Saffet ve büyümekte olan Asiye ve Ali'nin düşünceleri diyaloglara yansımaktadır. Böylece üç kuşağın beklentileri, arayışları ve umutları diyaloglarla okunabilmektedir.

Örneğin Nuri'nin bahsettiği, insanlık tarihi, Mezopotamya, Büyük İskender gibi konular onun karakterini tanımlamaktadır: “(...) *örneğin Mezopotamya'da medeniyet doğdu. Oradan başlamış ilk destanlar, çok önemli baba geçtiğin yerler (...) Sonra Babil mesela. Babil'i gördün mü? Babil çok önemli; Büyük İskender'in öldüğü yer.*” diye Mezopotamya ve Babil'i anlatan Nuri “*Nusaybin nerde*” diye soran kızına, “*Irakta*” diye cevap vermektedir. Amerika'da okumuş oğlun, Mardin'in ilçelerinden birisini Irak'ta sanması ya da Irak'ta olduğunu ifade etmesi, belki de onun bu ülkenin kültüründen de uzaklaştığı, bir anlamda Amerikan ideolojileri ile uyum içerisinde yaşadığını göstermektedir. Zaten biraz sonraki diyaloglarda köye getirdiği çeşmenin bile ilk kez kendi arazisinden geçmesini sağladığı ifade edilmektedir. Sohbet sırasında Nuri, dünya tarihinden bahsetmekte, Türkiye tarihindeki büyükleri çok da becerikli bulmadığını ifade eden cümleler kurmaktadır. Avrupalılara göre Batı'nın temelleri Helenistik Dönem'e kadar dayanmaktadır. “*Medeniyet kavramı yansız, değer içermeyen bir kavram değildir; Batı'nın üstünlüğünü açıkça belirtir ve kendine özgü Batıcı kültür modeline evrensellik atfeder*” (Göle, 2001, 28 s.). Batılıların uygarlık seviyesine çıkma yolunda Batılı bir eğitim alan Nuri'nin, kendi kültürünü ve tarihini beğenmediği, Amerika'da oryantalist bakış açısını kazandığı, kendi ülkesine yabancılaştığı görülmektedir.

Baba (dede) ve oğlu Nuri arasındaki görüş farklılıkları da diyaloglara yansımakta, böylece yönetmen farklı görüşlerin altını daha rahat çizebilmektedir: *“Hindistan’da anacım iki de bir bana bakar gülümserdi. Duyduktan sonra baktım ki anacım tam da o günlerde ölmüş.”* diyen babasının inancını Nuri, telepati olarak, rasyonel mantıkla açıklamaktadır. Benzer diyaloglar babanın ağrılarından kadercı bir şekilde bahsetmesi ile de ortaya çıkmaktadır. Nuri, *“Yastığını değiştir baba, Japonlar gibi kalın bir sopa kullan yastık yerine”* demektedir. Bir önceki diyalogda da Amerikalılar gibi sağlıklı yaşamayı öğrenmek gerektiğinden bahseden Nuri’nin Batı özentisi ortaya konulmaktadır. Ancak Nuri çelişkili bir şekilde, kasabasında yaşamaya devam etmektedir. Baba ve oğlun hayata bakış açılarının farklılığı Nuri’nin diyaloguna yansımaktadır. (*“Urugakina, Lagaş Kralı Urugakina ruhban sınıfının halkı sömürdüğü bir sırada çıkmış. Şu istila meselesine gelince o gittiği yerlere medeniyeti götürdü. Yeni şehirler kurdu, insanların kültürlerin kaynaşmasını sağladı”*) Bu farklılık Nuri’nin Türkiye’de olmayan ruhban sınıfından, istilalardan bahsedip, çölde yürüyen, su arayan askerlerden bahsetmesiyle de güçlenmektedir. Lagaş Kralını bilmeyen baba *“Kim kim? Urumakina mı?”* diye sormaktadır. Babanın bilgileri yaşadıkları ile sınırlı iken, oğlun bilgileri daha çok kitaplara dayanmakta, bu yüzden de kitap diliyle konuşmaktadır.

Kasabadan bıkmış, kaçmak isteyen Saffet diyaloglarla kendisini ifade etmektedir. *“Bu dediklerin birçok insan için doğru olabilir ama ben öyle hissetmiyorum. Eğer ruhun birbirinden uzaksa kardeşin bile olsa, hiç fark etmez, öteki belki daha iyi. Ömrüm boyunca ben burada ömrümü tüketmek istemiyorum. Askerde de düşünürdüm boş şeyler bunlar, boş!”* Diyaloglar Saffet’in hayatı anlamlandırışının bir anlamda nihilist olduğuna dair göndermeler içermektedir. Saffet, amcasının anlattığı tarihe; *“İyi ama bu İskender denen adam bütün her şeyi kalabalık askerleri sayesinde yapmadı mı? O askerciklerin adı yok, varsa yoksa İskender!”* diyerek tarih yazımını sorgulamaktadır. Nuri *“Yanıyorsun, tabi ki ordunun sayesinde. Düşün ki 2300 yıl önce atlarla sefere devam etmek, her baba yiğidin harcı değil, Yavuz Sultan Selim şuradaki Çaldıran’a götüremedi ordusunu, isyan çıktı”* diyerek cevap vermektedir. *“Peki ya ne için yaptı, tarihe yazılmak için, huzur içinde yaşayan ülkeleri işgal etmek için”* diyen Saffet, Nuri’nin uygarlık tarihi dediği şeyin savaşlar tarihi olduğunu ortaya koymaktadır. *“Bırakın canım şu*

İskender meselesini. Bir sürü adam varken tarihte neden ille de İskender'e taktınız he? Bizim tarihimizde de bir sürü komutan var, Fatih mesela” diyen dede, yine kendi tarihinden bahsetmektedir. O ana kadar anlattıkları da askerlikte öğrendikleriyle sınırlıdır ve bunlar tarih kitaplarında yer almayan onun kendi kişisel tarihidir. Oysa tarih kitapları bütün bunların toplamından bahsetmekte, tek tek bireylerden bahsetmemektedir. Böylece Nuri'nin resmi tarihinin karşısında, dedenin kişisel tarihi yer almakta, Nuri'nin Büyük İskender sevgisinin karşısında dedenin Osmanlı padişahları, Fatih, Yavuz Sultan Selim gibi Türk büyüklerine duyduğu sevgi bulunmaktadır. Babasının Fatih'i örnek vermesi üzerine Nuri: *“Yalnız o değil, başkaları da var. Mesela, Mezopotamya'da halkını yetiştiren faziletli adam Urugakina”* diyerek yine dikkatleri insanlık tarihine çekmektedir. Dede için bizim dediği, yakın alanı vardır. *“Oğlum bırak artık el alemin ne yaptığını, kendimize bakalım artık”* diyen annesi oğlunun ölüm acısına dikkatleri çekmekte, o da eşi gibi dünya tarihi ile ilgilenmemekte, onun için kişisel tarihi önemli durumda bulunmaktadır. Diğer yandan Saffet ruhuna yabancı bir şeyler bulduğu kasabadan kurtulmak istese de onu bu topraklara bağlayan bir şeyler bulunmaktadır. *“Şimdi söyleyin bana, büyük ciddi ve gerekli işlerin yapıldığı bir yere gitmek istemekte kötü olan ne var”* diyerek gitme isteğini anlatmaktadır.

Dedenin muhafazakar yapısı da yine diyaloglara yansımaktadır. İçinde bulunduğu durumundan memnuniyetini dile getirmektedir. Dede, mutlu olmak için karnının doymasının bir de yatacak yerinin olmasının yeterli olduğunu düşünmektedir.

“Allah izin verirse daha 20 yıl yaşamak istiyorum (...)Hindistan'dan dönerken öyle perişan haldeydim ki bizi geri getiren geminin güvertesinde tir tir titrerken şöyle düşünüyordum: Memlekete ulaşabilirsem eğer, yatacak sıcak bir yatak veya yiyecek bir tas yemek bulursam eğer, mutsuz olmayacağım. (...) Şimdi de rençperlik ile geçiniyorum. Nolucak sanki, olsun varsın”

İnsanların kapana sıkışmış gibi hissetmeleri, boğuluyor gibi oluşları, durmadan uzayan ve sürekli yinelenen cümleleri, kasabaya ait özellikleri yansıtmaktadır. Dede, torunu Asiye'ye terzinin pantolonunu yapıp yapmadığını sorduğunda *“Yapmış 50 lira diyor”* diyen torununa, pantolonun tamir fiyatını dört kez tekrar ettirmektedir. *“Hadi 50 lira versin de o bana, 50 lira onun olsun. Artık hiçbir şey yaptırılır gibi değil. Yok len 50 liramı verir miyim ben ona?”* diye

durmadan kendisini tekrar eden cümleler kurmaktadır. Kasabanın tekdüzeliğini, bu tekrar cümleleri ile vurgulamaktadır.

Büyükanneyle gelinin de katıldığı konuşmaları sürükleyen dedeyle amcanın söyleşilerinde değişimin altı çizilmektedir.

NURİ: *Ben Amerika'da iken bir dolar bir liradan ucuzdu.*

DEDE: *Köye çelimsiz bir berber gelirdi, kar da olsa kış da olsa gelirdi. Kimi bir avuç buğday, kimi üç beş domates verirdi. Kim ne verse alır şükrederdi. Şimdi ayağına git, iki şık şık, ver 50 lira. Paçalarını kıvrırdı, bir de beli gevşetti.*

Doğadaki değişim de babaanne ile gelinin diyaloglarına yansımaktadır. Babaanne havaya bakıp *“Bu sene kirazlar ne çabuk geçti”* deyip eklemektedir. *“Dün kiraz ağacının altından geçiyorum yukarıdan ses geldi; sincaptır diye düşündüm. Bir de baktım yılan; küt kuyruklu kocaman bir yılan. Artık her şey bir acayip oldu”*. Sözüünü gelini bölmektedir; *“Turnalar murnalar da gelmiyor.”* Torunu nedenini sorduğunda; *“Bilmem, ilaçlardan herhalde”* diye cevap vermektedir. Böylece doğadaki dönüşüm, değişim anlatılmaktadır. Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı kitabında anlattığı organizmaların zaman boyunca değiştiği, şu anda yaşayan bir canlının daha önce yaşayan canlıdan farklı olduğu tezini (Darwin, 1970, 29 s.) seyircisine hatırlatmaktadır. Diğer yandan burada doğanın bu hale gelmesinde insanın yaptıkları da önemlidir. Filmsel anlatının başından beri, insanın kültür adına yaptığı dönüşümlerin, bir şekilde doğaya ve kendilerine verdiği zarar anlatılmaktadır. Sosyal Darvincilerin savundukları tekamül yasası, güçsüzlerin yok olup, güçlülerin yaşamaya devam etmesi de biraz sonra Nuri aracılığı ile tekrar dile getirilecektir: *“Güçlüler kalıyor güçsüzler gidiyor. Tekamül teorisi işte. Bizim yapacağımız hayatı boşa geçirmemek, çalışmak!”*

Filmsel anlatıda diyalogların makul, abartısız, yalın ve zaman zaman tıpkı 'hayattaki gibi' olduğu görülmekte ancak karşıt kutuplarda bulunan özellikle Saffet ve Nuri'nin cümlelerinde göze çarpan, fazlaca edebi bir dil fark edilmektedir. Diyalog aşamasında Chekhov'un hikayelerinden bazı alıntılar yaptığını ifade eden yönetmen, Nuri'yi neredeyse Anton Chekhov'un karakterlerinden biri haline dönüştürmektedir. Yönetmen üzerindeki Chekhov etkisi, diyaloglara da net bir biçimde yansımaktadır. *“Gençliğim kimseye gerekli olmayan biz izmarit gibi yok olup gidiyor. Ne bir yuvam, ne dostlarım, ne de bir işim var. Gençliğimin en verimli zamanında bu kasabaya sıkıştım kaldım. Erkekliğim, dinçliğim, kalbim gözümün önünde eriyor.”* Filmsel

anlatıda diyaloglar üzerinden kurulan karşıtlıklar, bazen seslerle bazen çekimlerle desteklenmektedir. Örneğin dede açlık, susuzluk içindeki savaş anılarından bahsetmekte iken dereye inmiş aç çakalların sesleri duyulmaktadır.

3.2.4.3.3. Filmsel Anlatının Mekanı

Filmsel anlatının mekan analizinde dış mekanların adet olarak oranı ortalama % 82 iken, iç mekanların oranı % 18'dir. Mekanların süre olarak oranı ile adet olarak oranının neredeyse aynı olduğu; süre olarak dış mekanların % 81, iç mekanların % 19'luk dilimi kapladığı saptanmaktadır. Yönetmenin anlatıda çoğunlukla dış mekanları tercih etmesinin nedeni, filmin adına da yansıyan taşra kasabasındaki hayatın belgesel tadında, nesnel olarak yansıtılmaya çalışılmasıdır. Mekan seçimi anlatılan konunun bir arka planı olarak işlev görmektedir. Kırsal alanlardaki dış mekanlarda yaşamın kent yaşamına göre daha fazla olduğu gerçeği, buradaki bireyleri doğayla iç içe ve doğrudan ilişli içerisine sokmaktadır. Doğanın insan üzerindeki etkileri, her şeyi olduğu gibi kabul etme, küçüklük, önemsizlik, durağanlık, statik yaşama olarak sayılabilmektedir. Bu durumu anlatmak için dış mekanlar filmsel öyküde ağırlıklı olarak yer almakta, kasaba da mekan olarak film anlatısını desteklemektedir.

Filmsel anlatının mekanı 1960'ların sonları, 1970'lerin başlarında Çanakkale yöresindeki Yenice kasabasıdır. Filmsel anlatıya mekan olarak seçilen, diğer yandan filmin de adı olan kasaba sözcüğü, anlam olarak kentten küçük, köyden büyük yerleşim yerlerini ifade etmektedir. Kasaba kelimesinin çağrışımları filmde sıklıkla gösterilmektedir. Sokakta yalnız bir köpek, karlar altındaki yollar, kasabanın camisi, karlarla kaplı yollar, puslu manzaralar, bakımsız bir ilkokul ve bu okulun küçüklü büyüklü öğrencileri, karlar altında uzun yolu yürüyerek gelen öğrenci, bitmek bilmeyen tarlalar, ormandaki doğal yaşam, ateş başında mısır közleyip yiyen bir ailenin görüntüleri, taşraya ait mekanlar olarak yansımaktadır. Basitlik, ilkelik, doğa, kasabaya özgü diğer özellikler olarak görülmektedir.

Filmsel anlatıda mekana yansıyan değişim de dikkat çekici niteliktedir. Modernleşme sürecinde değişen mekanlardan biri olan köylerin giderek büyüdükleri görülmektedir. Köyler için kasaba, kasabalar için kent olmak amaç durumunda bulunmaktadır. Kentleşme olgusu, modernleşme için önemli unsurlardan birisidir.

Kasaba nitelik olarak bu değişimi simgelemektedir. Ancak daha önce değinildiği gibi ne köy ne kent olan mekan arada kalmış görölmektedir. Filmin anlatısında değişimi köyün kalabalıklaşması, yeni yapılmakta olan inşaatlar, evlerin çatılarındaki antenler, ara sıra yoldan geçen araçlar, elektrik ve telefon direkleri, trafolar simgelemektedir.

Ayrıca *Kasaba* filminin anlatısında arada kalmış olan bu mekan ile ilgili bireylerin algı ve anlayışları farklılaşmakta, Saffet'in kasabaya dair görüşü; hapisane, tek düze, sıkıcı, boğucu, küçük hesaplar peşindeki insanların olduğu bir mekanken, Saffet yine de insanları buralara bağlayan bağların olduğunu düşünmektedir. Onun görüşünün karşıtı olarak aile bireylerinin geride kalanı (dede, babaanne, yenge, oğul, torunlar) kasabayı köklerinin olduğu yer, alışıldık ve bildik yer, bolluk, refah gibi olumlu duyguları çağrıştıran mekan olarak tanımlamaktadır. Saffet'e göre kent, kasabanın tersine sıkıcı olmayan, insanın kendisini kanıtlama fırsatının olduğu, büyük işlerin yapıldığı yer olarak tanımlarken, ancak ailenin geride kalan bireyleri için kent; kasaba olmayan, yabancı, uzak bir mekan olarak tanımlanmaktadır. Nuri'nin kendilerine ait gökyüzünden, ağaçlardan, topraklardan bahsetmesine, dedenin, öldüklerinde onların da kuru bir ağaç gibi, hayata katılacaklarına, hayatın devam edeceğine dair inancı eklenmektedir. *“Böylece toprak aracılığıyla hem ölüm, hem de üzerinde yaşanan ülke, dolayısıyla ‘yabancı olan’a karşı ‘tanıdık olan’ vurgulanır. (...) Karşılık burası/orası, tanıdık/yabancı, yurt/gurbet arasında kurulur böylece”* (Akbulut, 2004, 274 s.). Dedenin anlattıklarında milliyetçilikten uzak, toprağa bağlılık görölmektedir. Yönetmen, böylece karakterlerin içinde buldukları mekanlara anlamlar yüklemekte, onları bu mekan çerçevesinde anlamlandırmaktadır.

Film anlatısında yönetmenin kullandığı mekanların sınırlı sayıda olduğu görölmektedir. Kasabanın sokakları, okul ve sınıfın içi, mısır tarlasında gidilen uzun yol, Saffet'in evi, lunapark, mısır tarlası ve ev filmin anlatısındaki iç ve dış mekanlardır. Dışa kapalı ve genel olarak geleneksel bir yaşam süren kasabalının hayatındaki mekanlar, onların yaşamları gibi kısıtlı, kasvetli, durağan ve dar bir alanı kapsamaktadır. Kasabada panayır alanında ıssız güçsüzlerin eğlenceleri, kağıt helva, dondurma, kitch bir müzik ve gondol gibi eğlence araçları mekana ait sıkıcılığı yansıtmaktadır. Böylece burada yaşayanların kısıtlı imkanları da film anlatısına eklenmektedir. Mekanların az sayıda olması, kasabadaki kapana kısılmışlık hissini

desteklemektedir. Filmsel anlatıda geleneksel toplum yapısı ve inançları ile ilgili olarak mezarlık görülmekte; mezara saygısızlık, mezardan erik toplanıp yenilmesi, mezarın üstüne çıkılması gibi dinen yasaklanmış şeyler de filmin anlatısına yansımaktadır. Film anlatısındaki tüm mekanların filme hakim olan duyguyu diğer yandan anlatıyı destekleyecek şekilde özenli bir şekilde seçildiği görülmektedir. Filmin anlatısının bir bölümünün geçtiği okul, kasabanın gelişmişlik düzeyi ile uyum içerisinde yansıtılmaktadır. Mısır tarlası bu bireylerin geçim kaynağı olarak yansımakta, ev geniş aile yapısını, bu ailenin bireylerinin birbiriyle olan sıcak ilişkilerini göstermektedir.

Mekan konusunda önemli bir unsur da mekanın mevsimlerle ilişkilendirilmesidir. Kışın karlar altındaki ıssız sokaklar ve okul; ilkbaharda daha şenlikli bir yapıya bürünen kasaba ve lunaparktan görüntüler; yazın mısır tarlasındaki sıkıcı ve uzayan sohbetler; sonbaharda ise evdeki mekanların hüzünlü ve yalnız halleri filmin anlatısına yansımaktadır. Böylece yönetmen mekan ve mevsimler birlikteliğinde kasaba hayatını nesnel bir gözle izleyicisine aktarmaktadır.

3.2.4.3.4. Filmsel Öykünün Geçtiği Anlatısal Dönem

Filmsel anlatıya dört mevsimin yansıdığı görülmektedir. Kar altındaki kasabanın sokakları ve okullu çocuklar kışa ait bir zaman diliminde gösterilmektedir. Uzaktan gelerek derse giren ve okumaya çalışan bir çocuk da görüntüye eklenmektedir. Bu taşra kasabasında kışın yapılacak şeylerin kısıtlılığı bomboş sokaklarla ekranlara gelirken, çocukların küçük oyunları da onların gözlerinden yansıtılmaktadır. Filmsel anlatıda birden bire havanın değişip yağmur yağdığında mevsim ilkbahardır. İlkbahar sevinci Safet'in kasabada başı boş gezmesi ile yansımaktadır. Kasabalı lunaparkta eğlenmekte, dondurma yemekte, boş boş gezmektedirler. Çocuklar, mısır tarlasına doğru yürürken mevsim yavaşça değişmekte, ailenin mısır tarlasındaki sohbetlerinde artık yaz mevsimi yaşanmaktadır. Sabaha karşı eve geçildiğinde ise mevsim sonbahardır. Babaannenin omuzları sızlamakta, rüzgar esmekte, yağmur yağmaktadır. Zaman, böylece filmin anlatısındaki pek çok duygunun da karşılığını vermektedir. Örneğin kasabanın sıkıntılı yapısı için kış seçilmişken, aile sohbetinin sıcaklığı yazı çağrıştırmaktadır.

Diğer yandan yönetmenin, bir yanılısama yaratarak sanki dört mevsim bir gün içerisinde yaşanmaktaymış gibi kurmaca bir dünya yarattığı görülmektedir. Filmsel anlatıda çocukların gözünden kasabadaki yaşamın yaklaşık olarak 24 saatine bakılıyormuş hissi yaratılmakta, sanki sabah çocuklar okullarına gitmişler, ders sonrası ailelerinin bulunduğu mısır tarlasına doğru oyalanarak ilerlemişler, gece ateş başında ailenin sohbetine tanık olup, evlerine dönmüşlerdir. Ayrıca filmin anlatısındaki dönem 1960'larda geçmektedir. 1960'lardaki değişimin mekana ve bireylere yansması da dikkatleri çekmektedir. Geleneksel ve modernin ya da eski ve yeninin kıyaslanması ve iç içe geçmişliği zaman zaman diyaloglara ve görüntülere de yansımaktadır.

3.2.4.4. Filmsel Anlatının Teknik Özelliği

Bu kısımda *Kasaba* adlı filmin teknik özellikleri (Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu; Aydınlatma; Dekor ve Kostüm; Ses ve Müzik) incelenmektedir.

3.2.4.4.1. Çekim Özellikleri, Çerçeveleme, Kurgu

Toplam 520 çekimden oluşan *Kasaba* filminde çerçeveleme boyutları şöyledir.

Tablo 0.9: *Kasaba* Çekim Türleri Analizi

<i>Kasaba</i>				
Çekim No	Toplam Adet	Adet olarak Oran(%)	Toplam Süre	Süre olarak Oran(%)
1-Toplu Çekimler	48	9,3	337 sn.	7
2-Genel Çekimler	176	34,1	2139 sn.	44,6
3-Baş Çekimler	14	2,7	87 sn.	1,8
4-Omuz Çekimler	105	20,3	868 sn.	18,1
5-Bel Çekimler	81	15,7	715 sn.	14,9
6-Boy Çekimler	19	3,7	100 sn.	2,1
7-Yakın ve Detay Çekimler	33	6,35	252 sn.	5,23
8-Diz Çekimler	27	5,2	219 sn.	4,6
Toplam	516	100,00	4791 sn.	100,00

Filmsel anlatıda genel çekimlerin adet olarak % 34'lük bir dilimi kapladığı, süre olarak oranın ise ortalama % 45 civarında olduğu saptanmaktadır. Filmin özellikle kasaba ve okul görüntülerinde genel çekimlerin ağırlıklı olarak kullanıldığı, mısır tarlasındaki sohbeta ise toplu çekimler ve omuz çekimlerin eklendiği dikkatleri çekmektedir. Yönetmenin detay çekimlere de yer verdiği, örneğin dedenin yüzü, kulağı, kırışmış alını, babaannenin gözünden akan yaşı, Nuri'nin gözleri, Saffet'in

dudakları ve gözleri, Ali'nin gözleri vs. gibi çekimlerde, detaylara girildiği görülmektedir. Yönetmen, genel çekimlerle bir yandan mekan ve durum hakkında genel bilgi verirken, çerçevelemesi ile bireyleri ya da nesnelere çevresi ile ilişki içerisinde göstermekte, böylece nesnel bir bakış açısını izleyicisine sunmayı tercih etmektedir. Kameranın film anlatısındaki karakterleri belli bir mesafeden görüntülediği, yönetmenin duyguları bireyselleştirmediği saptanmaktadır.

Sekanslarının gerçek zamanda geçercesine uzun oluşuyla dikkatleri çeken *Kasaba*'da anlatı oldukça yavaş ilerlemektedir. Her şey durgun, sakin, sanki hiçbir şey olmuyormuş, hep aynı şeyler yaşanıyormuş gibi hissedilmekte, bu da kasabanın atmosferi ile uyum içerisinde olan çekim uzunlukları ve kurgunun ustaca yapılmasından kaynaklanmaktadır. Filmsel anlatıdaki karakterlerin kapana sıkışmışlık hissi görüntülerle desteklenmekte, tekrar tekrar yenilenen çekimler, uzayan sahneler bu duyguyu attırmaktadır.

Karmaşık kamera hareketleri bulunmayan filmsel anlatının çekimlerinde, iki kez kullanılan zoom dışında daha çok durağan kamera hareketlerinin kullanıldığı saptanmaktadır. İlkokulda andımızı okuyan çocukların ses ve dudak hareketlerinin uymaması ile koyunların kesildiği sahnede yönetmenin kendisini fark ettirmek için hızlı zoom kullanımını bilinçli seçtiği görülmektedir. Böylece izleyiciye izlediklerinin bir kurmaca olduğu hissettirilmektedir. Yönetmen tilt ve pan hareketlerini de oldukça az sayıda kullanmaktadır. Genellikle Eisenstein ya da Pudovkin gibi yönetmenlerin tercihleri gibi Ceylan kamerasını, çekeceği şeylerin karşısına yerleştirmekte, mümkün olduğunca kamera hareketlerinden kaçınmaktadır. Ayrıca yönetmen çocuk bakış açısını kullanmakta, böylece tarafsız, saf bir bakışı izleyicisine göstermektedir. Ceylan bu durumu Erkal (1999, www.nbc.com.) ile yaptığı röportajında şöyle ifade etmektedir:

“Yansız bir bakış olsun diye bunu tercih ettim. Çünkü çocuklar kirlenmemiş bir şekilde bakıyorlar hayata. Kirlenmemiş derken ahlakî olarak kirlenmişlik değil de ön yargısız bakış anlamında kirlenmemeden bahsediyorum. Sinemada duygusallıktan hoşlanmam. Çocuk bakışında klişelerden uzak, aynı zamanda da acımasız olabilen bir bakış var. Baktığı şeye acımaz kolay kolay. Sadece bakar. Böyle bir bakışı oluşturmaya çalıştım; ama son bölümde çok iyi başaramamış olabilirim bunu. Yani tam da öyle bir bakış olmadı galiba. O bölümde büyükler dünyasının güvenli, ama aynı zamanda karmaşık ve karanlık havasının çocukların üzerini bir yorgan gibi örtmesini istiyordum. Büyükler dünyasının karmaşık havası da ilgimi çekiyor. Orada da kendi sorunlarım, kendi problemlerim, hayata bakışım var. Büyüklerin dünyasına onları da yedirmeye çalıştım bir yandan.”

Ayrıca iki sahnede hayvanların gözlerinden çocuklara bakılmaktadır. İki kardeş duydukları ses üzerine, ağaçların arkasına doğru ilerleyince, orada ağaca bağlanmış bir eşek dikkatlerini çekmekte, Ali eşeği meraklı bakışlarla izlemektedir. Yönetmen önce Ali'nin gözünden eşeği, sonra da eşeğin gözünden Ali'yi göstermektedir. Eşeğin gözünü oymak üzere olan sinekler, kasabanın durağanlığını anlatmaktadır. Çocuk erik yiyip, çekirdeğini eşeğe fırlatmakta, böylece iki farklı türün bakış açıları arasındaki karşıtlık izleyiciye sunulmaktadır. Yönetmen eşeğin bakış açısıyla gerçekleştirdiği çekimi, biraz sonra kaplumbağanın gözünden yapmakta, sanki insanoğlunun doğada yalnız başına olmadığını bireylere hatırlatmaktadır.

Yönetmenin, çekim ölçeklerini kullanışı ve renk tercihi kasabaya ait yavaşlığı, tekdüzeliği ve aynılığı güçlendirmektedir. Filmsel anlatı boyunca her sahnede kurgulanmışlık fark edilmekte, yönetmen pek çok öğeye simgesel anlamlar yüklemektedir: Kaplumbağa, leylekler, yaşlı adam, rüzgarda dağılan başaklar, vb. çekimler, filmde öyküyle uyumlu olarak kodlanmaktadır. Filmin kurgusu ise, genellikle yavaş ve durağan olarak görülmektedir. Geçişlerde kesme kullanmayı tercih eden yönetmen, bazen karartmadan da yararlanmaktadır.

3.2.4.4.2. Aydınlatma

Yönetmenin doğal aydınlatmadan yararlandığı görülmektedir. Filmsel anlatıda zaman zaman dolgu ışıktan faydalandığı ancak bunun da ışığın doğallığını bozmayacak şekilde ayarlandığı görülmektedir. Dış çekimlerdeki kasvet ve sıkıcılık havası kasaba ile ilişkilendirilerek yansıtılmaktadır. Gece çekimlerinde, ateş başında oturan bireylerin yüzlerinin aydınlatılması ateşten gelen ışıkla yapılmaktadır. Yaratılan gölge ışık oyunları, seyirci üzerinde duygusal etki yaratılmakta, dedenin yalnızca yüzünün gösterilmesi, alındaki kırışıklıkların ya da kulağının tam olarak aydınlatılması, dedenin ölüme olan yakınlığı detaylar ile verilmektedir.

Filmin iç çekimlerinde de doğal ışıktan faydalanılmaktadır. Örneğin sınıfta solda olan pencereden gelen ışıkla, öğrencilerin ve öğretmenin bir yanının aydınlandığı ancak diğer yanının daha karanlıkta kaldığı ya da gölge düştüğü görülmektedir. Böylece yönetmen aydınlatma ile bazı duygu ve düşünceleri

desteklemekte, filmin anlatı yapısıyla bütünlük oluşturacak şekilde doğallığı tercih ettiği görülmektedir.

3.2.4.4.3. Dekor ve Kostüm

Filmsel anlatıda dekor kullanılmamakta, doğal ortamlardan yararlanılmaktadır. Ailenin yaşadığı evin tek katlı küçük bir mekan olduğu görülmektedir. Evin işlevsel olarak düzenlendiği, süs ya da herhangi bir estetik özelliğinin olmadığı görülmektedir. Evin içinde kasaba toplumuna ait sedir ve kanepe bulunmakta, ortada yer sofrası, sofrası ve tepsi bulunmaktadır. Pencerenin önünde bulunan çiçekler evin doğal havasını bütünlemektedir. Ayrıca Asiye'nin odasında demir karyola, duvarda asılı tespah bulunmakta, Asiye'nin yatağındaki yorganın, yastığın el yapımı olduğu görülmektedir.

Film anlatısındaki bireylerin kostümlerinin kasabalının kendi kıyafetleri olduğu görülmektedir. Yönetmenin filmde, profesyonel oyuncu kullanmayı ise doğallığı arttırmaktadır. Kasaba halkı, bu noktada kendi giyim kuşam tarzları ile kendilerini oynamaktadırlar. Kıyafetlerde, modanın takip edilmediği, giysilerin de eşyalar gibi daha çok işlevsel olduğu görülmektedir. Kadın ve erkek kıyafetleri arasında farklılıklar göze çarpmakta, ekrana yansıyan üç kadın olan babaanne, gelin ve torun, yöreye özgü kıyafetleri ile dikkatleri çekmektedirler. Babaannenin başörtüsü, gelinin üzerindeki kıyafetler, Asiye'nin önlüğünün altına giydiği pijama kadın bedeninin saklandığının göstergesi durumunda bulunmaktadır. Yönetmen kadın bedeni üzerine bir yorum yapmamakta, örneğin onların bedeninin ya da cinselliklerinin altını çizmemekte, onları oldukları gibi yansıtmaktadır. Babaanne ve gelin öncelikle eş sonra da anne rollerini sahiplenmektedir, giysileri de bunu yansıtmaktadır.

Erkekler ise, kendi yapıları ile uyum içerisinde giydirilmiş görülmektedir. Örneğin Nuri'nin kıyafetleri, Amerika'da okumuş birine yakışacak şekilde modern olarak değil de arada kalmışlığını gösterir şekilde ciddi, derli toplu ancak yine de kasaba yaşamı ile uyum içerisinde sunulmakta, gözlükleri onun okumuşluğunu simgelemektedir. Nuri'nin babasının kıyafeti onun yaşlılığı ile uyum içerisindedir. Kıyafetlerde çoğunlukla koyu renkler tercih edilmekte, böylece filmin atmosferi ile uyum içinde karanlık ve kapalı bir hava yaratılmaktadır. Kasaba havası, kasabanın

tekdüzeliği ve renksizliği, karakterlerin kıyafetlerine yansımakta bu da bireylerin bu ortamla uyum içerisinde olduğunu göstermektedir. Erkekler bu kıyafetleri ile toprakta oturabilmekte, rahat hareket edebilmekte, hareketlerini kısıtlayacak kıyafetler ile gösterilmemektedir.

3.2.4.4. Ses ve Müzik

Filmin anlatısında kullanılan müzik, Ali Kayacı'nın klarnet sesidir. Müzik kasabadaki havaya uygun, tek düze ve doğaçlamadır. Modern yaşamın planlı yapısına karşıt modernleşen yerlerde planlı olma söz konusu olmamaktadır. Bu yüzden yönetmen, filmsel öyküye göre hazırlanmış bir müzik yerine, doğaçlama müziği tercih etmektedir. Klarnet taksimleri, bazen filmin bütününe yayılmış karşıtlıkların daha net biçimde ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmaktadır. Örneğin, çocukların ve öğretmenin sınıfta olduğu sahnede, pencereden dışarı çıktığında dışarıyı/içerisi karşıtlığı ile beraber doğa/kültür karşıtlığı yaratılmaktadır. Müzik bu noktada içerisini ve kültürü simgeleyecek şekilde kullanılmaktadır. Filmsel anlatıda arı, eşek, çakal, kuzu gibi hayvan sesleri de dikkatleri çekmektedir. Filmsel öyküde sessizlik de ses kadar önem taşımaktadır. Yönetmen anlatmak istediklerini ses ile ifade ettiği gibi sessizlik ile de ifade etmektedir. “*Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve her şey tartışılır, sorgulanır*” (Kırmızı, 1990, 234 s.). Diyalogların bazen sıfıra inmesinin nedeninin yönetmenin izleyiciye filmi sorgulaması için verdiği süre olduğu düşünülmektedir.

Yönetmen filminin tüm anlatı yapısında olduğu gibi müziği de kurgulamakta, müziğe farklı anlamlar yükleyerek, klarnet sesinin nerede başlayıp biteceğini bu kurgulanmışlığın bir parçası haline getirmektedir. Örneğin kasabanın camisi, karlı boş sokaklar, tek başına sokakta yürüyen köpek vb. kasabadan çeşitli görüntüler yer almakta, karlar altında andımızı okuyan çocukların sesleri duyulmaktadır. Böylece doğa görüntüsünden okul görüntüsüne geçilmektedir. Eğitim, bilgiyi çağrıştırması ile kültüre ait bir kurumdur. Asiye'nin İsmail'in bulunmadığını söylediği sahneden sonra, kamera dışarı kaymakta, müzik duyulmaya başlamaktadır. Kültürü içeride, doğayı ise dışarıda konumlandıran yönetmen, aynı kurgulanmışlığı bir kez daha göstermektedir. Kültüre dönüş, öğretmenin aile bireyleri ile ilgili metni öğrencilerine okumalarını söylemesiyle mümkün olmaktadır. Sınıfta ders devam etmekten derse geç kalan Hüseyin kurumaya çalışmakta, çoraplarını çıkarıp sobanın üstündeki

demire asmaktadır. Sobaya damlayan su görüntüsünün üstüne suyun sesi eklenmekte, damlayan su sesi, metni okuyan öğrencinin sesinin üstüne çıkmaktadır. Bu duruma müzik eşlik etmektedir. Böylece yönetmen tabiata ait sesleri de filminin atmosferi çerçevesinde yansıtmaktadır.

3.2.4.5. *Kasaba* Film Eleştirisi

3.2.4.5.1. Modernleşme, Değişim ve *Kasaba*

Modern kavramı, modern olan ülkelerin siyasal, ekonomik, kültürel, teknolojik, toplumsal vb. özelliklerini belirtmek için kullanılmaktadır. Fiziksel, siyasal, kültürel ve toplumsal analizlere gidilmesi gereken bir dünya olan modernliğe geçişi belirleyen dört devrim; bilimsel, siyasal, kültürel ve teknik-endüstriyel devrimler olarak ifade edilmektedir (Abel, 1992, 80-82 ss.). *Kasaba* adlı filmde değişim, çeşitli öğelerde kendisini göstermektedir.

Filmsel anlatıda değişim kasabadaki yeni yapılan inşaatlara, evlerin çatılarındaki antenlere yansımakta ancak kasabada geleneksel değerlerin korunmaya devam edildiği, kapalı bir yapı görülmektedir. Henüz kentli olamamış insanların sorunları ve arayışları filmsel anlatıda dikkatleri çekmektedir. Filmsel anlatının karakterlerinden biri olan Saffet, Türkiye’de küçük yerleşim birimlerinin birinden büyük şehirlere, büyük umutlarla gitmek isteyen kişilerden yalnızca birisidir. Film anlatısında Saffet’in babasının da kasabada kalmayarak kente gittiği, arayış içine girdiği ifade edilmektedir. İnsanları kırsaldan iten öğelerin kente çeken öğelerden daha fazla olduğunu ifade eden Akgür (2007, 483 s.) durumu şöyle saptamaktadır: “İnsanlar kentlerin çekiciliğine kapılmadan önce içinde yaşadıkları koşullardan hoşnut olmadıkları, kendilerini buldukları yerde tutacak bir takım özellikler ve olanaklardan yoksun oldukları için yer değiştirmeyi seçip kente yönelmekteydiler”. Filmsel anlatıda Saffet’i, kasabanın aynılığı, durağanlığı, sıkıntıları, elverişsiz koşulları bunaltmakta, kente dair umutları ve hayalleri onu kente doğru yönlendirmektedir. Bu noktada göç bir sorunsal olarak değişimi yansıtmaktadır.

Filmsel öyküye ait diğer bir önemli unsur da değişimin yalnızca insanlarla sınırlı olmadığı, doğada da bir değişimin söz konusu olduğunun altının çizilmesidir. Film anlatısına doğanın bozulmasından duyulan şikayetler yansımaktadır. Büyükanneyle gelinin konuşmaları doğanın değişimine işaret etmektedir. Dedeyle oğlunun konuşmaları da, değişen aile ve bu ailenin toplumdaki işlevi gibi birtakım

değerlerdeki değişimin altını çizmektedir. Kongar, hızlı değişim sürecinde, kırsal ailenin kapitalizm öncesi geleneksel köy ailesi ile benzeşmediğini ifade etmekte, Türkiye'deki kırsal ailenin karı-koca ve çocuklardan oluşan, egemen aile olduğunu, ikincil olarak da aynı çatı altında yaşayan birden çok evli çiftin yaşadığı aile yapısı olduğunu saptamaktadır. Bu aile yapılarında babanın egemenliği ve soy çizgisinde genişleme görüldüğü, bütün değişimlere rağmen, bu kırsal ailenin tarımsal üretim yapan bir birim olma niteliğini koruduğunu belirtmektedir (1995, 428-430 ss.). Film anlatısındaki ailenin, bir arada yaşayan geniş aile tipine uygun olduğu görülmektedir. Anne, baba, oğulları Nuri ve eşi, onların iki çocuğu (Ali ve Asiye) ile diğer oğlunun çocuğu Saffet bu geniş aileyi oluşturmaktadırlar. Filmsel öyküde baba otoritesi de ağırlığını hissettirmektedir. Örneğin mısır tarlasındaki sohbette gerilen aile fertlerine son sözü baba söylemekte, herkese nasihatler vermektedir. Filmsel öykü geleneksel toplumda, geleneksel ilişkilerin bulunduğu bir mekanda geçmektedir. Bu ortamda Nuri dışında herkes, hareketlerinde ve düşüncelerinde daha çok duygusal ve irrasyonel davranmaktadırlar.

Tarımla geçinen bireyler, deneme yanılma yoluyla öğrendiklerinin dışında bir bilgiye ihtiyaç hissetmemekte, fazla bilginin gereksiz olduğunu düşünmekte ya da Saffet'in yaptığı gibi, cahil olduklarını kabul etmektedirler. Nuri dışındaki aile fertlerinin eğitim düzeylerinin düşük olduğu, ayrıca örf, adet ve geleneklerin aile için önem taşıdığı fark edilmektedir. Örneğin mezarın üstüne çıkmak ya da mezardan erik toplamak yasaklanan bir durum olarak görülmektedir. Aile fertleri kolektif kimliğe yönelik davranışlar sergilemekte, aralarında birincil ilişkilerin hakim olduğu yüz yüze ilişkileri yaşamaktadırlar. Filmsel anlatıya gece mısır tarlasındaki sohbetler, evdeki sıcak, hoşgörülü ve insani ilişkiler, kişilerin birbirlerine yardımcı olmaya çalışmaları gibi unsurlar eklenmektedir. Filmsel öyküde kadınlar çok az konuşmakta ve kadına ait görülen işleri yapmaktadırlar. Filmin anlatısındaki aile içerisinde erkek egemen konumda bulunmakta, kadın ikincil konumda sunulmaktadır. Bu durum yönetmenin bir tavır alışını olarak değil de, kasabaya ait geçekliği olduğu gibi sunma tutumundan kaynaklanmaktadır.

Modernleşmenin yarattığı ikilemlerden biri olan, farklı çağları yaşayan ve farklı düşünceleri benimseyen bireylerin varlığı da filmsel anlatıda görülmektedir. Değişen topluma ayak uydurmada bocalayan ailenin bireyleri olan; babaları, Nuri ve

Saffet birbirlerinden farklı düşünceleri benimsemektedirler. Dedenin statik, kapalı, geleneksel tavırları ve kaderci zihniyet yapısı, içinde bulunduğu duruma şükretmesini sağlamakta, Nuri büyük şehirde okuyan ve Amerika’da eğitimini devam ettiren biri olarak pozitivist, rasyonel ve akılcı davranışları ile dikkat çekmektedir. Ancak Nuri’nin de tam olarak rasyonel aklı içselleştirememiş olduğu da düşünülmektedir. Aksi takdirde kasaba yerine kentte yaşamayı tercih edebilir ya da kasabada tercih ettiği yaşam şekli kalabalık aile içinde tarla ile uğraşarak hayatı geçirmek olmazdı. Diğer yandan doğayı, tarihi, determinist anlayışla açıklayan, bilginin önemine değinen Nuri, Amerikan ideolojilerini benimsemiş görülmektedir. Saffet her şeyi reddetmekte, konuşulan konuların boşluğuna dem vurmakta, bu anlamda nihilizmi temsil etmektedir. Böylece üç ayrı kuşağa ait düşünsel uçurumlar, iletişim ve algı farkları filmsel anlatıya yansımaktadır. Ceylan, izleyiciyi yönlendirmemekte, Türkiye toplumundaki bireyleri sunarken izleyicinin eleştirebileceği, sorgulayabileceği, üzerinde düşünebileceği bir öykü yaratmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan, Mehmet Erdem (1997, www.nbc.com.) ile röportajında filmine yansıyan bu unsurlarla ilgili fikrini şöyle belirtmektedir:

“Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiğime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir. Sinemamız artık Hollywood taktikleriyle film yapmaya çalışıyor. Kendisini göreceğ gözü ya da dile getirecek sözü kalmayan toplum, ötekinin bakışını benimser. Ötekinin sözüyle konuşur.”

Yönetmen filmindeki her şeyi, yaşamda olduğu gibi aktarmanın yolunu tercih etmekte, hayatın tipik yanlarını, sıradan insanların yaşamlarına filmsel anlatıda yer vermektedir. Örneğin *“Okul sekansında oyun, ‘sıkıntı’ya karşı bir tür edilgen direnme biçimi olarak çıkar karşımıza. Hayatlarıyla hiçbir ilişkisi olmayan eğitim sistemini değerlendirebilecek donanımdan yoksun olan çocuklar, adeta ona sezgisel direnmektedir”* (Suner, 2006, 142-143 ss.). Sıkıntıyı unutmak için çocuklara, sınıfta duyulan kedi miyavlaması, havada uçuşan bir tüy, dışarıdaki hayvanlar, kar, insanlar gibi şeyler yetmektedir.

Bir taraflılığı olmayan yönetmen durumunu Erkan (1999, www.nbc.com.) ile olan röportajında şöyle belirtmektedir: *“Bazen onun gibi düşünüyor, bazen öbürü gibi. Gerçekten hiçbir şeyden tam olarak emin olabilen insan değilim. Neyin doğru*

neyin yanlış olduğundan. Doğrular sistemi içine doğuyoruz. Çevremizde ahlak yasaları oluşturulmuş durumda. Ve vicdanımızla bunlar çarpıştığında bunların bazıları giderek çürüyor” Yönetmen bildiği bir alanı; kendi çocukluğunun geçtiği kasabayı, ailesine ait mısır tarlasındaki iyi tanıdığı insanların öyküsünü anlatarak filmin gerçekliğini daha da arttırmaktadır. Bu anlamda abartıya kaçmadan, insanlara yeni umutlar ve hayaller sunmadan, var olan şeyleri değiştirmeden, bu mekanı, insanlarını ve kasabaya ait her türlü unsuru, olduğu gibi tüm doğallığı ve gerçekliği ile yansıtma yolunu seçmektedir.

Son derece yalın ve simgesel bir anlatımı tercih eden yönetmen, İtalyan yeni gerçekçilik akımının belli başlı özelliklerini filminde kullanmakta, film anlatısındaki teknik özelliklerden oyuncu seçimine, epizodik anlatımdan filminin belirli bir sonucu olmamasına kadar pek çok noktada bu seçimine ait unsurları filmsel öyküye yedirmektedir. *Kasaba* filminin senaryosunu, ablası Emine Ceylan'ın (filmdeki Asiye) yazdığı bir öyküden yola çıkıp, bu eseri otobiyografik anekdotlarla ve Chekhov'dan alıntılarla destekleyerek uyarlayan Ceylan, aynı zamanda filmin kameramanlığını, Aylan Eryüksel'le birlikte montajını üstlenmektedir. Filmde profesyonel oyuncu kullanılmaması da yine yeni gerçekçiliğin üslubuna uygun düşmektedir: Ceylan'ın babası, annesi, kardeşleri, kuzeni ve Yenice kasabasının insanları *Kasaba* filminin oyuncularını olarak görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan kendi çocukluğunu ve ailesini anlattığı bu filmi siyah-beyaz çekmeyi tercih sebebi de, kasabanın tekdüzeliğini, sıkıcılığını, öte yandan insanı sürekli köklerine çağıran atmosferi bu renklerin desteklemesi olarak açıklanabilmektedir. Yarı belgeselimsi, son derece gerçekçi, yalın ve samimi bir yaklaşımla çekilmiş olan *Kasaba*, yönetmenin çocukluğu ile kurmaca bir dünyayı birleştiren, küçük ayrıntıları vurgulayan, farklı yüzler içeren bir film olarak görülmektedir.

3.2.4.5.2. Filme Yansıyan Anadolu Toplumunun Zihinsel Yapısına Özgü Unsurlar

Ülgener (2006d, 47 s.), Anadolu toplumu zihinsel yapısını incelerken “Doğulunkü (Uzakdoğü denilmek isteniyor) gözünü açıp kendini içinde bulduğı ve hayatı boyu hiç bir noktasına el atmaya lüzum hissetmeyeceğı, ezelden ebade kusursuz, dört başı mamur bir kuruluş; belki de el atmaya zaten gücü yetmeyeceğı bir alın yazısı, bir kader!” demektedir. Filmin anlatısında dede, içinde bulunduğu

durumdan memnun görülmektedir. Var olanı değiştirmek, farklı bir şey yapmak gibi bir arzusu ya da isteği görülmemektedir. Bu durumu dile getiren dede, karnının doymasını, yatacak yerinin olmasını yeterli görmektedir. Ülgener'in betimlediği çözülme devri insanı için kendisini ve ailesini geçindirecek kadar emek ve gayret sarf etme olumlu atfedilirken, daha fazlası gereksiz hatta zararlı olarak görülmektedir. O kendince bir kader olarak bu durumu yaşamakta, farklısını aramak aklının ucuna bile gelmemektedir. Bu anlayış onun iş yaşamına da yansımaktadır. Aynı zihniyeti, tarlasından ürün toplarken de göstermektedir. Dedenin “durgun-atıl hayat anlayışı” dünya karşısında pasif bir tutum almasına neden olmakta, içinde bulunduğu savaşları bile, kendi yaşamının bir parçası olarak değerlendirmektedir. Ülgener'in (2006a, 269 s.) saptadığı Anadolu toplumu zihinsel yapısında, geleceğe bakış; monoton ve devri (tarla işlerinde her yılın hazırlığı ve tertibi bir önceki yılın aynısı), her yılın çözümü kendi içinde, bir yıl sonrası belirsiz, kuruluşun ömrü kurucu ile sınırlı olarak belirtilmektedir. Anadolu zihinsel yapısındaki tavır, dedenin tavrıyla aynılık göstermektedir. Karnını doyurmak derdinde olan dede için gelecek yıl çok da önem taşımamaktadır. Çocukları ise ondan geriye kalan tarlayı işletecek daha sonra da muhtemelen torunları bu düzeni devam ettirecektir.

Filmsel anlatıda ailenin mısır tarlasındaki sohbetleri sırasında durmadan bir şeyler yenmekte, böylece bolluk ve refahın getirisinin yavaşça tüketilmekte olduğu görülmektedir. Geleneksel zihniyet yapısı kapalı ve hiyerarşik bir yapı olarak kendini göstermektedir. Dede karnını doyurmak için çalışmakta iken Saffet, kendisini gereksiz ve yersiz uğraşlarla yıpratmak istememektedir. Onun için çalışma boşa olan bir uğraşdır. Saffet'in çalışmaya karşı bir sevgi ve sempatisi söz konusu değildir. Bu insanlar para kazanmak, yarını düşünmek, parasını değerlendirerek yatırım yapmak gibi kapitalist düşüncelerden uzakta yaşamakta, babaanne gelecek için üzerine tapu geçirmekten bahsetmektedir. Evin tapusunun babaanne üzerine geçirilmesi gibi para gömme ve çıkılama olguları durgun hayatın sonucu olduğu gibi sebebi olarak da tanımlanmaktadır. Ailenin bu fertleri farklı kuşakları yaşasalar da dedenin şükürcü zihniyeti ile Saffet'in çalışmayı sevmeyen yapısı zihinsel yapılarının ne denli birbirine yakın olduğunun göstergesi olarak saptanmaktadır.

3.2.5. Veri ve Bulguların Değerlendirilmesi

Türkiye’de endüstrisi olmayan sinema için hedef, çoğunlukla halkın beğeni düzeyini yakalamak, böylece daha fazla izleyiciye ulaşmak olduğu için, Türkiye sinemasında uzun süre şablon filmler üretilmesinin tercih edildiği görülmektedir. Bu yüzden, Türkiye’de sinemanın, yabancı filmlerin benzerlerini, çoğunlukla adaptasyon, taklit gibi yerlileştirme işlemleri ile üretme yoluna girdiği, böylece daha fazla kitleye ulaşmayı başardığı saptanmaktadır. İçerikten yoksun olarak alınan biçimin, toplumun sözlü kültürel anlatım biçimiyle birleştirilme çabası ve izleyicinin beğeni düzeyinin yakalanması isteğinin sonucunda Türkiye sinemasında birbirleriyle bağdaşmayan biçim ve içerik bir arada bulunmaktadır. Avrupa ya da Hollywood filmlerinin benzerlerini yapan sinemanın, bu benzerliği çoğunlukla biçimsel düzeyde yakalayabildiği görülmektedir. Türkiye toplumu üzerinde etkili olan biçimsel değişimin, sinema için de geçerli olduğu, sinemanın çağdaş anlatı tekniklerine 1990’li yıllar sonrasında geçtiği, Türkiye modernleşmesinde olduğu gibi içerikten bağımsız bir biçimin sinemada da etkisini yoğunluklu olarak hissettirdiği saptanmaktadır. Seksen sonrası yapılan filmlerde geleneksel anlatım biçimlerinin dışlanarak, Batılı dramatik anlatının hedeflenmesi, melodramdan drama, tipten karaktere doğru dönüşüm geçirme sürecinin ise çoğunlukla başarısız olduğu, bu durumun içerik ve biçim arasında bir çatışma, uyumsuzluk oluşturduğu saptanmaktadır. Bütünsel anlamda tamamlanmayan çağdaşlaşmanın, filmsel öykülere de yansıdığı ancak yönetmenlerin 1980’li yıllar sonrası bireysel üsluplarını geliştirmeye çalıştıkları görülmektedir.

İncelenen filmlerden *Kurbağalar*, *Bir Kadının Anatomisi* ve *Muhsin Bey*’de klasik anlatı yapısı kullanılmaktadır. Filmsel anlatıların olay örgüleri, klasik anlatı yapısına uygun olarak giriş, gelişme ve sonuçtan oluşmakta ve ana karakterlerin (Elmas, Sibel, Muhsin Bey) öyküleri anlatılmaktadır. Filmlerin, klasik anlatı yapısına uygun olarak neden ve sonuç mantığı içerisinde düz bir zamansal bağlam içerisinde ilerledikleri görülmektedir. Filmsel öykülerde olay örgüsü, başlangıçtaki denge durumunun bozulması ve karakterlerin ulaşmak istediği hedef doğrultusunda ilerlemesi ile oluşmaktadır. Elmas, eşini kaybettiği için kendisine bir düzen kurmak istemekte; Sibel evlenerek mutlu olmaya çalışmakta; Muhsin ise, işlerin kötü gitmesi ile tekrar düzen kurmaya çalışmaktadır. Filmsel anlatılarda çeşitli düğüm ve

çatışmalar anlatıyı doruk noktasına taşımakta, düğümler çözülmekte, sorunlar cevaplanmakta tekrar bir düzen kurulmaktadır.

Türkiye'deki değişimlerin de katkısı ile 1990'lar sonrası Türkiye sinemasında çağdaş bir anlatı yapısıyla karşılaşmaktadır. *Kasaba* adlı filmde, çağdaş anlatı yapısına uygun bir senaryonun olduğu görülmektedir. “*Çağdaş anlatıda kahramanlar ve olaylar vardır ama burada öne çıkan, tutarlı bir olay örgüsünün anlattığı somut bir sorun değil, daha çok görüntü ve konuşmaların sunduğu soyut bir sorundur*” (Kırmızı, 1990, 77 s.). Bu yüzden *Kasaba*'da, bir olay örgüsünden bahsetmek söz konusu olmadığı gibi filmin belli bir tutarlılığı olan giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinin de olmadığı görülmektedir. *Kasaba* filminde bir ana karakter bulunmamakta; dede, babaanne, Nuri, yenge, Saffet, Ali, Asiye, deli Ahmet, öğretmen gibi karakterler bulunmaktadır. Buradaki filmsel öykü, olayların arka arkaya dizilmesinden oluşmaktadır. Klasik anlatıda, filmsel anlatıdaki karakterler belli bir olay örgüsüne bağlı olup, izleyicinin özdeşleşebileceği tamamen iyi özelliklere sahip bireyler olarak görülmemektedir. Klasik anlatıda seyirci ana karakter ile özdeşleşebilmektedir. Böylece ikiye bölünmüş bir evrende bir tarafı tutan izleyici, özdeşleşilen karakterin yanında yer alıp, ona ait değerler ve kavramlar aracılığıyla ondan yana bir tavır sergilemektedir. “*Çağdaş anlatılarda kavramlar, değerler, olaylar, kahramanlar ve her şey tartışılır, sorgulanır ama izleyicinin dikkati somut bir sorun üzerinde tutsak edilemez. Somut bir sorun verilse bile bu, soyut sorunun tartışılması için kullanılır*” (Kırmızı, 1990, 77 s.). *Kasaba* adlı filmde karakterler sevimli, sempatik ya da iyi, güzel, doğru gibi değerlerle nitelenmelere tabii tutulan ve özdeşleşilen karakterler olarak sunulmamaktadır. Örneğin Nuri, burnu ile oynarken gösterilmekte, dedenin kırışıklıkları, eşeğin gözünü oymakta olan sinekler, Saffet'in alnındaki siğil filme yansımaktadır. Ayrıca filmsel öyküde zaman kavramı da çağdaş anlatı yapısına uygun olarak atlamalarla gösterilmekte, örneğin dört mevsim, aynı gün içerisinde birbirinin arkasından yaşanmakta, böylece filmsel öyküde kar, yağmur, güneş gibi mevsimsel değişimin sembelleri yer almaktadır. Türkiye'de çağdaş anlatı yapısına uygun üretilen filmlerin izleyici sayısının popüler filmlere nazaran az olduğu, seyircinin daha çok klasik anlatı yapısına uygun filmleri tercih ettikleri saptanmaktadır. Bu noktada klasik anlatı sinemasının, izleyicinin empati kurabileceği karakterleri yaratması dolayısıyla, izleyicisini yönlendirdiği

bilinmektedir. İncelenen filmlerin biçimsel özelliklerinin içeriğe nazaran çok daha başarılı olduğu ancak içerik anlamında biçimin gerisinde kaldığı görülmektedir. Filmsel anlatının geleneksel kalıplar arasına sıkışması dolayısıyla izleyici de bu kalıplar arasına sıkışıp kalmakta, filmsel öykü seyircisine herhangi bir çözüm yolu önermemektedir.

Modern toplumun kentleşmiş toplum olduğu, Batı'daki kentleşme ile sanayileşme arasında bir uyum olduğu saptanmaktadır. Çünkü Batı'da kentleşme sanayi devrimi sonrası yoğunluk kazanmaktadır. Türkiye'deki kentleşme oranıyla, modern ülkelerin kentleşme oranının sayısal olarak yakın olduğunu saptayan Dönmezler (1984, 5 s.) bu ülkeler arasındaki farkı: "*Avrupa'daki şehirleşmenin bütün şehirlere doğru olmasına karşılık, Türkiye'de bu akımın daha ziyade büyük şehirlere yönelik olması*" olarak saptamaktadır. Üstelik kentleşmenin hormonal yapısı çeşitli aksaklıkları bünyesinde barındırmaktadır. Göç, gecekondulaşma gibi olumsuzluklar bu aksaklıklar arasında sayılabilmektedir. Üstelik modern ülkelerdeki kentsel ve kırsal kesim arasında büyük farklar bulunmamakta, kırsal alanlar yerleşim yeri olarak çoğunlukla daha küçük ve daha az nüfusa sahip yerleri ifade etmektedir. Türkiye'de kentleşmenin göçler sayesinde olduğu, ancak kentleşmenin, kentin endüstri anlamında ilerlemesi anlamına gelmediği görülmektedir. Türkiye çağdaşlaşmasındaki en büyük aksaklıklardan biri kırsal alan ile kentsel alan arasındaki uçurum olarak saptanmaktadır. Ayrıca göç kültürünün kentin yapısını bozduğu, buralarda gecekondulaşma kültürü oluşturduğu, kentin eğitim düzeyini düşürüp, gelir dağılım oranını azalttığı, geleneksel düzendeki pek çok yapının kentte taşındığı görülmektedir. Kentlere göçle gelen insanların kentin düzenine uyum sağlayamadıkları, aksine kentlerde karmaşık bir kültürü oluşturdukları bilinmektedir. Kentte göç eden bireyler geleneksel/modern yapılar arasında kalmakta, iki yapının değerleri birbirine karışmakta, bu durum kentsel alanda bir tür yozlaşma yaratmaktadır.

Modernleşme çabalarıyla pek çok şeyde olduğu gibi mekan kullanımında da bir değişim süreci yaşandığı görülmektedir. Bu değişimle kentlerde eski ve yeni mekanların bir arada bulunduğu saptanmaktadır. Filmsel öykülerde özellikle değişimi ve modernliği simgeleyen kentsel yaşamın (*Bir Kadının Anatomisi*) karşısında kır/köy gibi geleneksel yapısını koruyan ve değişime direnen mekanlar

(*Kurbağalar*) dikkatleri çekmektedir. Ayrıca kasaba gibi gelişmeye başlayan mekanlar da (*Kasaba*) filmsel anlatılarda kullanılmaktadır. Kasaba ülkedeki değişimi simgeleyen mekanlardan biri olarak bilinmektedir. Modernleşmenin yansıdığı ikili yapının en net şekilde gözlenebildiği mekanların, çoğunlukla İstanbul gibi büyük şehirlerin olduğu, bu şehirlerin kentliler ile göçle beraber kırsal alanlardan gelen fertlerin birlikte yaşadıkları mekanları temsil ettiği görülmektedir. Böylece büyük şehirlerde kent merkezleri ile kentin çevresinde toplanan gecekondu bir ikililik oluşturmaktadır.

Ayrıca modernleşme çabaları ile geleneksel yaşamı simgeleyen, tek katlı evlerin yerini büyük geniş, daha modern çizgilerle döşenen evlerin aldığı görülmektedir. *Kurbağalar* ve *Kasaba* adlı filmlerde evler tek katlı, avlusu ve bahçesi ile aile ve komşuluk ilişkilerinin rahatça kurulabildiği ve yaşanabildiği mekanlar olarak yansımaktadır. *Kasaba* filmine iki, üç katlı inşaatlar, çatıda antenler, trafolar eklenmekte, bu nesnelere toplumsal yapıdaki değişimi de ifade etmektedir. *Bir Kadının Anatomisi* adlı filmde, modern çizgilerle döşenmiş evler dikkatleri çekmektedir. Kimi modern minimal tarzda, kimi klasik üslupta kimi ise işlevsel olarak düzenlenmiş evlerde geleneksel yaşama ait her hangi bir unsur ekranlara yansımamaktadır. *Muhsin Bey* filminde ise kentsel alanın kullanımındaki uyumsuzluğun altı çizilmektedir. Bir yandan eski Beyoğlu sokakları, bir yandan göçün simgesi durumunda olan yeni açılan pavyonlar filmsel anlatıya yansımakta, değişimin oluşturduğu olumsuzluk, yozlaşma ve değersizleşme olarak filmsel anlatıya eklenmektedir.

Değişim, pek çok alanın modern versiyonlarının üretilmesini gerekli kılmaktadır. Örneğin kamusal alanın daha çok erkeğe ait olduğu geleneksel toplumlara karşı, kadın ve erkeklerin bir arada bulunabilecekleri mekanlar da modernleşme sürecinde ortaya çıkmaktadır. Ancak değişim bir anda geleneksel mekanlardan modern mekanlara geçişi mümkün kılmamakta, zihniyet yapısının değişmesinin zorluğu, eski olandan vazgeçişin zorluğu, bu ikilemi yansıtan mekanların bir arada bulunmasının nedeni olmaktadır. Örneğin “*Kıraathane, kahvehane geleneğiyle, küresel yaşam biçimlerinin nüfuz alanında son on senedir gelişen İstanbul ‘cafe’leri arasında da benzer bir görmezden gelme durumundan, hatta kör ve sağır bir ilişkiden söz edebiliriz*” (Göle, 2002, 173 s.). Filmlerden

Kurbağalar'da geleneksel yaşam içerisindeki kahvehane, köy erkeklerinin bir araya geldikleri doğal bir mekan iken, *Muhsin Bey*'deki kahvehane İstanbul'da modernleşen yaşamdan uzakta, cemaat yaşamının sınırları içerisinde tutulmuş, modernliğe karşı durularak, kağıt, okey oynanan, gazete okunup, sohbet edilebilen hatta bu cemaat ilişkileri bağlamında Muhsin Bey'in işlerini de yürüttüğü erkek mekanı olarak görülmektedir.

Bir Kadının Anatomisi filminde ise kahvehaneler görülmemekte, filmsel anlatıdaki karakterlerin, cinsiyet ayrımı yapılmaksızın bir araya geldikleri kafeler dikkatleri çekmektedir. Kentlerde giderek çoğalan kafeler ise, erkeklerle kadınların sosyalizasyonu için oluşan kamusal mekanlar olarak modern yaşam tarzını simgelemektedir. Ayrıca kafelerde tüketilen içecekler (cappuccino, ekspreso, neskafe, vb.) ile kahvehanelerde tüketilen içeceklerin (çay, Türk kahvesi, vb.) farklılaştıkları görülmektedir. *Muhsin Bey* filminde, Ali Nazik'in büyüğü olduğu için Muhsin Bey Türk kahvesi içmekte iken, Ali Nazik çay içmektedir. *Bir Kadının Anatomisi* filminde Fransız şarabının içildiği dikkatleri çekmektedir. Kentlerde daha çok geleneksel alışkanlıklarla modernliğe ait nesnelere bir arada, neredeyse hiçbir ilişkiye girmeden kullanıldığı görülmektedir. Mekanlarda, bireylerin yaşam tarzlarında, giyim kuşamlarında ve davranışlarında bir arada bulunan modern ve geleneksel unsurların ikililiğin ortaya çıktığı saptanmaktadır.

1980 sonrası Yeni Kuşak Yönetmenleri ile ilgili önemli nokta, onların modernleşme ile yaşanan ikilemi, müdahale etmeden sinemalarına yansıtılmalarıdır. Sinemanın ilk dönemlerinde, ortada henüz tam anlamıyla kent ve kentli olmadığı için daha çok köy filmleri üzerine yoğunlaşan sinemada kent, daha çok bir dekor olarak yerini almaktadır. Sinemacılar Döneminde ise yavaşça kentleşmenin başladığı, göçün değişik öykülerle perdeye yansıdığı görülmektedir. Yeni Sinemacılar döneminde ise kent artık gerçek anlamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Örneğin Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri bu anlamda dikkat çekicidir. Demirkubuz sinemasında “*lümpeniyle, alt-orta, üst-orta burjuvasıyla şehre ait karakterler (...) temsil edilirler. Kendi sınıflarına, köklerine göre davranır, yaşar ve konuşurlar*” (Cemsu, 2002, 92 s.). Nuri Bilge Ceylan, kasabada birbirinden farklı düşünen kuşakları bir araya getirirken diğer yandan şehrin yozlaşmış, yabancılaşmış insanlarını filmlerinin anlatılarına yansıtılabilmektedir. Bu anlamda bu yönetmenlerin

yaptıkları kenti konu alan filmler, seksenler ve doksanlar sinemasına hakim olan karakter olarak derinleşmemiş, cinsel arayışları peşinde sürüklenen kentli, modern, eğitilmiş kadın tiplemesinden oldukça farklı bir noktada durmaktadır.

Bir diğer önemli nokta filmsel anlatıların karakterleridir. Filmsel öykülerin karakterlerinin geleneksel, modern/modernleşmeye çalışan ve geleneksel/modern ikilemini bünyelerinde taşıyan birbirlerinden farklı nitelikteki bireyler olduğu dikkatleri çekmektedir. Örneğin farklı zihniyet yapılarını yansıtan filmsel anlatıların karakterlerinin giyinişleri de modernliği algılayışları noktalarında farklılaşmaktadır. Davranışlar kadar giyim anlayışı da zihniyetin ortaya çıkmasında önemlidir. Barbarosoğlu'nun (2004, 23 s.) da ifade ettiği gibi: "*Giyim sahip olunan zihniyetin sembolleştirilmiş şeklidir.*" *Kurbağalar* filminde Elmas'ın, bedenini saklamaya yönelik giysilerinde geleneksel zihniyet anlayışı ön plana çıkarken, Elmas'ın giyinişi aynı zamanda geçerli olan ahlaki yapıyı da yansıtmaktadır. *Bir Kadının Anatomisi*'nde Sibel'in giysilerindeki dekolte ve iş yaşamında tercih ettiği takım elbise onun modern kadın kimliğini onaylamaktadır. *Kasaba* filminde Nuri ise, üzerindeki takım elbisesi, gözlükleri ile modern giyim tarzını yansıtmakta iken yaşamak için seçtiği yer olan kasabada geleneksel yaşamı da devam ettirmektedir. Muhsin Bey'in benzer takım elbisesi, paltosu onun zihniyet yapısını ortaya koymaktadır. Siyah ya da lacivert takım elbiseleri, fötr şapkası, atkısı, siyah iş çantası, gömlek, kravatı onun İstanbul beyfendiliğini simgelemekten anlatı yapısındaki eski/yeni karşıtlığının da altını çizmektedir. Muhsin Bey'in eskiyi yansıtan İstanbul beyfendisi giyinişi ile Ali Nazik'in giysileri birbirine tezat yapılar sergilemektedir.

Daha önce bahsedildiği gibi davranışlar da zihniyet yapısını ortaya koymaktadır. Sibel'in, modern kadın kimliğinin arkasında, davranışlarında da modern ve geleneksel değerleri bir arada taşıyan ikilemleri bulunmaktadır. Türkiye'deki modernleşmenin şekilselliği kentli insanlara da yansımakta, Sibel ne modern olabilmiş ne de geleneksel kalabilmiş, bu ikililik içinde sıkışıp kalmış ferdi temsil etmektedir. Sibel kent soylu, eğitim düzeyi yüksek, özgür biri olarak sunulmakta, iyi bir işte üst düzey yetkili konumunda çalışarak kamusal alanda erkeklerle beraber bulunmaktadır. Giyinişi ile modern bir kadın olarak görülse de, davranışlarının pek çoğunda modern birey olma çizgisinden uzaklaşmakta,

çoğunlukla irrasyonel ve duygusal kararları ile dikkatleri çekmektedir. Ayrıca filmsel öyküdeki şekilsel değişimlerden bir diğeri de, modernleşmenin getirdiği cinsel özgürlüğün ahlaki yanının ihmal edilmesi ve filmsel anlatının karakterlerinin hayatlarında cinselliğin itici güç olarak yansması olarak görülmektedir. *Kasaba* filminde Nuri'nin yaşamak için seçtiği yer olan kasabada geleneksel yaşamı da devam ettirmektedir. Bir yandan Amerika'da eğitim alıp, Batılı tarzı benimsemişken, diğer yanda kasabada bir parça toprakla geçimini sağlamaya çalışmakta, köyden evlendiği bir kadın ve iki çocuğu ile sakin, değişime kapalı bir yaşam sürdürmektedir.

Muhsin Bey filminde, değişime direnen katı bir adam olan Muhsin Bey'in daha çok gelenekseli temsil etmesiyle birlikte Ali Nazik'in modernini temsil ettiği söylenememektedir. Onun temsil ettiği şeyin ancak bir yozlaşma olduğu görülmektedir. Ancak Türkiye için arabeskin, kırsal kesimin yaşadığı bir tür geleneksellikten modernliğe geçiş süreci olduğu saptanmaktadır. Eskiden beri Türkiye sinemasında modernleşmeyle yozlaşma sık sık bir arada sunulmakta, Yeşilçam filmlerinde köyden kente gelen fakir kahraman hep saflığı, şehirdeki zengin kahraman yaşam biçimi ve ilişkileriyle yozlaşmayı temsil etmektedir. Yavuz Turgul'un da bu filmde benzer bir tuzağa düştüğünü, geleneksel olanın karşısına koyduğu her yenileşmeyi olumsuz olarak gösterdiği görülmektedir. Ama bu kez yeni ve yoz olan sadece maddileşmeyi, parayı öne çıkaran Batılı değerler değil, lümpen kültür ve arabesk olarak da yansımaktadır. Özetle filmsel anlatılarda kır/kent, geleneksel/modern, Doğulu/Batılı, alt sınıf/üst sınıf, kadın/erkek gibi karşıtlıkların kurulduğu görülmektedir.

Türkiye'de modernleşme ile oluşan farklı uçlardaki bireylerin varlığı dikkatleri çekmektedir. Toplumdaki ikililik toplumsal cinsiyet anlayışına da yansımakta, bir yandan gelenekselliğini koruyan fertlere karşın diğer yanda kent ortamında modern olmaya çalışan, hem geleneksel değerlerini koruyan hem de yeni değerler arasına sıkışıp kalan erkek ve kadın imgelerine değişim yansımaktadır. Filmlerden *Kurbağalar*'da geleneksel toplum düzeni içerisinde yaşayan kadın ve erkeğin farklı statülerde olduğu, kır yaşamında erkeğin kayıtsız şartsız iktidarının ve kadının ikincil konumunun kabullenildiği görülmektedir. Filme hakim olan tema da Elmas adlı dul bir kadının ikincil konumundan kaynaklanmaktadır. Kadına çözüm

olarak evlenmesi, toplumun kurallarına uyması ve kadına uygun görülen işleri yapması önerilmekte, böylece kadın denetim altına alınmak istenmektedir. Filmsel anlatıda erkek söylemi geleneksel anlayış içerisinde varlığını sürdürmektedir. *Muhsin Bey*'de iki erkeğin dostluğu, yakınlaşmaları bir nevi baba-oğul ilişkisi söz konusudur. Filmsel öyküdeki kadın karakterler, Sevda Hanım, Afitap Hanım, Madam geri planda bulunmaktadırlar. Sevda Hanım, yalnız yaşayamamakta, önce Muhsin Bey'in daha sonra ise Ali Nazik'in hayatına girmeyi denemektedir. Filmsel öyküde kadın, ikincil konumda sunulmaktadır.

Bir Kadının Anatomisi'nde Sibel, arkadaşı (Hümeyra), Metin'in sevgilisi (Berna Laçın) modern, kentli, eğitilmiş ve kendi hayatlarını kazanan kadınlar olarak sunulmakta, ancak onlar da ilişkilerinde ikincil konumda yer almaktadırlar. Filmsel öyküdeki erkek karakterlerin kadınlar üzerinde iktidarlarını korumaya devam ettikleri, görünüm olarak modern olsalar dahi, erkeklerin genellikle ataerkil topluma ait tutum ve davranışları sürdürdüğü görülmektedir. *Kasaba* filminde ise, üç erkeğin (Dede, oğul ve torun) sohbetleri sırasında kadınlar durmadan çalışmakta (gündüz tarlada, akşam evde), diyaloglarda kadınların ikincil konumları onaylanmaktadır. Babanne, yenge ve Asiye'nin, yaşadıkları kasaba dışında bir yer görmedikleri, yaşamlarında tek düze, sıradan kasaba hayatının etkilerini taşımakta oldukları, eğitim düzeylerinin düşük olduğu, dünyayı ve çevrelerini algılamakta yetersiz kaldıkları, daha çok kendi aileleriyle, çoluk çocukları ve işleri ile ilgili oldukları saptanmaktadır. Yurtdışında (Amerika) eğitim görmüş olan Nuri'nin kendisine köyden bir kadın seçtiği görülmektedir. Böylece ataerkil toplumdaki erkeğe ait olan değerlerin filmsel anlatıya yansıdığı ve bu filmler aracılığıyla erkeklik ve kadınlık imgesinin yeniden üretildiği düşünülmektedir.

Birinci bölümde de bahsedildiği gibi klasik kuramcılar, Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında bir çeşit kopukluk, süreksizlik ve çelişkiden bahsetmektedirler. Onlara göre modernliğe gidiş yolu, geleneksellikten uzaklaşmak olarak tanımlandığı için, toplumlar geçmişten ve gelenekten koptukları ölçüde modernleşiyor görülmektedir. Filmlerden *Kurbağalar*, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı, geleneksel, gelişmemiş, dışa kapalı bir köy toplumunu anlatmaktadır. Filmsel anlatıda geleneksel ahlakın çifte standartlı oluşu eleştirilmekte, kadına çalışması önerilmekte ancak yine de filmsel öykü kadını geleneksel ahlaki yapıya tutsak

etmektedir. *Bir Kadının Anatomisi*'nde ise gelenekler filmsel anlatıya yansımamakta, bu durum filmsel anlatının mekan olarak, modern kent ortamında hikayesini anlatmasından kaynaklanmaktadır.

Türkiye'de, “*gelenekler modernliğe engel teşkil ettiği gerekçesiyle ya göz ardı edilmiş, kendiliğinden yok olmuş, ya da yasaklanmıştır. Sonuç olarak da modernliğin etkisi gelenek üzerinde dönüştürücü olamamıştır*” (Göle, 2002, 172 s.). Türkiye'de geleneklerin, değişimle yeniden yorumlanıp, modernliğin içerisine taşınmamış olduğu saptanmaktadır. Bu noktada *Bir Kadının Anatomisi*, modernleşme sürecini gelenekten uzaklaşma olarak tanımlamakta, klasik kuramcıların yaptıkları gibi modern ve geleneksel unsurların birbirlerini dışlayacağı tezinden hareket etmektedir. Oysa bu kuramlar Türkiye modernleşmesini açıklamada eksik kalmaktadır. Özbek'in (1991, 40 s.) de ifade ettiği gibi: “*Modernleşme sürecinin gelenekleri zayıflatması zorunlu değildir; yeni değer ve kurumlar, büyük bir sıklıkla, eskilerle iç içe geç[mekte], kaynaş[maktad]ır.*” *Kurbağalar* adlı filmde, geleneksel pek çok unsur filmsel anlatıya yansımaktadır. Muhsin Bey ise değişen toplum yapısı içerisinde geleneklere bağlı olan, hala bunlardan vazgeçmeyen, yeni olanı da kabul etmeyen/kabul etmekte zorlanan bir birey olarak yansımaktadır. *Kasaba* filminde ise, dedeleri geleneklerine bağlı, oğul geleneklerden uzaklaşmış olarak çizilmektedir. Toplumdaki birbirinden farklı kişiler böylece filmsel anlatılara yansımaktadır.

Jeopolitik konumu gereği Doğu ve Batı'nın kesişme noktasında bulunan Türkiye, farklı kültürel etkilenmelerin odağında bulunmaktadır. “*Toplum içi ilişkiler kadar toplumlar arası ilişkilerin de çok önemli bir biçimde tayin ediciliği vardır*” (Tuna, 2002, 19 s.). Ayrıca tarihsel süreçte, gerek Anadolu uygarlıklarının gerekte Osmanlı'nın yayılışının onları çeşitli uyarlıklarla ilişkiye soktuğu, bir etkilenme ve etkileme sürecini yaşattığı bilinmektedir. Bu noktada Türkiye'nin, hem Doğu hem de Batı'lı toplumların özelliklerine bölgesel değişikliklerle beraber sahip olduğu saptanmaktadır.

Modernlikle karşı karşıya gelen Osmanlı'nın, yenilginin nedeninin askeri alanda olduğunu sanarak, zihniyet dünyasında bir değişime girmeden biçimsel olarak teknolojiyi alma yolunu seçtiği görülmektedir. Zihniyet, uzun asırların üst üste

yığıldığı bir oluşum olarak genellikle zor değişmektedir. Zihniyetin değişmesinin zorluğu ve günümüze aktarılma biçiminin ise, modernliğin özden ayrılarak şekilsel olarak alınmasına neden olduğu, bugün dahi modernleşmenin, Anadolu toplumu zihniyet yapısına ait unsurlarda çok fazla bir dönüşüm yaratmadığı, bu yapının bazı değişimlerle günümüze ulaştığı görülmektedir. Türkiye sinemasında da, toplumunda olduğu gibi, Anadolu toplumu zihinsel yapısına ait unsurlar değişimlerle de olsa varlığını korumakta, bu unsurlar filmlere yansımaktadır.

İncelenen dört filmde de potlaç toplum yapısının özelliklerini taşıyan unsurlar bulunmaktadır. Godbout'un (2003, 35 s.), *"İlk bakışta garip görünebilecek olan, ama ortaya çıkan soru şudur: Hayat armağanının, konuşma sanatının, aile ya da vatan aşkının, iyi yapılmış bir işi takdir etmenin, ekip ruhunun, kan bağışının ve iş yemeklerinin ortak bir yanı var mıdır?"* sorusu günümüzde pek çok alanda potlaca ait unsurların değişim/dönüşüm geçirerek izlerinin bulunduğunu ifade etmektedir. Yine Bataille'in ifade ettikleri dikkat çekicidir. *"İçinde yaşadığımız mekanın arasında, içimizde kullandığımız ama yararlılığa indirgenemeyen (akıl yoluyla araştırdığımız) bir enerji devinimi varsa, bu devinimi bilmeyebiliriz ama aynı zamanda etkinliğimizi bizim dışımızda izlenen amaca uygunlaştırabiliriz"* (Bataille, 1999, 105 s.). Filmsel öykülerde, vermek, almak ve fazlasıyla iade etmek üzerine kurulu potlaç düzeninin günümüzdeki izleri sürülebilmektedir. Örneğin Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki ilişki tipik potlaç toplumu özellikleri taşımaktadır.

Gününü kurtaran, yarınını çok da düşünmeyen, şatafat ve gösterişe meraklı, çok çalışmadan zevk ve sefa içinde yaşamaktan keyif alan Türkiyelilerin, Anadolu toplumu zihinsel yapısına ait unsurlar filmsel anlatılara yansımaktadır. Toplumdaki üyelerin karakterleri, davranışları, onların çevreye ve eşyaya bakışı, dünya görüşleri, hayat felsefeleri ve daha sayılabilecek pek çok özellikleri ile ifade edilen aşağı yukarı zihniyettir. Filmsel öykülerde iktisadi zihniyet yapıları da ortaya çıkmaktadır. Geleneksel (lonca) iktisat zihniyetinin karşısına rasyonel zihniyet anlayışını koymakta olan Ülgener'in ayrımı esas alındığında, filmlerden *Kurbağalar*'da Elmas ve köylünün, *Muhsin Bey*'de Ali Nazik ve Muhsin Bey'in, *Kasaba*'da Saffet, Nuri ve büyükbabanın geleneksel ve statik bir zihniyet anlayışını benimsediği saptanmaktadır.

Bir Kadının Anatomisi'nde ise rasyonel ve dinamik zihniyet anlayışına daha yakın bir anlayışın söz konusu olduğu görülmektedir. Zihniyetin yaşanılan yere göre de değişim geçirdiği, köy/kır ile kentin iktisadi ahlak ve zihniyetinde farklılaşmalar yaşandığı saptanmaktadır. Bu unsurlar da filmsel öykülere köy, kasaba ve kent bağlamında yansımaktadır. Geleneksel zihniyet anlayışındaki kişiler, yaşamak için çalışmaktadırlar. Bu kişiler çalışmaya karşı bir sevgi ve sempati beslemedikleri için, iş hayatlarında ister istemez katlanılması gereken bir süreci yaşamaktadırlar. Bu yüzden hassas, dakik ya da belirli bir amaç ve bilinçle iş hayatına atılmadıkları görülmektedir. Diğer yandan *Bir Kadının Anatomisi* filmindeki bireyler, bu durumdan daha uzakta bulunmaktadırlar. Bu kişiler karın doyurmak için çalışmamakta, ancak dinamik zihniyete ait unsur olan çalışmak için yaşama gibi bir amaçlarının da olmadığı saptanmaktadır. Bu karakterlerin, atılgan bir ruha, kar prensibine, enerji gibi özelliklere sahip olmadıkları görülmektedir. Filmsel anlatının karakterlerinden Metin prestij, itibar gibi nedenlerle atılımcı davranmaktadır.

Sonuç olarak, Türkiye'de yukarıdan aşağıya ve ani olarak gerçekleştirilen modernleşme hareketlerine halkın kitlesel olarak katılımının tam olmadığı saptanmaktadır. Anadolu toplumunun içe kapalı, durağan ve pasif zihniyet yapısının çok az dönüşerek aktarılması ve bu yapının rasyonel kurumların üretilmesine engel oluşu modernleşmenin sivil amaçlarının gerçekleştirilmesi noktasında bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan modernleşme sürecinde geleneksel değerleri reddetmek durumunda bırakılan insanların zihniyet yapılarında kökten bir dönüşüm olmaması dolayısıyla, eski değerlerin yerine koyacakları yeni değerleri üretememesi ise modernleşmenin ikili yapılar oluşturmasının nedenidir. Bu durumun sinemada kendisine yer bulduğu, incelenen filmlerin birbirlerinden farklı modernleşme anlayışlarını yansıttığı, ayrıca bir çağdan diğer çağa aktarılan potlacın da izlerini taşıyan Anadolu toplumu zihinsel yapısına ait özelliklerin filmsel anlatılarda yer aldığı saptanmaktadır.

SONUÇ

Klasik Kuramcılara göre modernleşme, en genel anlamda geçmişteki geleneksel toplumların, günümüzdeki ileri düzeydeki modern toplum tipine geçişidir. Bu durum düz bir evrimsel süreç içerisinde oluşmaktadır. Bu noktada modern olmayan toplumlar için, modern olan toplumlar (Batılı oldukları ileri sürülen toplumlar) bir ilerlemeyi ifade etmekte, ayrıca daima ulaşılması gereken bir hedef durumunda da bulunmaktadır. Batılı toplumların refah ve kalite düzeyine ulaşma, modernleşmeye çalışan Batı-dışı toplumlar ve üçüncü dünya ülkeleri için, modernleşmeyi zorunlu hale getirmektedir. Diğer yandan modern olmayan toplumlar (Batı-dışı), geleneksellikten kurtulmanın ve Batılı bir toplum gibi olabilmenin kurallarını modernleşme söylemleri ile öğrenmek zorunda bırakılmaktadırlar.

Klasik kuramcılar olarak bilinen Durkheim, Tönnies, Weber, Simon, Simmel, Comte, Spencer, Eisenstadt, Parsons, Levy gibi sosyologlar, modern toplumun karşısına geleneksel toplumu koymakta, en temel özellikleri ile bu iki yapıyı kıyaslamakta, iki toplumun özelliklerini birbirine zıt olarak tanımlanmakta, bu bakış açısında modern toplum, geleneksel toplumu ötekileştirmektedir. Oryantalizm de buna benzer bir ötekilik yaratmakta, Batı'yı, Doğu'nun sahip olmadığı özellikler ile tanımlamaktadır. İki bakış açısı da Batı ülkelerini idealleştirmekte ve bunu ötekileştirdiği toplumlara dayatmaktadır. Modernleşmenin geleneksel toplumlardan modern toplumlara geçiş olduğu düşünüldüğünde, Batı-dışı toplumlarda gelenek ve modernlik arasında bir çeşit kopukluk, süreksizlik ve çelişki söz konusu olmaktadır. Bu bakış açısına göre modernliğe gidiş yolu, gelenekselliğin reddi üzerine temellendiği için, toplumlar geleneklerini yitirdikleri ve geçmişten koptukları ölçüde modernliğe yaklaşmaktadırlar. Klasik kuramcılar olarak da bilinen sosyologların modernleşmeden yola çıkarak yaptıkları tanımlamalar, Türkiye modernleşmesindeki gelenekleri yitirme projelerini açıklamada önemlidir.

Klasik kuramcılarını eleştiren yeni kuramcılar, modernleşmenin tek boyuta indirgenmesinin yanlışlığından bahsederek, modernleşmenin birçok unsurun etkileşmesinden doğduğunu ifade etmektedirler. Smelser, Lerner, Coleman, Moore, Black, Giddens gibi sosyologlar modernleşmenin kültür ve zihniyet sorunu olduğunu, her ülkenin modernleşmesinin birbirinden farklı olacağını ifade

etmektedirler. Marcuse, Horkheimer, Adorno, Foucault, Habermas, Giddens gibi kuramcıların modernliğin ikinci yorumu olarak, tarihte aklın gerçekleşmesi ya da yanlış gerçekleşmesi bağlamında modernleşmeyi bir kez daha inceledikleri bilinmektedir. Bu noktada Türkiye'deki modernleşmenin incelenmesi, onun modernleşen diğer ülkelerle benzerliği kadar farklılıklarının ortaya konulmasından geçmektedir.

Modern olarak örnek alınan toplumların kendine özgü bir evrim süreci yaşadıkları görülmekte, modernleşme Batı'nın kendi tarihsel, kültürel ve siyasal gelişmelerinin ve zihniyetlerinin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Batı-dışı toplumlarda ise modernleşme, çoğunlukla Batı'nın dışarıdan müdahalesi, baskısı ve düzenlemeleri ile ülkelerin kendi iç dinamiklerinden bağımsız olarak yaşanmaktadır. Değiştirme süreci Türkiye örneğinde de olduğu gibi, çoğunlukla tepeden inme, ani ve topyekün değişimi öngörmektedir.

Bu tezde Abdullah Kaygı, Ziya Gökalp, Hilmi Ziya Ülken, Niyazi Berkes, Abdülkadir İnan ve Taner Timur, Şerif Mardin, Emre Kongar, Nilüfer Göle ve Oğuz Adanır'ın Türkiye'nin sosyo-kültürel tarihine bakış açılarındaki birey/toplum unsurları ile Sabri Ülgener ve Oğuz Adanır'ın, Anadolu toplumu zihinsel yapısının aktarımı ve analizi konusundaki eserleri temel alınarak çözümlenmeler yapılmıştır. Türkiye insanının belki de eksikliğini çektiği en önemli unsur fikirler olarak görülmektedir. Bu noktada Ülgener'in ifade ettiği gibi "*düşünen ve irade sahibi*" insanın zihniyetine ihtiyaç hissedilmektedir. Anadolu toplumu zihniyet dünyasının nesilden nesile değişmeden ya da çok az dönüşerek bugüne aktarıldığı bilinmektedir. Bouthoul, Mucchielli ve Ülgener'in tanımladıkları zihniyet kavramı, zihniyetin aktarımındaki katılığı bu tezde önemli bir dayanak noktası oluşturmaktayken; ister modern ister geleneksel toplumlar olsun hepsinin potlaç kültüründen geldiğine ve modern dünyada potlaçın izlerinin bulunduğuna dair Mauss, Bataille ve Adanır'ın çalışmaları tezin alt kuramsal yapısının oluşturulmasında büyük önem arz etmektedir.

Zihniyet nesilden nesile aktarılan, kolay kolay kırılmayan, değişime direnen yapısıyla, toplumdaki üyelerin yaratımlarını da etkilemektedir. Türkiye'deki modernleşme sürecinin önemli aksaklıkları, değişimin sadece biçimsel düzeyde

algılanması, değişimin toplumun tamamında aynı şekilde algılanmayışı ve zihniyet düzeyinde bir değişimin yavaş olmayışıdır. Üyelerin istek, beklenti, davranış ve deneyimleri kültürün parçası durumunda olan zihniyet yapısıyla alakalıdır. Modernleşme sonrası kafası karışık, değerleri parçalanmış, geleneksel ve modern arasında sıkışıp kalan Türkiye toplumu gibi, bu toplumu yansıtan sinemanın da kültürel, toplumsal, siyasal, ekonomik vb. alanlarda bir bütünlük oluşturmaktan uzakta olduğu görülmektedir. Türkiye sinemasındaki yönetmenlerin yaptıkları sanatın da, bütünsellikten uzak olduğu, yaşanan bu çelişkileri yansıttığı görülmektedir.

Türkiye’de modernleşmenin zihniyet anlamında bir dönüşüm olarak algılanması yerine, çağdaşlaşma, Batı’yı her hususta örnek alan bir yaklaşım olarak görülmekte, bu da modernliğin biçimsel düzeyde kalmasına neden olmaktadır. Bu anlamda Türkiye’de modernleşme, Avrupalılaşıma ya da Batılılaşma olarak algılanmakta, çoğunlukla kopya ve özentiden öteye geçememektedir. Modernleşmenin getirdiğı yeni fikirler, geleneklerin kapalı/değişmez dünyasında bulunmayan bir gerçeklik olarak, başka toplumsal ilişkilere zemin hazırlamakta, yenilikler karşısında yabancılaşan birey, bunları anlamlandırmakta zorluk yaşamaktadır. Çünkü modernleşme sürecinde bir yana itilen değerlerin boşluğunu dolduracak yeni değerler bulunmamaktadır. Shayegan’in de ifade ettiğı gibi toplumlar kendi tarihlerinde olmayan, doğuşuna tanıklık etmedikleri yeni biçimleri kabul etmek ve bunları yaşamak durumunda kalmaktadırlar. Shayegan’ın *Yaralı Bilinç* adlı kitabı İslami toplumlarda modernleşmeyi incelemekte, gelişmekte olan ülkelerin zihniyet karmaşasını anlamlandırmada önemli veriler içermektedir. Bu yeni düşünceler, yeni ideolojiler, yeni yaşam şekli, yeni zihniyet bireyin bildikleri ile algılanmaya çalışılınca, çarpık/hastalıklı/biçimsiz bir hal almaktadır. Kronolojik olarak yaşanan uyumsuzluk, ontolojik olarak da bölünmelere neden olmaktadır. Böylece yenilikler gelenekleri parçalarken, Anadolu toplumu zihinsel yapısında değişiklik yapmayı becerememekte, bireyin maddi ve manevi dünyasını karıştırmaktan öteye gitmemektedir. Zihniyetin değişmeye direnmesi, toplum içerisinde birbirine zıt ikili yapıların oluşmasına neden olmaktadır.

Gelenek içinde modernlik ya da modernlik içinde geleneğin yaşanır hale geldiğı toplumlarda, yaşamın her alanındaki çarpık bir modernizmin zihinlerde de

karmaşa ve ikililik yarattığı görülmektedir. Modernleşme ile yalnızca toplumsal değil, siyasal ve ekonomik yaşamda da çeşitli ikili yapıların oluştuğu görülmektedir. Tarihsel süreçte kopmalarla beraber, modernleşme, değişmeyen zihniyet yapısıyla algılanamamakta, birey kendisinin içinde olmadığı bir tarihsel süreci ve zihniyet dünyasını içselleştirememekte ancak sonuçlarını yaşamak zorunda kalmaktadır. Diğer yandan ne denli istenilirse istensin, Batılı ülkelerin yaşadığı çağa ait birey olma becerilememekte, hatta Türkiye gibi gelişen ülkelerde farklı çağları yaşayan bireylerin varlığı söz konusu olmaktadır.

Türkiye sinemasında 1980'li yıllardan itibaren filmler ülkedeki değişimi bazen doğrudan bazen dolaylı olarak yansıtmakta, Anadolu toplumu zihinsel yapısı sinemada kendisine yer bulmaktadır. Filmlerin çoğunluğu, Türkiye modernleşmesi gibi, özden bağımsız biçimsel olarak üretilmektedir. Biçimsel düzeyde modern çizgileri yakalamayı daha kolay beceren sinema, öz anlamında yenilikleri yansıtmada konusunda tökezlemektedir. Örneğin dünyada 1960'li yıllarda gündemde olan feminizm akımı Türkiye'de içerikten bağımsız algılanmakta, kadın eşitliğini feminist perspektiften ele alan yabancı filmlerin taklidi olan filmler, amacından uzaklaşarak kadın konulu filmler olmaktan öteye gidememektedirler. Modern kadının hikayelerinin anlatıldığı filmlerde kent/kır, modern/geleneksel, eğitilmiş/eğitimsiz, zengin/fakir, burjuva/işçi gibi karşıtlıklar yaratılmakta, ancak modern bir kadının ataerkil bir çerçevede sunulduğu görülmektedir. Özenti batıcılık anlayışı pek çok filme yansımaktadır.

Bununla beraber kır/köy toplumları da, Türkiye sinemasında, geleneksel yapı ölçüsünde yer almakta, ayrıca bu filmlerde Anadolu toplumu zihinsel yapısı ve kültür unsurları ortaya çıkmaktadır. Filmsel anlatılarda temeli armağan toplumunun yaşama ve düşünme biçimine dayanan, bir çağdan diğer çağa bir takım değişikliklerle aktarılan mantığın hala sürdüğü de görülmektedir. Değişime direnen Türkiye'nin genelinin hala ortaçağı yaşadığı, modern zamanlara tam olarak geçilemediği görülmektedir. Diğer yandan iki toplum düzeni, iki farklı kültür, gelenek ve modernlik arasına sıkışan yönetmenler, zihniyet yapılarında var olan pek çok unsuru eskiden yana kullanarak, değişmezliğe karşı olan tutumları yansıtmaktadırlar. Böylece filmsel anlatılarda Doğu/Batı, eski/yeni, modern/geleneksel gibi karşıtlıklar oluşturulmaktadır.

1980 sonrası filmlerde karakterler köy-kır/kent karşıtlığını yansıtmaktadırlar. Türkiye sinemasında kentli Sibel, köylü Elmas ya da üç kuşağın farklı düşünce ve yaşam tarzları; modern, geleneksel, nihilist, vb. (*Kasaba*) karakterler aracılığıyla sinemaya yansımakta, mekan anlamında kent, kasaba, köy/kırsal alan perdeye yansımaktadır. Modern ve gelenekselin bir aradalığı kent dekorunda, daha çok geleneksel alışkanlıklarla modern öğelerinin bir arada kullanılmasıyla ortaya konulmaktadır. Bu unsurlar mekanlarda, yaşam tarzlarında, giyim-kuşamda ve davranışlarda ortaya çıkmaktadır. Mekan konusunda, modern ve geleneksel ikileminin, kozmopolit yapısıyla İstanbul'da net bir şekilde ortaya çıktığı görülmektedir. Böylece geleneksel dünyaya ait birincil ilişkilerin yaşandığı mekanlar girmekte, örneğin kahvehaneler, oteller, apartmanlar bireylerin yüz yüze ilişki kurabildikleri mekanlar olarak yansımaktadır. Modern kentin kafelerine karşın kahvehaneler bu ilişkilerin kurulabildiği mekanlar olarak erkeklerin bir araya gelebildiği alanları oluşturmaktadır. Modern çizgilerle döşenmiş mekanlara karşılık geleneksel değerleri yaşatan mekanlar da filmsel anlatılara yansımaktadır.

Modernleşme ile geleneksel ve modern değerler arasına sıkışan erkek ve kadın imgelerinin oluştuğu görülmektedir. Türkiye modernleşmesi ile ataerkil kalıplarda bir değişim yaratılmadığı, Türkiye sinemasında hala eril kimliğin baskın ve hakim olduğu görülmektedir. Bir çok film (*Mine-Atıf Yılmaz/1983, Maruf-Serdar Akar/2001, Mutluluk-Abdullah Oğuz/2007, Saklı Yüzler-Handan İpekçi/2007*) geleneksel toplum içerisinde kadın ve erkeği anlatmaktayken, bir kısım film (*Gece Dansı Tutsakları-Mahinur Ergun/1988, Dünden Sonra Yarından Önce-Nisan Akman/1988, Bir Sonbahar Hikayesi-Yavuz Özkan/1993*) sözde modern ortamlardaki karakterlerin öykülerini anlatmaktadır. Ancak yaşam standartları ile modern olan bu karakterlerin zihniyet düzeyinde hala gelenekselliklerini korudukları bu yüzden davranışlarında bir tür tutarsızlığın olduğu saptanmaktadır. Ayrıca İstanbul, kadın ve erkeğin rahatça bir arada olduğu ortamlar yaratmaktayken, yine de ataerkil düzen içinde bir çevre oluşturmaktadır.

Türkiye sinemasında, biçimsel değişimlerin, içerik anlamındaki değişimlerden daha hızlı gerçekleştiği görülmektedir. 1980 sonrası biçimsel değişimlerin modern tarzı yakalamayı denediği, son dönem Türkiye sinemasında 1990'ların ortalarından itibaren ise çağdaş anlatı sinemasına uygun eserler verildiği,

yeni sinemacılar kuşağı yönetmenlerinin filmsel anlatılarındaki kullandıkları farklı biçim ve içerikleri ile dikkat çektikleri görülmektedir. Olay örgülerinde belli bir ana teması, giriş, gelişme ve sonuç gibi bölümleri olmayan, çatışmaları doruk noktaya ulaşmayan filmlerin, karakterle özdeşleştirmek yerine karakterleri, olayı ve durumu sorgulamaya yönelik olduğu tespit edilmektedir. Bu yönetmenler klasik anlatı sinemasından uzakta, çağdaş anlatı sinemasının kalıplarıyla öykülerini anlatmaktadırlar. Bu filmlerde, anlatı film yapım aşamasından itibaren çeşitli analizlere olanak verecek şekilde kodlanmaktadır.

Sonuç olarak, modernleşmeyi becerememiş toplumların toplumsal, politik, kültürel, ekonomik ve hukuksal açıdan tam ve bütünlük arz eden modern bir sistem oluşturamadıkları gibi, sanatsal ve özelde sinemasal anlamda da tam ve bütünsellikten uzak oldukları görülmektedir. Türkiye toplumundaki modernleşmenin getirdiği ikilem ve Anadolu toplumu zihniyet yapısının izleri 1980 sonrası Türkiye sinemasına yansımaktadır.

Modernleşmenin toplum ve birey hayatında ikililikler yarattığı saptanmaktadır. Bu noktada kişisel denge sağlanmasına, modernliğin zihniyet düzeyinde algılanıp, uygulanmasına destek olunması gerekmektedir. Tanpınar'ın ifade ettiği "*Kendimize dönmek*" geçmişimizden gelen ve kültürel değerlerimizle oluşan bir devam zincirinin hiç kopmadan gelecek kuşaklara aktarılmasına bağlıdır. Böylece modernleşmek için uygulanacak yeniliklerin, yeniden yorumlanarak, süzgeçten geçirilmesi, ülkenin, toplumun ihtiyaçlarına uygun olarak alınması bu zihniyet karmaşasını çözme anlamında önemlidir. Bu noktada bir sanat olan sinemanın diğer sanat dallarına göre bireylere daha kolay ulaşması nedeniyle, modern ve geleneksel arasında kalan insanlara destek olması, çözüm yolları sunabilmesi gerekmektedir. Çünkü Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde aydın olarak kabul edilen yönetmenlerin böyle bir misyon üstlenmeleri bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Modernleşen Türkiye'de hala bir değer karmaşası vardır. Bu şekilde yaşamak yerine belki de bu ikili yapıların ve değişime direnen zihniyetin eleştirisi yapılmalıdır. Bu noktada, gelişmekte olan Türkiye'de sanatçıların, özelde film üretenlerin üzerlerine düşenin bu durumu eleştirmek, bu ikili yapıyı kırmaya yönelik

filmler yapmak olduğu düşünölmektedir. Sinema, toplumsal yaşamın bir aynası durumundaysa, gelişmemiş sinemanın gelişmemiş bir toplumun yansıması olduğu tezini de kabul etmek gerekmektedir. Sinema ve toplumun karşılıklı etkileşimi, sinemanın toplumdaki etkilenmesi kadar toplumu da etkilemesi noktasında ortaya çıkmaktadır. Filmsel öyküde işlenen konular, bu sorunsalın ele alınış tarzı, öne sürdüğü çıkış noktaları, izler kitleyi etkilemektedir. Sinemanın belirli koşullar altında izleyiciyi etkileme, yönlendirme, harekete geçirme konusundaki önemi düşünöldüğünde, sinemanın toplumsal değişim ve gelişime de yardımcı olacağı, ya da kaynaklık edeceği düşünölmektedir. Bu noktada Türkiyeli sanatçının toplumun önünde olmak gibi bir misyona sahip olması, bu değişimleri algılayacak zihniyet yapısındaki dönüşümlerde izleyiciye yol göstermesi önem kazanmakta, bunun için de film üretenlerin önce kendilerini eleştirmeyi öğrenmeleri sonra da toplumu iyi anlamaları ve bir öz eleştiride bulunmaları önem taşımaktadır. Bu ikili yapılar arasında sıkışılıp kalınması yerine değişime direnen zihniyet yapısının ortaya konularak eleştirisinin yapılması, diğer yandan halkın mobilize olması ve zihinsel bir devrimin gerçekleşmesi sağlıklı bir modernleşmenin önünü açacaktır.

KAYNAKLAR

DERGİLER

- ABEL, Jeanniere; “Modernizm–Postmodernizm”, **Birikim**, Çev.: Nilgün Tatal Küçük, Sayı: 40, 1992, ss. 79-83
- ATAM, Zahit; "Sürekli Birşeylere Benzemekten Ne Olduğunu Unuttu: Hayat Ne Ola ki? Ya da Yaşamı Yeniden Gözden Geçirmek", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı:9, Dünya Yayıncılık, İstanbul, 2001
- AKBULUT, Hasan; “Kasaba: Doğa-Kültür Karşıtlığı, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 267-285, 295 S.
- CEMSU, Filiz; “İtiraf’ın Yazgısı, Yazgı’nın İtirafı”, **Altyazı**, Sayı:8, İstanbul, 2002
- COŞAR, Simten; “Türk Modernleşmesi:Aklileşme, Patoloji, Tıkanma”, **Doğu Batı (Türk Toplumunu ve Gelişme Teorisi)**, Sayı:8, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 1999, ss. 59-73
- ÇELİK, Burçe; “Yeşilçam Sineması ve TV Dizilerinin Anlatı Benzerliği”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Sayı:4, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 213–220
- ÇETİN, Halis; “Gelenek ve Türk Modernleşmesi, **Doğu Batı (Modernliğin Gölgesinde Gelenek)**, Sayı:25, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2003, ss. 11-41
- ÇİĞDEM, Ahmet; “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık**, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 68-74, 624 S.
- ÇULHAOĞLU, Metin; “Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt 3: Modernleşme ve Batıcılık**, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 170-174, 624 S.
- ERKASLAN, Önder; “1990’ların Türk Sinemasında Kamusal ve Özel Mekanların Cinsiyetçi Sunumu: Özkan’ın *Bir Kadının Anatomisi*’nde Kadın/Mekan/Mülkiyet İlişkilerinin Analizi”, **İletişim**, Sayı:20, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 2005, ss. 157-172
- EYÜPOĞLU, Selim; “2000’lerde Değişen Bir Şeyler Var mı?”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Sayı:4, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 285–289
- GİRGİNKOÇ, Deniz; “Türk Sinemasında Bir Auteur: Yavuz Özkan”, **25. Kare**, Sayı:28, Ankara, 1999, ss. 53-62
- GÖLE, Nilüfer; “Batı-dışı Modernlik Kavramı Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Cilt: 3: Modernleşme ve Batıcılık**, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 56–68, 624 S.
- GÜÇHAN, Gülseren; “Sinema – Toplum İlişkileri”, **Kurgu**, Sayı:12, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 1993, ss. 51–71

- İNALCIK, Halil, “İkinci Bin’de Türkler”, **Doğu Batı (Binyılın Muhasebesi)**, Sayı:10, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2000, ss. 69-91
- İNALCIK, Halil, “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme”, **Doğu Batı (Küreselleşme)**, Sayı:18, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2002, ss. 77-103
- KAHRAMAN, Hasan Bülent; “Bir Zihniyet, Kurum ve Kimlik Kurucusu Olarak Batılılaşma”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt:3, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 125-140, 624 S.
- KALİBER, Alper; “Türk Modernleşmesini Sorunsallaştıran Üç Ana Paradigma Üzerine”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt:3, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 107-124, 624 S.
- KIRAÇ, Rıza; “Kötülüğün Kısa Tarihi”, **Altyazı**, Sayı:8, İstanbul, 2002.
- KIRMIZI, Nazlı; “Geleneksel Anlatı ve Söylen Arasındaki İlişki Üzerine”, **Kurgu Dergisi**, Sayı:7, A. Ü Basım, Eskişehir, 1990, ss. 231-239
- KÖMEÇOĞLU, Uğur, “Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik”, **Doğu Batı (Küreselleşme)**, Sayı:18, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2002, ss. 11-29
- KÜNÜÇEN, Hale; “Türk Sinemasında Kadının Sunumu”, **Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Sayı:18, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 2001, ss. 51-65
- OKUMUŞ, Fatma; “Sıradışı Cinsel Yaşantımız ve Sinemamız”, **Kurgu**, Sayı:20, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 2003, ss. 183-204
- ÖZKARACALAR, Kaya; “Türkiye’ye ‘İçeriden’ ve ‘Dışarıdan’ Bakışların Birlikteliği: Karanlık Sular/Yılanın Öyküsü”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Sayı:3, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, ss. 155-159
- ÖZTÜRK, Ruken; “İkili İlişkilerde Terörizm”, **Altyazı**, Sayı:8, İstanbul, 2002
- ÖZTÜRK, Serhat; “Teyzem Ya da Kapandaki Fare”, **Ve Sinema**, Sayı:4, Hil Yayınları, İstanbul, 1987
- SUNER, F. Asuman; “Masum ve Mahsun: 1990’lar Korku Sineması”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 257-265, 295 S.
- ULUYAĞCI, Canan; “Sinemada Erkek İmgesi: Farklı Sinemalarda Aynı Bakış”, **Kurgu**, Sayı:18, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 2001, ss. 29-39
- YAVUZ, Hilmi; “Modernleşme: Parça mı, Bütün mü? Batılılaşma: Simge mi, Kavram mı?”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce**, Cilt:3, Ed. Tanıl Bora-Murat Gültekingil, Üçüncü Basım, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, ss. 212-217, 624 S.
- YEŞİM, Orkun; “Bilinçteki Bit Yeniği”, **Altyazı**, Sayı:8, İstanbul, 2002.
- YÜKSEL, Aysun; “Dışgöç Olgusunun Türk Sinemasında Yansımaları Üzerine Bir Deneme”, **Kurgu**, Sayı:18, Anadolu Üniversitesi Basımevi, Eskişehir, 2001, ss. 65-77

KİTAPLAR

- ABADAN, Yavuz; **Tanzimat Fermanının Tahlili**, Komisyon, Tanzimat (YIL YOK), MEB Araştırma İnceleme Dizisi, (Yer yok).
- ABAY, Ali Rıza; “Yaşlılık Olgusuna Nasıl Bakılmalı?”, **Sosyoloji Yazıları 1**, Ed: Mustafa Kemal Şan, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, 2007, ss. 269-181, 497 S.
- ABİSEL, Nilgün; **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994, 207 S.
- ADANIR, Oğuz; **Anlamsız Düşünceler**, Aşina, Ankara, 2006a, 205 S.
- ADANIR, Oğuz; **Eski Dünyaya Yeni Bir Bakış Kitap 3**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2002, 168 S.
- ADANIR, Oğuz; **Kültür, Politika ve Sinema**, +1 Kitap, İstanbul, 2006b, 86 S.
- ADANIR, Oğuz; **Osmanlı ve Ötekiler –Kapitalizm Öncesi Evrensel Kültür/ Zihniyetten Günümüze-**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2004, 581 S.
- ADANIR, Oğuz; **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, Ankara, 1994, 178 S.
- AKGÜR, Zeynep Gökçe; “1990 Sonrasında Türkiye’de İç Göç”, **Sosyoloji Yazıları 1**, Ed.: Mustafa Kemal Şan, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, 2007, ss. 482-496, 497 S.
- AKYÜZ, Kenan; **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995, 270 S.
- ALTUN, Fahrettin; **Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, Yöneliş Yayınları, İstanbul, 2002, 215 S.
- ATEŞ, Hamza; “Modernlik ve Postmodernlik Arasında Kamu Yönetimi”, **Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye**, Ed.: Güngör Erdumlu, Babil Yayıncılık, Ankara, 2004, ss. 72-73, 245 S.
- ATİLA, Sevim; “Modern Toplumda Yaşlılık”, **Sosyoloji Yazıları 1**, Ed: Mustafa Kemal Şan, Kızılelma Yayıncılık, İstanbul, 2007, ss. 228-268, 497 S.
- AVINERİ, Shlomo; **The Social and Political Thought of Karl Marx**, Cambridge University Press, Cambridge, 1969
- AYÇA, Engin, “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1996, Ankara, ss. 129-149, 387 S.
- BARBAROSOĞLU, Fatma Karabıyık; **Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet**, İz Yayıncılık, İstanbul, 213 S.
- BASUTÇU, Mehmet; “*Türk Sinemasının Batıya Açılan Penceresi*”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1996, Ankara, ss. 201-212, 387 S.
- BATAİLLE, Georges; **Lanetli Pay**, Çev.: M. Mukadder Yakupoğlu, Mor Yayınları, Ankara, 1999, 217 S.

- BATUR, Yüksel; **Bilimkurgu Sinemasında Şiddet ve İdeoloji**, Kitle Yayınları, Ankara, 1998, 183 S.
- BERK, Nurullah ve Kaya Özsezgin; **Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1973, 129 S.
- BERKES, Niyazi; **Türk Düşününde Batı Sorunu**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1975, 303 S.
- BERKES, Niyazi; **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Yayına Haz.: Ahmet Kuyaş, Dokuzuncu Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006, 598 S.
- BİLGİÇ, Filiz; **Türk Sineması’nda 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Erek Ofset, Ankara, 2002, 205 S.
- BOUTHOU, Gaston; **Siyaset Sosyolojisi**, Çev.: Ali Türkay Yazıcı, Remzi Yayınevi, İstanbul, 1968, 143 S.
- BOUTHOU, Gaston; **Zihniyetler–Kişi ve Toplum Açısından Zihin Yapısına Dair Psikososyal Bir İnceleme**, Çev.: Selmin Evrim, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1975, 99 S.
- BURKE, Peter; **Rönesans**, Çev.: Özkan Akpınar, Babil, İstanbul, 2000, 98 S.
- BURTON, Graeme; **Görünenden Fazlası**, Çev.: Nefin Dinç, Alan Yayıncılık, 1995, İstanbul, 237 S.
- CANATAN, Kadir; **Bir Değişim Süreci Olarak Modernleşme**, İnsan Yayınları, İstanbul, 1995, 156 S.
- ÇİĞDEM, Ahmet; **Bir İmkan Olarak Modernite**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, 235 S.
- DARWIN, Charles; **Türlerin Kökeni**, Çev.: Öner Ünalın, Onur Yayınları (2. Baskı), Ankara, 1970, 591 S.
- DAWSON, Christopher; **İlerleme ve Din (Karşılaştırmalı Medeniyetler Tarihi)**, Türkçesi: Yusuf Kaplan, Aylin Doğan, Açılım Kitap, İstanbul, 2003, 250 S.
- DORSAY, Atilla; **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, 387 S.
- DORSAY, Atilla; *“Türk Sineması 1995: Yarı Karamsar, Yarı İyimser Bir Bakış Denemesi...”*, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz.: Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1996, Ankara, ss. 212-217, 387 S.
- DÖNMEZLER, Sulhi; **Sosyoloji**, 9. Baskı, Savaş Yayınları, Ankara, 1984, 455 S.
- DURKHEIM, Emile; **Division of Labor in Society**, Fransızca’dan İngilizce’ye Çev.: George Simpson, The Free Press, Glencoe, Illinois. 1949
- ENGELHARDT, Ed; **Tanzimat ve Türkiye**, Çev.: Ali Reşad, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, 512 S.
- ERDUMLU Güngör; **Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye**, Ed.: G. Erdumlu, Babil Yayıncılık, Ankara, 2004, 245 S.
- ESEN, Şükran; **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Beta Basım Yayım Dağıtım (2. Basım), İstanbul, 2000, 246 S.

- FİSKE, John; **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çev.: Süleyman İrvan, İkinci Basım, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, 246 S.
- GİDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev.: Ersin Kuşdil, İkinci Basım, Ayrıntı, İstanbul, 1998, 178 S.
- GİDDENS, Anthony; **Sosyoloji: Eleştirel Bir Yaklaşım**, Çev.: Ruhi Esengül ve İsmail Öğretir, Beşinci Basım, Birey Yayıncılık, İstanbul, 1998, 160 S.
- GODBOUT, Jacques T.; **Armağan Dünyası**, İletişim Yayınları, Çev.: Dilek Hattatoğlu, İstanbul, 2003, 344 S.
- GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esasları**, Yazarlar: Brehier, E., Türk Kültür Yayınları, İstanbul, 1974, 173 S.
- GÖKALP, Ziya; **Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak**, Haz.: İbrahim Kutluk, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1976, 99 S.
- GÖKÇE, Birsen; **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kuramlar**, Savaş Yayınları, Ankara, 1996, 296 S.
- GÖLE, Nilüfer; **Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine**, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 175 S.
- GÖLE, Nilüfer; **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**, Yedinci Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 189 S.
- GÜÇHAN Gülseren; **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Ankara, 1992, 200 S.
- HOBSBAWN, Eric J.; **Sanayi ve İmparatorluk**, Çev.: Abdullah Ersoy, İkinci Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003a, 347 S.
- HOBSBAWN, Eric J.; **Sermaye Çağı 1848-1875**, Çev.: Bahadır Sina Şener, İkinci Basım, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003b, 375 S.
- HYDE, Lewis; **Armağan: Sanatsal Dünyayı Nasıl Değiştirir?**, Çev.: Emine Ayhan, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, 396 S.
- İNAL, Güner; **Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, 182 S.
- İNSEL, Ahmet; **Türkiye Toplumun Bunalımı**, Genişletilmiş İkinci Baskı, Birikim Yayınları, İstanbul, 1990, 325 S.
- KALKAN, Faruk; **Sinema Toplumbilimi**, Ajans Tümer Yayınları, İzmir, 1992, 120 S.
- KARADOĞAN, Ali; **Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı**, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2005, 196 S.
- KAPLAN, Mehmet; **Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser**, Altıncı Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul, 1998, 277 S.
- KASABA, Reşat; "Eski ile Yeni arasında Kemalizm ve Modernizm", **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Ed.: Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba, Çev.: Nurettin El Hüseyini, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul, 1998, 222 S.

- KAYALI, Kurtuluş; **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız Yayınları, Ankara, 1994, 213 S.
- KAYGI, Abdullah; **Türk Düşüncesinde Çağdaşlaşma**, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1992, 398 S.
- KERMAN, Zeynep; **Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri**, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, 522 S.
- KESSLER, Gerhard; **Sosyolojiye Başlangıç**, Çev.: Z. Fahri Fındıkoğlu, Gözden Geçirilmiş İkinci Baskı, Venüs Ofset, İstanbul, 1985, 253 S.
- KEYDER, Çağlar; “Türk Demokrasisinin Ekonomi Politikası”, **Geçiş Sürecinde Türkiye**, Der.: İrvın Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, Üçüncü Basım, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul, 1990, ss. 38-75, 400 S.
- KEYDER, Çağlar; **Ulusal Kalkınmacılığın İflası**, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, 158 S.
- KIRAÇ, Rıza; **Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış**, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., Ankara, 2008, 186 S.
- KIRMIZI, Nazlı; **Geleneksel Anlatılar ve Söylem: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısalcı Bir Çözümleme**, AÜ Yayınları, Eskişehir, 1990, 87 S.
- KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Altıncı Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 460 S.
- KONGAR, Emre; **Toplumsal Değişme**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1972, 264 S.
- KÖKER, Levent; **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, Altıncı Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, 252 S.
- KUBAN, Doğan; **100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi**, Genişletilmiş İkinci Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1973, 304 S.
- KUYUCAK ESEN, Şükran; **Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur**, Alfa Yayınları, İstanbul, 2002, 468 S.
- LERNER, Daniel; **The Passing of Traditional Society: Modernizing the Middle East**, Free Pr., New York, 1968, 466 S.
- LEVİ-STRAUSS, Claude; **Mit ve Anlam**, Çev.: Şen Süer, Selahattin Erkanlı, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986, 82 S.
- LEVİ-STRAUSS, Claude; **Yaban Düşünce**, Çev.: Tahsin Yücel, Cogito, İstanbul, 1994, 346 S.
- MAKAL, Oğuz; **Sinemada Yedinci Adam**, Ege Yayıncılık, İzmir, 1994, 142 S.
- MARCUSE, Herbert; **One-Dimensional Man**, Beacon Press, U.S.A, 1964, 260 S.
- MARDİN, Şerif; **Din ve İdeoloji**, Toplu Eserleri 2, Altıncı Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, 188 S.
- MARDİN, Şerif; **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, Derleyenler: Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder, 11.Baskı, İletişim Yayınevi, İstanbul, 2002, 376 S.

- MARDİN, Şerif; **Türk Modernleşmesi**: Makaleler 4, Bütün Eserleri 9, Derleyenler: Mümtaz' er Türköne/ Tuncay Önder, İkinci Baskı, İletişim Yayınevi, İstanbul, 1992, 376 S.
- MARDİN, Şerif; **Türkiye'de Toplum ve Siyaset**, Makaleler 1, Der: Mümtaz' er Türköne/ Tuncay Önder, Dördüncü Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, 312 S.
- MARSHALL, Gordon; **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev.: Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 2003, 917 S.
- MARTINEAU, Harriet;. **The Positive Philosophy of Auguste Comte**, vol. 1. Kitchener, Ontario, Canada: Batoche Books, 2000.
- MORAN, Berna; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış**, 13. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002 , 256 S.
- MARX, Karl; **The Marx-Engels Reader**, Edited by Robert C. Tucker, W.W. Norton & Company, New York, London, 1978.
- MAUSS, Marcel; **Sosyoloji ve Antropoloji**, Çev.: Özcan Doğan, İkinci Baskı, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2006, 606 S.
- MUCCHIELLI, Alex; **Zihniyetler**, Çev.: Ahmet Kotil, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991,121 S.
- ÖNÜR, Nimet; **Medya ve Eğitim**, Barış Yayınları, İzmir, 2001, 232 S.
- ÖNGÖREN, Mahmut T; **“Sinemamız ve Kurtuluşu”**, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Haz. Süleyma Murat Dinçer, Doruk Yayınları, 1996, Ankara, ss. 232-242, 387 S.
- ÖZBEK, Meral; **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay ve Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, 380 S.
- ÖZSEZGİN, Kaya; **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Resmi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1998, 158 S.
- ÖZTÜRK, Ruken S.; **Sinemada Kadın Olmak**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 2000, 276 S.
- ÖZÖN, Nijat; **Karagözden Sinemaya**, Kitle Yayıncılık, Ankara, 1995, 426 S.
- PARSA, Seyide; **Televizyon Estetiği**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 1994, 166 S.
- PARSONS, Talcot; **Economy and Society**, USA: Routledge, Florence, KY,1998.
- POLANYI, Karl. **Great Transformation: The Political & Economic Origins of Our Time**, Boston, MA, USA: Beacon Press, 2001.
- PÖSTEKİ, Nigar; **1990 Sonrası Türk Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2004, 184 S.
- PÖSTEKİ, Nigar; **Türk Sinemasına Yeni Bakış, Yönetmen Sineması**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, 261 S.

- SMİTH, Preserved; **Rönesans ve Reforma Çağı; Bir Sosyal Arkaplan Çalışması**, Çev.: Serpil Çağlayan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, 334 S
- REFİĞ, Halit; **Ulusal Sinema Kavgası**, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971, 162 S.
- RENDA, Günsel; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977, 272 S.
- RYAN, Michael ve Douglas Kellner; **Politik Kamera**, Çev.: Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, 474 S.
- SAFA, Peyami; **20. Asır Avrupa ve Biz**, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999, 278 S.
- SEDİLLAT, René, **Değiş Tokuştan Süper Markete; Tarih Boyunca Ticaretin Öyküsü**, Çev.: Esat Mermi Erendor, Cep Kitapları, 1983, İstanbul, 486 S.
- SCOGNAMİLLO, Giovanni; **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, 1998, İstanbul, 500 S.
- SHAYEGAN, Daryush, **Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Sizofreni**, Çev.: Haldun Bayrı, 4. Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, 191 S.
- SMİTH, Anthony; **Toplumsal Değişme Anlayışı: İşlevselci Toplumsal Değişme Kuramının Bir Eleştirisi**, Çev.: Ünsal Oskay, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir, 1988, 204 S.
- SUNER, Asuman; **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 337 S.
- TANİLLİ, Server; **Uygarlık Tarihi**, 22. Baskı, Alkım Yayınevi, İstanbul, 2006, 599 S.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi; **19uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yedinci Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, 639 S.
- TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999, 279 S.
- TEKSOY, Rekin; **Rekin Teksoy'un Sineması**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2007, 252 S.
- TİMUR, Taner; "Osmanlı Mirası", **Geçiş Sürecinde Türkiye**, Der.: İrvin Cemil Schick, Ertuğrul Ahmet Tonak, Üçüncü Basım, Belge Uluslararası Yayıncılık, İstanbul, 1990, ss. 12-37, 400 S.
- TİMUR, Taner; **Kuruluş ve Yükseliş Döneminde Osmanlı Toplumsal Düzeni**, İkinci Basım, Turhan Kitabevi, Ankara, 1979, 291 S.
- TİMUR, Taner; **Osmanlı Kimliği**, Hil Yayın, İstanbul, 1986, 198 S.
- TUNA, Korkut; **Yeniden Sosyoloji**, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2002, 346 S.
- TUNALI, Dilek, **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram**, Aşına Kitaplar, Ankara, 2006, 319 S.
- TURHAN, Mümtaz; **Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikolojik Bakımdan Bir Tetkik**, İkinci Basım, İFAV Yayınları, İstanbul, 1994, 255 S.

- ÜLGENER, F. Sabri; **İktisadi Çözülmenin Ahlak ve Zihniyet Dünyası**, Derin Yayınları, İstanbul, 2006a, 274 S.
- ÜLGENER, F. Sabri; **Tarihte Darlık Buhranları**, Derin Yayınları, İstanbul, 2006b, 124 S.
- ÜLGENER, F. Sabri; **Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler**, Derin Yayınları, İstanbul, 2006c, 250 S.
- ÜLGENER, F. Sabri; **Zihniyet ve Din: İslam, Tasavvuf ve Çözülme Devri İktisat Anlayışı**, Derin Yayınları, İstanbul, 2006d, 186 S.
- ÜLKEN, Hilmi Ziya; **Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi**, 6. Baskı, Ülken Yayınları, İstanbul, 1999, 511 S.
- YENGİN, Hülya; **Medyanın Dili**, Der Yayınları, İstanbul, 1996, 304 S.
- YUMLU, Konca, **Kitle İletişim Kuram ve Araştırmaları**, Nam Yayın, İzmir, 1994, 127 S.
- WEBER, Max; **From Max Weber: Essays in Sociology**, Çev. ve Yayına Hazırlayanlar: H. H. Gerth ve C. Wright Mills, Oxford University Press, New York, 1978
- ZÜRCHER, Erik Jan; **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, Çev.: Yasemin Saner Gönen, 12. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, 523 S.

TEZLER

- CAN, Mustafa; "15-18. Yüzyıllarda Bazı Divanlarda Beddua Beyitleri", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2001, 143 S.
- İMANÇER, Dilek; "Türk Sinemasında Kemal Tahir Uyarlamaları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1995
- ZELAN, Zeynep; "Metin Erksan Sinemasında Düş ve Gerçeklik", Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006

İNTERNET

- ERDEM, Tuna; "Kişisel Bir Anlatı", **Gazete Pazar**, 21 Aralık 1997
http://www.nbcfilm.com/kasaba/press_gazetepazartuna.php, Erişim Tarihi: 03.10.2007
- ERKAL, Seyyid N.; "Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi, Koza'dan Kasaba'ya Bir Bilge" **Zaman Gazetesi**, Mayıs 1999, <http://www.nbcfilm.com>, Erişim Tarihi:03.10.2007
- MAUSS, Marcel; **The Gift (Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies**, Translated: Ian Gunnison, W. W. Norton & Company Inc., New

York, 1967 [1923], <http://www.web.mit.edu/allanmcwww/mauss1.pdf>. Erişim tarihi: 2008

GAZETE

SARIKARTAL, Çetin; "Hayali Vatanımıza Sürgün Gitmek", **Radikal Gazetesi - Cumartesi Eki**, 13 Temmuz 2002

RÖPORTAJLAR

AYÇA, Engin; "Türkiye Sinemasının Modernleşmesi", 7 Nisan 2008, Afyon

CANKAYA, Özden, "Kurbanlar", 23 Nisan 2008, E-mail Yoluyla

ÖZKAN, Yavuz; "Yavuz Özkan Filmleri ve Bir Kadının Anatomisi", 14 Ocak 2009, E-mail Yoluyla

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Zehra YİĞİT

Doğum Yeri ve Yılı: 22.03.1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, 1999-2003

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, 1995-1999

Sıdıka Rodop Lisesi, İzmir, 1991-1994

Yayımları;

Uluslararası Sempozyum, Kongre:

2. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu, “*Modernleşme, Kent ve Çevre Düzenlemesi: Afyonkarahisar ve Floransa Meydan Örnekleriyle*”, 6-18 Haziran 2008, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar (Bildiri tam metni basıldı.)

Kimliklerin Tasarımı, “*Harem Suare Filminde Doğu Kimliğinin İnşası*”, 12-13 Mayıs 2008, İzmir Ekonomi Üniversitesi, İzmir

5. Uluslararası Felsefe Günleri, “*Korku Sinemasında Şiddet*”, 10-12 Mayıs 2007, Kocaeli Üniversitesi, Felsefe Bölümü

2. İletişim ve Medya Çalışmaları Uluslararası Konferansı, “*1990 Sonrası Türk Sinemasında Etnik Kimliklerin Temsili*”, 2-4 Mayıs 2007, Doğu Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi (Bildiri tam metni basıldı)

Türk Kültüründe Beden, “*Reklam Fotoğraflarında Kadın Bedeninin Değişimi*”, 4-5 Nisan 2007, Marmara Üniversitesi -Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi

Ulusal Hakemli Dergiler:

Hollywood Sineması'nın Yeni Oryantalist Söylemi ve 300 Spartalı, Selçuk Üniversitesi, İletişim Dergisi, 2008 Eylül Sayısı, Konya.

Dergiler:

Yavuz Turgul Filmlerinde Değişim Olgusu, Sosyoloji Notları, Sayı:6, Eylül 2008

Fotoğraf Sergisi

2.Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu kapsamında fotoğraf sergisi, “*Kent Dokusu*”, 30 Haziran – 13 Temmuz 2008, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Atatürk Kültür Merkezi, Ömer Faruk Atabek Sergi Salonu, Afyonkarahisar

Diğer

2. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu, *Sempozyum Sekretaryası*, 6-18 Haziran 2008, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

2. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu, *Düzenleme Kurulu Üyesi*, 6-18 Haziran 2008, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar

TED Koleji, “Benim Filmim” Kısa Film Yarışması Jüri Üyeliği 2008

TED Koleji, “Benim Filmim” Kısa Film Yarışması Jüri Üyeliği 2007

Seslendirme

AKU, Enformatik Dairesi, İnteraktif Eğitim, 1. Sınıf Bilgisayar Ders İçeriği

(<http://www.enformatik.aku.edu.tr/interaktif.html>)

2.Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu, Tanıtım Filmi Seslendirme, 2008