

T.C.
MALTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA TELEVİZYON ANABİLİM DALI

**YAVUZ TURGUL SİNEMASINDA
“KİMLİK” SORUNSALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ
İrem DABBAĞOĞLU
121105102

Danışman:
Yrd. Doç. Dr. Hakan AYTEKİN

İstanbul, Mayıs 2014

ÖNSÖZ

Bu araştırma süresince yardım ve katkılarıyla beni yönlendirip tez danışmanlığımı üstlenen sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Hakan Aytekin'e; akademik hayata adım atmam konusunda, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen, fikirlerine her zaman önem verdiğim babama, anneme ve kardeşime; değerli hocalarım Prof. Dr. Selahattin Yıldız'a ve Yrd. Doç. Dr. Mine Demirtaş'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

İrem Dabbağoğlu

ÖZET

Türkiye'nin Batılılaşma ve modernleşme sürecinde yaşadığı kimlik çatışmalarını anlayabilmemiz için öncelikle modern kimlik ile geleneksel kimliğin oluşumlarına bakmamız gerekir. Bu süreçte ortaya çıkan kültürel kimlikler, bireylerde uyum sorunlarına neden olmaktadır. Bu uyum sorunu bireyleri yabancılaştırmakta ve karşısındakini “öteki” olarak adlandırmasına sebep olmaktadır.

Bu tezin ana sorusu Türkiye'nin modernleşme sürecinde bireylerde oluşan kimlik çatışmalarının bireyleri ne ölçüde etkilediklerini sinema alanında ele almak; Yavuz Turgul Sinemasındaki karakterler üzerinden somutlaştırmaktır. Bu doğrultuda seçilen Yavuz Turgul'un *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkya* filmlerinde yaşanan gelenek ve modernizm düalizmi Tajfel ve Turner'ın sosyal kimlik kuramına dayandırılarak sosyolojik film çözümlemesi yöntemi ile verilmiştir. Bununla birlikte toplumda kimlik arayışı, modernizm, göç ve gecekondulaşma gibi toplumsal değişimleri açıklayan kavramlara da değinilmiştir. Modernitenin sebep olduğu toplumsal çözümlerin ve yozlaşan değerlerin Turgul sinemasına yansımalarını ortaya koymak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Kimlik, Türk Sineması, Yavuz Turgul

ABSTRACT

In order to be able to realize identity clashes taken place during the process of westernization and modernization in Turkey, we primarily, should examine modern and traditional identity formations. Cultural identities formed in the process cause individuals to have adaptation problems. The adaptation problems mentioned above alienate individuals and then the individuals otherize each other.

The core of the study is to evaluate how strong identity clashes in individuals taken place during the process of modernization in Turkey influence individuals as part of cinema and objectifies via characters of Yavuz Turgul's Cinema. Accordingly, dualism of tradition and modernism which is perceived in Yavuz Turgul's movies, *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulma Yönetmeni* and *Eşkîya* has been determined with sociological movie analysis method, on basis of social identity theory of Tajfel and Turner. Further, concepts explaining social transformation like owning social identity, modernism, immigration and suburban problem are also handled. Finally, to exhibit reflections of social disintegration and degenerated values arising from modernity to Yavuz Turgul's cinema is aimed.

Key Words: Modernity, Identity, Turkish Cinema, Yavuz Turgul

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM Sosyal-Toplumsal Hareket, Modernizm ve Kimlik	3
1.1. Sosyal-Toplumsal Hareket	3
1.2. Modernizm	6
1.3. Kimlik	11
1.4. Geleneksel Kimliğin Oluşumu	22
1.5. Modern Kimliğin Oluşumu.	25
1.6. Modernizm-Gelenek Kıskacında “Kimlik”	30
2. BÖLÜM 1960 Sonrasında Türkiye ve Türk Sinemasında Kimlik	36
2.1. Toplumsal Çelişkilerin Yoğunlaşması ve Sosyo-Politik Gerilim	36
2.2. Serbest Piyasa Ekonomisine Geçiş	48
2.3. Küreselleşme.	49
2.4. Modernleşme Sürecinde Türkiye’de Görülen Kimlik Problemleri	55
2.5. Türk Sinemasında “Kimlik”	57
2.5.1. Yeşilçam ve Melodramlar	58
2.5.2. Toplumsal Gerçekçilik	60
2.5.3. Seks Furyası	64
2.5.4. Yeşilçam’ın Dönüşümü	66
3.BÖLÜM Yavuz Turgul Sinemasında Kimlik Sorunsalı	79
3.1. Yavuz Turgul	79
3.1.1. Arzu Film Dönemi	79

3.1.2. Senarist Kimliği	80
3.1.3. Reklamcılık Dönemi	83
3.2. Toplumsal Değişimin Yavuz Turgul Sinemasına Etkileri	86
3.3. Yavuz Turgul Sinemasında Kimlik Sorunsalı	88
3.3.1. Muhsin Bey	88
3.3.1.1. Muhsin Bey Filminin Öyküsü	89
3.3.1.2. Muhsin Bey ve Ali Nazik'in Kimlik Çatışması	92
3.3.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni	97
3.3.2.1. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filminin Öyküsü	98
3.3.2.2. Haşmet Asilkan ve Kimlik Çatışması	100
3.3.3. Eşkıya	102
3.3.3.1. Eşkıya Filminin Öyküsü	103
3.3.3.2. Baran ve Cumali'nin Kimlik Çatışması	104
SONUÇ.....	108
EKLER.....
EK 1: SENARYOLAR.....
EK 2: FİLMOGRAFYA
EK 3: ÖDÜLLER
KAYNAKLAR
ÖZGEÇMİŞ.....

KISALTMALAR

T.Y: Tarih yok

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

Vb.: Ve benzeri

GİRİŞ

Yavuz Turgul, senarist, reklamcı ve yönetmen kimliği ile imzasını attığı filmlerde başarı ile adını duyurmuş bir yönetmendir. Bu filmlerde birbirini tekrarlayan belli başlı temalar vardır. Bu çalışmada o temalardan biri olan “değişime ayak uydurma/uyduramama” üzerinden kimlik edinme mücadelesi anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda özellikle 1980’lerden sonra yaşanan toplumsal ve kültürel filmlerinde bu farklılıklardan doğan kimlik çatışmalarını ortaya koymak amaçlanmıştır. Çalışmanın temel varsayımı, Türkiye’de özellikle 80 sonrasında ortaya çıkan toplumsal ve kültürel farklılıkların Turgul’un filmlerinde kimlik çatışmalarına neden olabileceği üzerine kurulmuştur. Turgul filmlerinde sıkça rastlanan geleneksel-modern, eski-yeni, doğu-batı gibi karşıtlıklar çatışmaların kaynağını oluşturmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde, bu çatışmaların temelinde yatan sosyal-toplumsal hareket, modernizm ve kimlik oluşumu incelenmiş; ikinci bölümde ise çatışmalar üzerine kurulan Turgul filmlerini daha iyi anlayabilmemiz için 80 sonrası Türkiye’nin yaşadığı dönüşümler, değişimler, yaşanan darbeler, küreselleşme, kentleşme ve göç çerçevesinde ele alınmıştır.

Yaşanan bu değişimler Türk sinemasında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde tüm dünyada yaşanan liberal ekonomiye uygun insan yetiştirme hedefi, Türkiye’yi de etkisi altına almış; küreselleşmeyle paralel olarak ortaya çıkan tartışmalar ise geleneksel kültür modern kültür ikiliğinin kültürel çoğulculuk bağlamında yeni bir söylem alanı kazanmasına neden olmuştur (Yüksel, 2003, s. 2). Çalışmanın ikinci bölümünde Türkiye’nin yaşadığı dönüşümlerden sonra Türk sinemasında “Kimlik” üzerinde durulmuştur. Yeşilçam ve melodramlar incelenmiş, 80 sonrası Yeşilçam da ortaya çıkan gazino kültürü, arabesk kültür gibi yeni kültürler ele alınmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde ise Turgul sinemasının başarısının nedenini anlamak için Arzu Film döneminden, senarist ve reklamcı kimliğinden

bahsedilmiştir. Senaryoları, Arzu Film Ekolü çerçevesinde değerlendirilmiştir. 70'li yılların ikinci yarısında senaristliğe başlayan Turgul, sinema sektörüne senaryo yazarlığı yaparak girmiştir. Gerek yazdığı senaryolarda olsun gerekse yönettiği filmlerde olsun Turgul, Ertem Eğilmez-Arzu Film ekolünden gelmiş olduğunu hissettirir.

Sonrasında toplumsal değişimin Yavuz Turgul sinemasına etkileri incelenmiştir. Örneklem olarak filmlerinden *Muhsin Bey* (1986), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990) ve *Eşkıya* (1996) seçilerek, değişime direnen karakterlerin kimlik çatışmalarının ortaya çıkarılmasına çalışılmıştır.

1.BÖLÜM: SOSYAL-TOPLUMSAL HAREKET, MODERNİZM VE KİMLİK

1.1. Sosyal-Toplumsal Hareket

“Toplumsal hareket” ya da “sosyal hareket”, toplumsal statü değişmelerini içine alan, toplumsal değişimin meydana getirdiği sosyal rahatsızlıkların belirmesi olduğu kadar toplumun isteklerini ve ihtiyaçlarını da ifade etmesinin yollarından biridir.

“Hareketlilik” ise, toplumun kendi içindeki coşkusu veya nüfusu meydana getiren bireylerin hareketliliğini belirten bir kavramdır. Toplumda bireylerin, zümrelerin veya kültür öğelerinin, tabakalaşmada, ya da sosyal mekanda yer değiştirmesini ifade eder. Dikey, yatay, nesiller arası vb. olmak üzere çeşitli şekillerde incelenebilmektedir. Bu çeşitli hareketlilik halini görebilmek için her şeyden önce toplumun bir sosyal piramit şeklinde düşünülmesi gerekmektedir (<http://www.enfal.de/sosyalbilimler/s/056.htm>).

Hasan Hüseyin Çalı’ya (2006) göre toplumsal hareket, hem çağın dünya görüşü, hem de bu dünya görüşü ile bağlantılı olan işçi hareketleri veya liberalizm, sosyalizm, muhafazakârlık, faşizm gibi sosyal ve politik aktivitelerdir (s. 16).

Ortak davranışların örneği olarak toplumsal hareketler aynı zamanda benzer kültürel yönelim içerisindeki bireylerin, söz konusu kültürden ilham alan toplumsal eğilimleri kontrol etmeyi amaçlayan aktörlerin hareketidir. Dayanışmanın ürettiği coşkuyla ilerleyen toplumsal hareketler, çatışma aracılığıyla itiraz ettiği sistemin dayatmalarına ortak olarak direnir (Alpmanı, t.y., s. 20).

Toplumsal hareket kavramının çeşitli tanımlamaları olmasına rağmen, genel olarak toplumun büyük bir kısmını ilgilendiren, gündelik hayatın olağan akışını etkileyen toplumsal sorunların giderilmesi için bireylerin karar almasını gerektiren, ortak bir eylemi içeren özelliklere sahiptir (Alpmanı, t.y., s. 21). Anthony Giddens (2000), toplumsal hareket kavramının tanımını, “*yerleşik alanın dışındaki toplu*

eylemler yoluyla, ortak bir çıkarı korumak ya da ortak bir hedefe erişmeyi sağlayabilmek için girişilen toplu bir çaba” olarak yapmıştır (s. 540-541).

“Sosyal Hareket” kavramı, hem işçi hareketi veya kadın hareketi gibi “eski” hareketleri, hem de, barış, ekoloji veya dayanışma hareketi gibi “yeni” olayları kapsamaktadır. Toplumda bir takım huzursuzluklar yaşanıyorsa, toplumun yapısı ile bireysel istekler arasında farklılaşma varsa, sosyal hareketler ortaya çıkmaktadır (Çalı, 2010, s. 18).

Toplumda yaşanan huzursuzlukların nedeni toplumsal değişimden etkilenen toplumsal yapı ve işleyişin bir önceki toplumsal durumun ihtiyaçlarını karşılayamadığı gibi mevcut durumdaki ihtiyaçları da karşılayamamasıdır. Ekonomik uyumsuzluklar, eğitim ve sınıf farklılıkları, kent ve kentleşme toplumsal sorunların en önemli sebepleridir (Alpmanı, t.y., s. 21).

Sosyal hareketlerin en önemli özelliklerinden biri, üyelik sisteminin olmamasıdır. Mümkün olabildiğince çok taraftar ve katılımcı hedeflenmektedir. Protestoların harekete geçmesi ve kampanyalar vasıtasıyla kamusal dikkati sahneye çekme, sosyal hareketlerin vazgeçilemez hareket enstrümanıdır. Diğer önemli özelliği ise kendisi tarafından algılanan toplumsal problemleri belirli bir toplumsal çatışma çerçevesine oturtarak, kendi içinde çözmek için, bir veya birden çok kolektif aktöre yoğunlaşabilir (Çalı, 2010, s. 19-20).

Toplumsal hareketlerin önüne eklenen “yeni” sıfatı 1960’ların ortasından sonra ortaya çıkan toplumsal hareketleri, kendisinden önceki hareketlerden ayırmak için kullanılmaktadır. Özellikle 1960’lı yıllardan sonra daha çok kent merkezlerinde hayat bulmaya başlayan yeni sosyal hareketlerin, kent yaşamının getirmiş olduğu sivil toplum ve kimlik yönelimli politikalar ile yakından ilgisi olduğu söylenebilir. Burada ki en önemli unsurlardan biri yeni kentli insanın yeni sosyal hareketler bünyesinde harekete geçmesidir. Tanımlanmış ya da kodlanmış bir sınıfa mensup olmayan, daha çok eğitilmiş ve çalışan orta sınıf olarak ifade edebileceğimiz yeni bireylerin kent yaşamının dinamikleri ile birlikte sosyal hareketler bünyesinde önemli değişiklikler yaratmış oldukları bilinmektedir (Kökalan, 2010, s. 46).

1960'lerden sonra kullanılmaya başlanan yeni toplumsal hareketler, özellikle toplumların sınıfsal yapısının değiştiğine, işçi sınıfı hareketinin çözüldüğüne ve parti ve sendika gibi hiyerarşik özelliklere sahip toplumsal hareketlerin çözüm üretemediğine vurgu yapar.

Zafer Yenal ve Biray Kırılı, yeni sosyal hareketlerin gündeme gelmesindeki en temel unsur olarak değişen toplum ve mekan yaşantısıyla birlikte ortaya çıkan yeni çelişki ve eşişsizliklerin yarattığı hayal kırıklığını görmektedir. Bu çelişki ve eşişsizlikler, kentleşme ve kent yaşamının öne çıkması ile öyle bir noktaya gelmiştir ki, toplumsal alanda yeni mücadele alanları başlatmıştır. Bu anlamda toplumsal cinsiyet, ırk, çevre, etnik kimlik gibi konular etrafında örgütlenen bireylerin "farklılıkların tanınması talebi" ile ortaklaştığı söylenebilmektedir (aktaran Çımrın, 2010, s. 52).

Dünyada 70'li yılların başında, özellikle 68 hareketinin yarattığı dalğanın ardından yeni sosyal hareketler yeniden kendilerinden söz ettirmeye başladılar. Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa'daki gelişmeler klasik sosyal hareketlerin erteleme tutumunu tartışmaya daha çok açarken, yeni sosyal hareketler "şimdi/burada" sloganı ile ortaya çıkmıştır (Sunal, 2005, s. 62).

Yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışıyla ilgili en yaygın açıklama "genellikle ileri kapitalizmin ya da geç modern dönemin ürünü olarak ortaya çıkan endüstri sonrası toplumsal biçime uygun, toplumun ihtiyaçlarını ve itirazlarını dile getirebilme imkanına sahip bir toplumsal hareket olarak ortaya çıkmış olmasıdır (Alpman, t.y., s. 22-23).

Yeni toplumsal hareketler kuramcılarının birçoğuna göre eskinin işçi sınıfı hareketi ve bu hareketin talepleri 1960'lerden sonra giderek geçersiz hale geldi. Toplumun tüm kesimini kapsamadığı gibi bu taleplere sahip olduğu öne sürülen işçi sınıfının bile ciddiyle mücadele edeceği bir sınıf çatışması kalmadığı için, yeni toplumsal hareketler, eski toplumsal hareketlerin taleplerinin ekseni olan iktisadi çıkarlar temasını açar ve daha demokratik, daha katılımcı, daha eşişlikçi talepleri içerir. Eskinin ekonomik büyüme anlayışının yerine insan hakları, kimlik mücadelesi, çevre sorunları gelmiştir. Bireysel özerklik sadece bir talep değil aynı zamanda yeni toplumsal hareketlerin zayıf örgütsel hiyerarşisinin ve enformel karakterinin temel bileşenidir (Alpman, t.y., s. 23-24).

Alain Touraine, Claus Offe, Ernesto Laclau, Alberto Melucci gibi isimlerin temellerini attığı yeni sosyal hareketler, “kapitalist sistemin olumsuzluklarına karşı bir tepki hareketidir. (...) Alberto Melucci’ye göre yeni hareketler; eşitlik, farklılık, katılım ve kimlik inşası gibi konularda yoğunlaşmaktadır” (Çalı, 2010, s. 23).

Modern dünyanın ortaya çıkardığı çok sayıda değerler ve imkanlar karşısında toplulukların ya da toplumların bu değer ve imkanlara karşı mesafeleri isyan olgusunu çeşitli şekillerde gündeme getirmektedir. Küreselleşen pazar, farklı toplumların gündelik yaşamları sadece kültürel tüketim kalıpları düzeyinde birbirine benzemekle kalmamış, aynı zamanda toplumların siyasal ve ekonomik alanlarda da eşitliği/benzerliği talep ettikleri bir süreci beraberinde getirmiştir. Bu açıdan ele alındığında yeni toplumsal hareketler, toplumsal eşitsizliklerden ve ayrımcılıktan sadece doğrudan değil dolaylı olarak etkilenen toplumların da dahil olduğu hareketler olarak düşünülebilir (Alpman, t.y., s. 24).

1.2. Modernizm

Modernite, Avrupa'da yaklaşık olarak 17. yüzyıl civarında ortaya çıkan, Batının ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal alanda yaşadığı ilerlemeleri, Batı dışı toplumların da o seviyeye gelebilmek adına çalıştığı, toplumsal değerler sistemini ifade etmektedir.

Anthony Giddens modernliği, 17. yüzyıl da Avrupa da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olarak ifade etmektedir. Giddens'a göre modernitenin en temel özelliği devamsızlığıdır. Belirli bir zaman sürecini modernizmin çıkış noktası olarak görmekte ve daha tamamlanmamış bir süreç olduğunu ifade etmektedir (Yorgancılar, 2009, s. 3). Giddens’a (2010) göre modernite, gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir ve moderniteyi kurumsal düzeyde anlamaya çalışmamız gerekmektedir. Ancak modern kurumların yol açtığı köklü dönüşümlerin doğrudan bireysel hayatla ve bu yüzden de benlikle iç içe geçtiği unutulmamalıdır. Modernite gelenek-ötesi, ancak gelenek ve alışkanlığın sağladığı kesinliklerin yerini koruduğu bir düzendir. Kendine has özelliklerinden biri, iki “karşıt” faktör küreselleştirici etkiler ile kişisel ihtiyaç eğilimleri arasında giderek artan karşılıklı bağlantıdır (s. 11).

Giddens'a (2010) göre;

Modern dünyada "hayat tarzı" kavramı özel önem kazanır. Gelenek gücünü yitirdikçe ve gündelik hayat yerel ve küreselin diyalektik etkileşimi temelinde yeniden inşa edildikçe, seçenekler çeşitliliğine sahip bireyler hayat tarzı seçimlerini daha fazla gözden geçirmek zorunda kalırlar. Kuşkusuz ayrıca, kapitalist üretim ve dağıtım modern çağın kurumlarının temel bileşenini oluşturduğu için, en belirginini metalaşma biçiminde olan standartlaştırıcı etkiler vardır. Ancak, günümüzde toplumsal hayatın "açıklığı", eylem ortamlarının çoğulluğu ve "oteriteler" in çeşitliliği nedeniyle, hayat tarzı seçimi bireysel-kimliğin ve gündelik etkinliğin inşasında giderek daha fazla önem kazanmaktadır (s. 16).

Adnan Çetin ve İbrahim Yücedağ'a (2010) göre modernlik, kökenleri özellikle Aydınlanma dönemi düşün dünyasına dayanan, sanayileşme, coğrafi keşifler, kentleşme, okuryazarlıkta artış, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının yaygınlaşması gibi birçok değişimin yaşandığı sürece işaret etmektedir (s. 85).

Genel anlamda modernitenin, geleneksellikten kopuş ve toplumsal yaşam alanlarındaki değişim olduğu söylenebilir. Batılı olmayan toplumlardaki değişim süreçlerini açıklamak amacıyla geliştirilen modernleşme kuramı da modern ve geleneksel olarak belirtilen iki toplum tipinin çatışmasına sebep olmaktadır. Bu çatışmadan modern toplum ve modern olmayan geleneksel toplum kavramları ortaya çıkmıştır.

Modern toplum kavramı, belirli bir insan tipini, insanla doğa ve insanla insan arasındaki ilişkilerin belirli bir kavranış biçimini veya belirli bir kültürü içermektedir (Köker, 1990, s. 40). Diğer bir ifade ile modern toplum kavramı, "*geleneksel toplum sonrası ortaya çıkan sanayi devrimi üzerinde yükselen, bilim ve teknoloji ile bütünleşmiş Batı toplumunu ifade etmektedir*" (Kılıç, 2006, s. 109).

Modern toplumun üretim yapısının oluşmasında Batıda sermaye birikim süreci önemli rol oynamıştır. Teknoloji ve bilimdeki gelişmelerin bu sürece eklenmesiyle geleneksel toplumdan modern topluma doğru bir değişim süreci yaşanmıştır. Geleneksel toplumun kurumları yerini modern toplumun kurumlarına terk etmeye başlamıştır. Bu yeni oluşum, ekonomik anlayıştan siyasal davranışlara,

tüketim alışkanlıklarından, yerleşim yapısına kadar her alanda etkisini göstermiştir (Kılıç, 2006, s. 110).

Dieter Steiner'e göre, insanların sosyal ve ekonomik alandaki gelişmişlik düzeylerini yansıtan kültürler, aynı zamanda doğa insan arasındaki ilişkinin de derecesini belirler. Kültürel açıdan gelişmeler, arkaik, siyasal ve ekonomik olmak üzere üç kategoride toplanabilir (aktaran Kılıç, 2006, s. 111). Arkaik veya ilkel toplum denilince yazının olmadığı ve üretimin olmayışı nedeniyle ihtiyaçların düzenli karşılanamadığı toplumlar kastedilir. Bu toplumlar geçimlerini toplayıcılık ve avcılık ile sürdürürler. Günümüz toplumlarına göre, bu toplumların doğadan yararlanma olanakları kısıtlı olmakla birlikte doğaya zarar verme veya doğal yaşamı değiştirme olasılığı da yoktur. Arkaik toplumlarda büyü ve sihir toplumsal yaşamda son derece etkili olmuştur ve bu toplumlarda teknoloji, hayvanları avlamaya yönelik olarak yapılan basit aletlerle sınırlı kalmıştır (Kılıç, 2006, s. 111).

Freud, arkaik toplumlarda doğa insan arasındaki ilişkilerde, modern toplumda olanın aksine doğanın insan üzerinde bir baskısı bulunmadığını ve bu dönemde doğa olaylarının nasıl gerçekleştiğine ilişkin bilinmezlik insanın doğadan korkmasına sebep olduğunu söylemiştir (aktaran Kılıç, 2006, s. 111).

Siyasal toplumlarda ise köy-kent arasında çeşitli alanlarda kalıcı olarak yerleşmeye başlanmış, hayvan yetiştirme ve tarım giderek yaygın bir geçim kaynağı haline gelmiştir. Kentlerin çeşitli ihtiyaçlarını karşılama yönünde zanaat dallarında gelişmeler yaşanmış, kent büyüdükçe meslek sayısı da artmıştır. Arkaik toplumlarla kıyaslandığında, doğanın baskısı daha azdır. Artık siyasal toplumlarda insanın doğa üzerinde küçük de olsa baskısının ortaya çıktığı görülmeye başlamıştır. Ancak çevrenin bozulması gibi bir durum hala söz konusu değildir (Kılıç, 2006, s. 111-112).

Ekonomik toplumlarda yaygın bir kentleşme vardır. Teknoloji yoğun olarak kullanılmakta ve önceki toplumlardaki büyü ve sihrin etkisine karşı; ekonomik toplumlarda akla dayalı bir siyasal yapılanma söz konusu olmaktadır. Ekonomik toplumlarda hem yoğun kaynak kullanımı hem de teknoloji gibi nedenlerden dolayı çevre sürekli baskı altındadır. Artık insanların elinde bilinçli ya da bilinçsizce doğayı

sonsuzu kadar değiştirebilecek yüksek teknolojiler bulunmaktadır (Kılıç, 2006, s. 112).

Modern insan tipinin en önemli özelliği sınırsız bir tüketici olmasıdır. Bu özellikten kaynaklanan ve insanın birey olarak düşünülmesini gerektiren modern ideolojinin, insanın toplum içindeki yerinin geleneklere veya ait olunan toplumsal gruba göre belirlendiği bir toplumda varlık bulamayacağı açıktır. İnsanın diğer insanlarla eşit ilişkiler içinde olduğu anlayış, insanın kendi emek gücünü kullanarak kendi maddi ve manevi varlığını geliştirme imkanına sahip olması durumunda oluşabilecek bir anlayıştır. Modern toplum, ekonomik ilişkiler düzeyinde insanın kendi emek gücü üzerinde özgürce tasarruf edebileceği bir durumu ifade etmektedir. İnsanın kendi emek gücü üzerinde özgürce tasarruf edebilmesi düşüncesi ise, doğrudan kapitalizm adı verilen ekonomik yapının ayırdedici özelliğidir (Köker, 1990, s. 44-45).

Michael Robbins'e göre modern toplumun özellikleri aşağıdaki hususları içermektedir:

- ✓ Kentte oturma ve çalışma
- ✓ Örgün eğitim
- ✓ Toprak, iş, mallar ve hizmetlerin ticarileşmesi
- ✓ Geniş çapta toplumsal ve kültürel ilişkiler ve katılımlar
- ✓ Kozmopolitlik
- ✓ Kitle iletişim araçlarının varlığı ve etkinliği
- ✓ Küçük ve geniş çapta teknolojik yenilikler (aktaran Çetin - Yücedağ, 2010, s. 93)

Modernlik Batı ile özdeşleştirilmiş ve Batı kendi dışındaki toplumları geleneksel olarak niteleyerek bu toplumları ötekileştirmiştir. Giddens (2004), modernlik ile geleneksellik arasında bir bağ olduğunu ifade etmekle birlikte geleneksellik ile modernliğin birbirinden ayrı düşünülememesi gerektiğini belirtmektedir (s. 174). *“Toplumları modern-geleneksel olarak sınıflandırmak toplumsal alandaki farklılık algısını yok saymaya neden olmuştur. Zira modern değerler içinde kabul edilmeyen geleneklerin aslında modern toplumlarda da önemli*

işlevleri olduğu birçok düşün adamı tarafından dile getirilmiştir” (Çetin - Yücedağ, 2010, s. 93-94)

Geleneğin reddedilişine karşı çıkan düşünürlerden biri olan R. Bendix, gelenek ve modernliğin birbirine zıt şeyler olarak ele alındığını, bunun da yaşanan sürecin basitleştirilmesi olduğunu düşünmektedir (Altun, 2005, s. 122). Ona göre modernlik, tümüyle geleneğin karşısında yer almamaktadır. Gelenek ve modernlik bütünüyle birbirini dışlamak zorunda da değildir. Örneğin, modern toplumsal yapıtlar içerisinde de geleneksel unsurlar varlıklarını sürdürebilirler. Bendix’e göre, gelenek modernleşmeye kimi durumlarda katkı sağlamaktadır (Çetin - Yücedağ, 2010, s. 94).

Joseph R. Gusfield modernleşme kuramına eleştiri getiren düşünürlerden bir diğeridir. Gusfield, modern-geleneksel ilişki türlerinin karşılaşmasında toplumsal farkların önemi üstünde durur. Geleneksel toplumun sanıldığı gibi türdeş toplumsal bir yapıya sahip olmadığını iş bölümü, farklı gruplar ve farklı yaşam biçimleri de içerdiğini ifade etmektedir (Çetin - Yücedağ, 2010, s. 95).

Korkut Tuna toplumsal farklılıklar ile moderniteyi aşağıdaki gibi belirtmiştir:

Toplumsal alanda meydana gelen değişimin ya da egemenlik ilişkisinin toplumsal süreç içerisinde sağlam temellere dayanması gereği bilimsel çabayla gerçekleştirilmiştir. Dünyada oluşan yeni düzene bağlı olarak egemen Batılı toplumlar, toplumsal meşruluğu ancak ve ancak bilgi aracılığıyla gerçekleştirebileceğinin ayırına varmıştır. Bu nedenle, bilginin yeni dünya düzenine entegre edilmesi sorunu doğmuştur. Toplumsal farklılıklar ve bu farklılıkları ortadan kaldırma girişimi, yani insanlığı daha ileri, modern bir aşamaya götürme girişimi modernlik deneyimiyle sağlanmaya çalışılmıştır (aktaran Çetin - Yücedağ, 2010, s. 96).

Tuna’ya göre; modernleşmeden kasıt, aslında geleneksel olarak nitelendirilen toplumların yeni dünya düzeni içerisindeki pazar konumunu somutlaştırmaktır. Geri kalmış veya geleneksel olarak nitelendirilen bu toplumlar, sömürüye açık hale getirilmektedir. Çünkü sözü edilen toplumlar, ötekileştirilerek sömürü düzeninin meşrulaştırılmasında kullanılmaktadırlar. Yaratılan öteki imgesi, diğer toplumların kültürel yapılarını görmezden geldiği için, toplumsal süreçlerin de farklılığı gerçeğini gözardı etmektedir. Bilginin, modernleşme bağlamında toplumlara müdahale etme

aracı olarak görülmesi, bilgi süreçlerinin yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılmaktadır (Çetin - Yücedağ, 2010, s. 96).

Modernliğin sonucu olarak ise aile yapılarında değişimler yaşanmış, bireyin dini inanca bakış açısı değişmiş, toplumda kimlik edinme ön plana çıkmıştır.

1.3. Kimlik

Her geçen gün kendinden sıkça bahsedilen, tüm dünyada geçmişi çok eskiye dayanmayan “kimlik” kavramı özellikle göç, cinsiyet ve din konularındaki araştırmalarda sıkça gündeme gelir. Kavram, 1940’lardan sonra psikoloji alanında incelenmiş; 1980’lerden itibaren de sosyoloji, sosyal antropoloji ve siyaset kapsamında incelenmeye başlanmıştır. “*Kimlik, bireylerin gerek kültürel gerekse yaşadıkları çevrelerdeki sosyal konum ve statülerinin karşılığı olan çok boyutlu, inanç, tutum, değer yargıları gibi yaşam biçimini sembolize eden bir kapsama sahiptir*” (Karaduman, 2010, s. 2886).

Psikolojide kimliği nitilemede en sık kullanılan “benlik” kavramı bireyin “kim olduğunu” açıklar ve bireyin diğerleriyle/ötekilerle ilişkisi içinde şekil alır, onlarla olan ilişkilerimiz doğrultusunda şekillenir (Bilgin, 1996, s. 158).

Psikososyal gelişim kuramının sahibi Erikson’a göre kimlik, “*bireyin kısmen bilinçli ancak büyük oranda bilinçsiz olarak topluma katkıları ve bir birey olarak kim olduğuna ilişkin ‘durağan ve bütünlük’ hissinden oluşur*” (Özgüngör, 2009, s. 33). Literatürde kimlik gelişimi kavramı, kimlik keşfi kavramıyla aynı anlamda kullanılmakla birlikte bu kavramlar karmaşık ve çok yönlüdür (Atak, 2011, s. 164).

“Kimlik biçimlenmesi” kavramı, kimliğin zaman içinde çeşitli değişkenlerden etkilenecek şekilde şekillenme sürecini ifade eden bir kavramdır. Bu bağlamda, kimliğin zaman içinde üç şekilde şekillendiği vurgulanmaktadır. Birincisi keşif/esnek bağlanmadır ve farklı parçaları içeren tutarlı bir kimlik oluşturmak anlamına gelmektedir. İkincisi ipotek/uymadır ve kimlik biçimlenmesinde katılımı ve başkalarına uymayı içermektedir. Sonuncusu ise kaçınmadır. Kaçınma, kimlik için güçlü bir arayış olmasına karşın, kimlik konuları ile ilgilenmemeyi içermektedir (Atak, 2011, s. 166).

Nuri Bilgin'e göre kimlik, birey veya gruba ilişkin bir resim ve bir adresi ifade etmektedir. İnsanın kendisini ne şekilde tanımladığı bir resmi ifade ederken; kimliğin diğer kişi veya gruplarla ilişkiler zeminine oturan kısmı adres fikrini oluşturmaktadır (aktaran Sürgevil, 2008, s. 114).

Suavi Aydın'a göre kimlik kavramı, öncelikle insana özgüdür. Kimliği oluşturan iki etken vardır. Birincisi "tanınma ve tanımlama", ikincisi ise "aidiyettir". Tanınma ve tanımlama bireyin toplum içerisinde, toplum tarafından nasıl tanındığı ve kendisini nasıl tanımladığıdır. Bunu dil ve kültür belirler. Aidiyet ise bireyin kendini herhangi bir toplumsal gruba dahil hissetmesiyle kendini gösterir. Burada önemli olan nokta şudur; her ne kadar toplum bireyi belli bir kimlikle tanımlıyorsa da, birey kendini söz konusu kimliği oluşturan topluluğa/gruba dahil hissetmiyorsa, o kimliğe sahip olduğu söylenemez (http://www.gunaskam.com/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=199).

Sosyal psikoloji bir bireyin davranış, duygu ve düşüncelerinin diğer kimselerin davranış ve özelliklerinden nasıl etkilendiğini ya da belirlendiğini inceleyen bir bilim dalıdır. Kimlik, sosyal psikolojide, bireyi diğerleriyle ve toplumla olan ilişkisini gerçekleştiren ve yaşatan kavram olarak yer almaktadır. Başka bir ifadeyle kimlik kavramı bireyin "Ben kimim?, Biz kimiz?" sorularına vereceği cevaptır (<http://www.sorgulamazamani.com>).

Edibe Sözen'e (1991) göre, fertsiz bir toplum düşünülemez gibi, toplum dışında da bir fert düşünülemez, fert ve toplumun bu çift gerektirmeli durumunda, psikoloji fert ile toplumu, sosyoloji ise toplum ile ferdi tek başlarına açıklamaya yeterli değildir. Sözen'e göre sosyal kimlik kavramının tanımı ise, edinilmiş bir kimlik tanımı ile bu tanıma uygun olup olmamaya göre yapılır. Sosyal kimliğin tanımlanmasında, diğer fertler değerlendirilir, daha önceki fert tipleri ile karşılaştırılır, fert belli bir sosyal gruba dahil edilir (s. 93).

Sosyal kimlik kuramı, bireylerin kendilerini ait oldukları sosyal gruplarla değerlendirdiklerini ve bu yolla tanımladıklarını savunur. Birey kendini, içinde aidiyetlerinin bulunduğu birçok kimlik yapılarıyla tarif eder. Bunlar, kendilerini ait

hissettiği grup üyelikleridir. Kadın olması, genç olması, öğrenci olması gibi... Bunların tamamı onun kimliğini oluşturur. Bireyin ait olduğu gruplar onun kimlik kazanmasını sağlar. Kısaca sosyal kimlik kuramına göre, kişilerin kimlikleri ait oldukları grupların üyeleri sayesinde şekillenir (<http://www.sorgulamazamani.com>).

Aitlik duygusu, bireyin özsaygısını yükseltebilmek adına da önemli bir ihtiyaçtır. Bir grup aidiyeti temelinde oluşan kolektif kimlikler, beraberinde bağlanmayı ve bütünleşmeyi getirir. Sosyal ilişkilerin devamlılığının sağlanmasında kimlik, insanları bir arada tutan bir sosyal bağdır (Karaduman, 2010, s. 2887). Birey benlik saygılarını arttırmak, toplumda bir kimlik edinebilmek adına, zamanın getirilerine uyum sağlamak gerektiği inancındadır. Bu inanç, bazen bireyleri yanlış davranışlarda bulunmaya yönlendirmekte/zorlamakta ve bireyler kimlik edinmek için modernleşme adına, modernleşmeyle iç içe olan geleneksel ilişkilerden, değerlerden kopabilmektedir. Bu da yozlaşan değerlere sebep olmaktadır. Birey kendini ait hissettiği gruba olumlu özellikler yüklerken, bilinçli ya da bilinçsiz ötekileştirdiği diğer gruba olumsuz özellikleri yakıştırmaktadır.

Kimliğin temel bileşenlerinden biri olan aidiyet duygusu, biz'in tanımlanmasında ortak noktaları belirlerken, diğer yandan biz'im dışımızdakilerden yani ötekiler'i de belirler. Kimlik inşasında önemli bir yeri olan biz ve onlar ayrımı, bizden olan, aynı ya da benzer olan olumlu özellikler, farklı olana da, olumsuzluklar atfedilmesiyle yapılır. Bu tanımlamayla biz ve onlar –yani ötekiler- toplumsal yaşantımızda konumlandırılmış olurlar (Karaduman, 2010, s. 2888).

Stuart Hall'e göre;

Öteki ve biz ilişkisi, birbirini tamamlayan bir ilişkidir. Öteki'ni dışlarken, biz'i, biz'i oluştururken de, öteki'ni biçimlendiririz. Biz, kendisinin nerede olduğunu, ne olduğunu bilir ve geri kalan herşeyi, buna göre konumlandırır. (...) Birey kendi bir kişidir ama toplumun bir bireyidir. Kendinin bilincindedir, ama toplum onu tanımlar, yaşamı kendinindir, ama toplumda sürer; bu durumda tek bir benlikten de söz edilemez (İlgin,2003, s. 291).

M. Naci Bostancı (1999) kimliğin, ötekiler ile kurulan ilişkilerle varlığını sürdürdüğünü ve bu yönüyle “öteki” varlığıyla potansiyel bir tehdit ve çatışma

kaynağı olarak kolektif kimliğin kendini keşfetmesini sağladığını söylemektedir (s. 38). Kimlik bireysel ve kolektif olmak üzere iki şekilde incelenebilir. Bireysel kimlik, çok yönlü (aile, toplumsal cinsiyet, sınıf, bölge, din etnik ve millet) ve farklı zamanlarda koşullara bağlı olarak değişebilir. Kişinin kendisi bu kimliği oluşturur. Diğer gruplardan farklarını ortaya koymaya çalışan kolektif kimlik ise sosyal kimliklerin topluluk düzeyindeki ifadesi şeklinde nitelendirilebilir (Karaduman, 2010, s. 2887-2888).

“Kollektif kimlik, belirli bir insan grubunun kendi hakkındaki bilinci ve duygusuyla ilişkilidir; topluluğun kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir tekillik taşıdığı yönündeki bilinci ve aidiyet duygusudur” (DPT Müsteşarlığı, 1968, s. 3). Kollektif kimlik, belirli bir süreci yansıtır. Bir topluluğun kimliği, diğer topluluklarla ilişki içinde ve zamanla değişir. Bireysel kimliğin oluşumu kişiler arası ilişkiler ile mümkünse, kolektif kimliğin oluşumu da topluluklar arası ilişkiler ile mümkündür (<http://www.sorgulamazamani.com>).

İnsan, doğasında var olan sosyal bir varlık olma niteliğinin bir uzantısı olarak ‘gruplaşma’ ve ‘kendini bir gruba ait hissetme’ eğilimi içindedir. (...) Birçok ulusal ve uluslararası başarıya imza atmış bir basketbol takımının taraftarı olan bir birey, kendisini o takıma ait hissederek takımın başarılarından kendine pay çıkarmakta ve böylece benlik saygısını güçlendirme ya da onarma çabası içine girmektedir. Kendisini o takıma ait hissetmesi, genel olarak topluma ya da o takıma sağlamayı hedeflediği bir yarara değil, açıkça, kendi çıkarına hizmet etmektedir (Madran, 2003, s. 2).

Henri Tajfel ve John Turner tarafından 1970’li yıllarda geliştirilmiş olan Sosyal Kimlik Kuramı, grup içi ve gruplar arası ilişkileri ele alan bir kuramdır. Tajfel’in İkinci Dünya Savaşı’nda Fransa ve Almanya’da esir kamplarında yaşamış olması sosyal kimlikle ilgili çalışmasına sebep olmuştur. Din ve ırk temelli gruplarda ayrımcılık ve çatışma üzerine kapsamlı çalışmalar yürütmüş olan Tajfel, azınlık etkisi üzerine yaptığı çalışmalarla bilim tarihine geçmiş olan Moscovici’den ve Bristol Üniversitesi’ndeki arkadaşlarından büyük destek almış, ardından, John Turner’la ortak araştırmalar yapmaya başlamıştır. Tajfel ve Turner, elde ettikleri bilimsel deneyimleri bütünleştirerek, 1970’li yılların ortalarında Sosyal Kimlik

Kuramı'nı geliştirmiş ve 'grupları anlamak için gruplar arasındaki ilişkilerin kavranması gerektiği' üzerinde durmuşlardır (Madran, 2003, s. 3).

Tajfel ve Turner'ın Sosyal Kimlik Kuramı'na göre, her üyenin sosyal benlik kavramlarının da dahil olduğu grubun yanı sıra, kişinin yaşadığı sosyal çevresinde, ait olduğu çeşitli gruplardaki üyelikleri de şahsın sosyal kimliğinde temsil edilir. Bu da kişiyi sadece bireysel şahıs olmaktan çıkartan, onun çeşitli sosyal ortamlardaki davranışlarını açıklayabilen bir kavramdır (Bakırcı, 2010, s. 12-13).

Kuramın dört temel varsayımı, bu varsayımların da özünü oluşturan "sosyal kimlik", "sosyal sınıflandırma", "sosyal karşılaştırma", "sosyal yapı" gibi kavramları vardır. H. Andaç Demirtaş Madran (2003), Sosyal Kimlik Kuramı'nın temel varsayımlarını şöyle sıralamıştır:

1. Bireyler, kendilerini üyesi oldukları sosyal grubu dikkate alarak tanımlar ve değerlendirirler, kendilerini sınıflandırır, bu sınıflandırma sonunda da kendilerini koydukları, yerleştirdikleri grupla özdeşleşirler. Bu özdeşleşme sonunda "sosyal kimlikleri" oluşur. Bir başka ifade ile bireyin, özdeşleşmelerinin tamamı onun sosyal/ toplumsal kimliğini oluşturur. Örneğin, kendisini 'Galatasaray' takımına ait hisseden bir futbol taraftarı kendisini 'Galatasaraylı' olarak kimlikler ve diğer Galatasaraylılarla bir anlamda özdeşleşir.

2. Sosyal çevredeki diğer gruplar, bireyin üyesi olduğu grubu değerlendirmesi ve tanımlaması için bir temel oluşturur. Üyesi olunan grubun konumu diğer gruplarla yapılan "sosyal karşılaştırma" (iç grup-dış grup karşılaştırması) sonucu belirlenir. Bu kıyaslama, belirli davranışlara (güçlülük, ten rengi, beceriler) yüklenen değerlerle ilişkilidir. Bir önceki maddede verilen örnek üzerinden gidecek olursak, bu birey, Galatasaray (iç grup) ile diğer takımlar (dış grup) arasında birçok farklı boyutta karşılaştırma yapma yoluna gidecek, bu yolla grubunun konumunu belirlemeye çalışacaktır.

3. Birey, olumlu bir sosyal kimlik edinmek ve benlik saygılarını yükseltmek için bu sosyal karşılaştırmayı gerçekleştirirken, kendi gruplarını kayırarak algılama ve diğer grubu da küçümseme yönünde bir yanlılık gösterirler, bu sürece "iç grup

kayırmacılığı” adı verilir. Galatasaray ile diğer takımlar arasında karşılaştırma yapan bir Galatasaraylı, bu karşılaştırmayı gerçekleştirirken büyük olasılıkla yansız davranmayacak, kendi takımını kayırma yoluna gidecektir.

4. Bireyin sosyal kimliğinin, olumlu olup olmaması üyesi olduğu grubun öznel konumuna, yapısına bağlıdır. Yukarıda sözü edilen süreçler, grubun toplumsal konumu çok iyi olmasa da, çoğunlukla sosyal kimliğin olumlu olmasını sağlar. Ancak, kimi zaman grubun konumu, diğer gruplarla karşılaştırıldığında, görmezden gelinemeyecek kadar düşük olabilir. Bu durum, sosyal kimliğin olumsuz olmasına yol açar ve birey olumlu bir sosyal kimlik oluşturmak için çeşitli stratejiler geliştirilir (s. 4).

Tajfel’e göre; kuramın kavramlarından sosyal kimlik, bireyin çeşitli gruplardaki üyeliklerine, aidiyetlerine işaret eder. Birey-toplum karşılıklı etkileşim halindedir. Birey farklı gruplar içinde farklı kimliklerle kendini yansıtır.

Sosyal kimliği tanımlamanın en yaygın yollarından bir diğeri “sosyal kimlik”-“kişisel kimlik” ayrımını yapmaktır. Kendimizi, genel davranışsal eğilimlerimizi, kişiliğimizi, düşüncelerimizi, beğenilerimizi ve becerilerimizi temel alarak, bizi diğerlerinden ayıran niteliklerimizle tanımladığımızda kişisel kimliğimiz devrededir. “Ben soğukkanlı bir insanım”, “Ben aşırı titiz bir insanım”, “Öğretmenim” veya “Lise öğrencisiyim” dediğimizde kişisel kimliğimizi ortaya koyarız (Demirtaş, 2004, s. 130). “*Grup ortamında, bir başka kimlik seçeneği daha vardır. Kendimizi bir toplumsal grubun üyesi olarak, o grubun üyelerine özgü niteliklerle tanımladığımız durumlarda söz konusu olmaktadır. “Ben bir kadını”, “Ben bir Türküm”, “Ben bir Aleviyim” gibi ifadelerle de sosyal kimliğimizi dile getiririz*” (Madran, 2003, s. 5). Bunların yanı sıra nüfus cüzdanlarında yer alan kimi kimlik bilgileri (örneğin din, cinsiyet, uyruk), bireyin kendini ait hissetmediği bir üyeliğe de işaret ediyor olabilir. Sosyal kimliği belirleyen, bireyin ait görüldüğü değil, kendisini ait hissettiği gruba/sınıfa ilişkin üyeliktir (Madran, 2003, s. 5).

“Sosyal Kimlik Kuramı, kişisel kimlikten çok sosyal kimlik kavramı üzerinde durur. Kuramcılar, sosyal kimliğin, kişilik özelliklerinden ve bireyin diğerleriyle

kurduğu özel ilişkilerden doğan kişisel kimlikten tümüyle farklı olduğunu savunurlar” (Demirtaş, 2004, s. 130-131).

Turner’a göre sosyal kimlik, *“benlik kavramının, grup üyeliğinden doğan parçasıdır. Öyle ki bir bireyin benlik kavramı ve dolayısıyla da benlik saygısı, onun sosyal sınıf üyeliğine, yani algıladığı sosyal kimliğine demirlenmiştir”* (aktaran Madran, 2003, s. 6). Temel insan güdülerinden biri olan ‘olumlu bir benlik saygısına sahip olma gereksinimi’nin üstesinden gelme görevi bazen sosyal kimliğe düşer. Benlik saygısı eksikliği/özgüven eksikliği yaşayan bir birey ait olduğu grubun/grupların başarıları yoluyla, dolaylı olarak bu soruna geçici çözümler üretebilir. Örneğin, akademik başarısı çok düşük olan ve sosyal ilişkilerinde de başarılı olamayan bir gencin, sosyal kimliklerinden bir ya da bir kaçına (futbol takımı taraftarlığı, siyasi parti üyeliği, dini yönelimler, örgüt üyelikleri gibi) fanatiklik boyutunda sıkı sıkıya bağlanması genellikle başarısızlıklarından kaçarak benlik saygısını/özgüvenini yükseltme yönünde gösterdiği çabanın bir sonucudur (Madran, 2003, s. 6).

Sosyal kimlik ile ilgili görüşler; fertlerin kişilik ve davranışlarındaki farklılıkları belirtmekle beraber, aynı toplum ya da sosyal gruba üye olmanın ya da sosyalleşme sonucu sosyal idrak ve sosyal uyum ile benzerliklerin oluştuğunu ileri sürerek, bireyin bir sosyal grubun üyesi, sosyal yapının ve kültürün temsilcisi olarak incelenmesini mümkün bir hale getirir (Sözen, 1991, s. 95).

Sosyal Kimlik Kuramı’nın bir diğer temel kavramı sosyal sınıflandırmadır. Sosyal sınıflandırma yapan birey, diğer insanları birey olarak değil, toplumsal grubun üyesi olarak değerlendirmektedir.

John Turner, *“Sosyal Kimlik Yaklaşımı’nda yeni bir soluk olarak ele alınan “Kendini-Sınıflandırma Kuramı”nı geliştirmiştir. O’na göre, insanlar kendilerini de, diğerlerini olduğu gibi birçok boyutta sınıflandırabilirler”* (Demirtaş, 2004, s. 131).

Kendini ve diğerlerini bir sosyal gruba üyelik boyutunda sınıflandırmak, kişisizleşme boyutuna uzanabilmektedir. Bu durumda birey tipik bir grup üyesi olur ve sosyal kimlik belirginleşerek kişisel kimliği gölgede bırakır. Böylece birey

olarak davranmayı bırakıp, bir grup üyesi olarak davranmaya başlar (Madran, 2003, s. 7).

Sosyal sınıflandırma, kalıpyargıların başlangıcıdır. Turner kendimizi de diğer insanları olduğu gibi kalıpyargıladığımızı söyler. Kalıpyargı, bireylerin toplumsal gruplara ilişkin bilgi, inanç ve beklentilerini içeren bilişsel bir yapıdır. ‘Kilolu insanların kompleksli’, ‘sarışınların akli kıt’, ‘Kayserililerin cimri’ olduğuna ilişkin inançlar birer kalıpyargıdır (Madran, 2003, s. 7). Bireyler, yeni bir sosyal gruba girdiklerinde o grubun kimliğine adapte olmaktadır. İş arkadaşlarına, kişisel kimliğiyle hareket ettiğinde arkadaşça davranan bir birey, grup üyeliğini hatırlatan bir tartışma anında, kendini kalıpyargılayıp sosyal kimliğini ön plana çıkarır (Madran, 2003, s. 7).

Sınıflandırma, *“nesnelere ya da insanları, belirli bir takım ortak niteliklerini temel alarak gruplara ya da sınıflara ayırma sürecidir”* (Demirtaş, 2004, s. 34). E. R., Smith ve D. M. Mackie’nin (1995), sınıflandırma ile ilgili örneği ise şöyledir:

İki yaşındaki bir çocuk, bir at gördüğü zaman onu "köpek" diye adlandırır ve aynı çocuk, bir kediyi gösterip, ona da "köpek" der. Bu yaygın yanılğı, "canlı varlıkları paylaştıkları bazı ortak özellikler nedeniyle belli bir sınıfın üyesi olarak algılama"ya, kısaca, sınıflandırmaya yönelik bir girişimi gösterir. Bahçedeki karaağacı ve yol kenarındaki meşeyi "ağaç" olarak tanımlar, her ikisinin de yaprak döken ağaçları tanımlayan özellikleri paylaştığını biliriz (aktaran Demirtaş, 2004, s. 34).

Bireyler, karşılıklarındakileri insan olarak tanımlamak yerine erkekler, Kürtler, yaşlılar, Fransızlar vb. şekilde tanımlamaktadırlar. M. A. Hogg ve D. Abrams’a göre bir insanı belli bir sınıfa/gruba koymanın belirgin bilişsel sonuçları vardır. Öncelikle, aynı sınıftan bireyler arasındaki benzerlikleri ve ayrı sınıflardan bireyler arasındaki farklılıkları abartma eğilimindeyizdir (aktaran Demirtaş, 2004, s. 35).

Smith ve Mackie’e göre; sosyal sınıflandırma, toplumda etkin bir şekilde işlevde bulunmamızı sağlayan yardımcı, önemli bir araçtır. Kütüphane kataloglarıyla uğraşan adamı kütüphane görevlisi olarak sınıflandırdığınızda ne kazanç sağlayacağınızı düşünün. Öncelikle, size aradığınız kitabı bulmanızda, incelemenizde

ve çalışmak için uygun bir yer bulmanızda yardımcı olacaktır. Yani, bu kişinin "kütüphaneciler" grubunun bir üyesi olması, size, apaçık ortada olmasa bile, bu grubun üyelerince paylaşılan birçok özelliğe sahip olduğu fikrini verir. İkinci olarak, bu sınıflandırma, size gereksiz bilgilerden kaçınmanızda yardımcı olur. O kişi ile ilgili gereksiz özelliklere, örneğin gömleğinin rengine, politik eğilimlerine, yaşam tarzına değil de kütüphanecilikle ilgili özelliklerine odaklanabilir; kitaplara ilişkin genel bilgisine bakarsınız. Sosyal sınıflandırma, sizi, tanımadığınız bireylerin özelliklerini en ince ayrıntısına kadar ele alma zahmetinden kurtarır (aktaran Demirtaş, 2004, s. 36).

İnsanları gruplara ayırmanın nedenlerine ilişkin bir başka görüş ise, bireyin kendi grubunu diğer gruplardan ayırmasının kendini değerlendirme sürecine kattığı yararlar üzerinde durur. Tajfel ve Turner'ın Sosyal Kimlik Kuramı'na göre, bu ayırım (grup-içi, grup-dışı ayırımı) algılayıcının kendini olumlu yönde değerlendirme isteğinden kaynaklanmaktadır (Demirtaş, 2004, s. 37). Prof. Dr. Süheyla Ünal'a (2005) göre, bireyin kimliği ait olduğu toplumsal grupların özelliklerini taşır ve grup üyesi olmanın değeri ve duygusal bir önemi vardır.

“Toplumsal dünyayı kategorilere ayırma yönünde bilişsel bir eğilimimiz bulunmaktadır. Kategoriler, kalıpyargılara dönüşerek davranışlarımıza referans oluşturur” (Ünal, 2005, s. 5).

Sosyal Kimlik Kuramı'na göre, *“sosyal sınıflandırma, sosyal çevreyi anlamaya yardımcı olur ve böylece de insan davranışına, özellikle de gruplararası davranışa rehberlik eder”* (Demirtaş, 2003, s. 134). Turner'a göre, sosyal sınıflandırma sürecinin iki temel sonucu vardır.

1. Sosyal sınıflandırma, bireylerin, kendi grupları içindeki bireyler arasındaki benzerlikleri ve kendi gruplarıyla diğer gruplar arasındaki farklılıkları, olduğundan daha fazlaymış gibi algılamalarına, abartmalarına yol açar. *Abartma etkisi* adı verilen bu süreç, sosyal sınıflandırmanın, grup içi benzerliklerin ve gruplararası farklılıkların abartılmasına yol açtığına işaret etmektedir. Türk kimliğine sıkı sıkıya bağlı olan bir bireyin, bütün Türklerin birbirine çok benzer olduğuna (aslında var olan çeşitlilikleri göz ardı ederek) ve

başka kültürlerden gelen tüm insanların Türklerden ne denli farklı olduğuna inanması abartma etkisine bir örnek olarak verilebilir.

2. Bireyler, sosyal sınıflandırma yoluyla, kendi gruplarıyla diğer gruplar arasında sosyal karşılaştırma yaparlar. Bu karşılaştırma yoluyla olumlu bir sosyal kimlik ve benlik algısı çıkarmak isteyen bireyler, bu karşılaştırmayı gerçekleştirirken kendi gruplarını kayırır, diğer grupları küçümserler. *İç grup kayırmacılığı* adı verilen bu süreç, sosyal karşılaştırmanın iç grup lehine bir yanlılık içerdiğini anlatır. Yukarıdaki maddede verilen örnek üzerinden gidilecek olursa, aynı bireyin Türkleri diğer kültürlerden gelen bireylerden daha üstün olarak algılaması (zeki, misafirperver ve dürüst), dış grup üyesi olanları (başka kültürlerden gelen, yabancı olarak değerlendirdiği bireyleri) birçok boyutta küçümsemesi iç grup kayırmacılığına örnek olarak verilebilir (aktaran Madran, 2003, s. 8).

S. Worchell ve H. Rothgerber'a göre, *“insanların, kendileriyle benzer inanç, değer ve görüşlere sahip olan ve benzer davranışlar sergileyen insanlarla aralarındaki benzerlikleri abarttıkları görülmektedir. Aynı şekilde, insanlar, kendilerinden farklı görüşlere ve davranışlara sahip olanlarla aralarındaki farklılıkları da olduğundan epeyce fazla olarak algılamaktadırlar”* (Demirtaş, 2003, s. 135).

Bireyi iç grup ayırım kayırmacılığına iten sebep ise, olumlu bir sosyal kimlik edinip, benlik saygılarını yükseltmek isteme yönündeki güdülerdir. Sosyal sınıflandırmanın bir sonucu olarak birey, kendi gruplarını diğer gruplarla karşılaştırma yoluna gider. Kendi grubunu diğer gruplardan daha üstün görme, diğer grupları küçümsemesine sebep olmakta bu da iç grup kayırmacılığı olarak adlandırılmaktadır.

Bu sürece ilişkin açıklamalar, William G. Sumner'in antropolojik gözlemler sonucunda ortaya koyduğu "ethnocentrism" kavramına yanı "etnik merkezcilik" kavramına dayanır. Etnik merkezcilik, ötekileştirme kavramının ve gruplararası çatışmaların temelini oluşturur. O'na göre, iç grup, duygusal bir anlamlılığı olan bilişsel bir sınıftır. Üyesi olduğumuz grupla geriye kalan gruplar arasında bir ayırım yaparız. Kendi grubumuzdaki bireylerle aramızda, barışa, düzene, hukuka, ekonomiye ve duygulara dayalı bir duygusal bağ vardır. O'na göre etnik merkezcilik,

bireyin kendi grubunun merkezi oluşunu ve tüm diğer grupların, bu iç grup temel alınarak değerlendirildiğini anlatan bir kavramdır (aktaran Demirtaş, 2003, s. 136).

Sosyal Kimlik Kuramı'nın kavramlarından biri de "Sosyal Karşılaştırma"dır. Sosyal Kimlik Kuramı'na göre, sahip olduğumuz tüm bilgiler, sosyal karşılaştırma yoluyla edinilmiştir.

Hogg ve Abrams'a göre, *"bir bireyin, görüşlerinin doğruluğuna olan inancı, toplumsal görüş birliğinin ürünüdür"* Turner ve Brown'a göre ise, *"sosyal karşılaştırma yoluyla, kendimizi tanır, inançlarımızın geçerliliğine ve uygulanabilirliğine olan güvenimizi kazanırız. Kendimizi, diğer insanlara ve dünyaya ilişkin algılarımızdan emin olabilmek için, sosyal karşılaştırma sürecine sokmaya güdülenmişizdir"* (aktaran Demirtaş, 2003, s. 138-139).

Sosyal psikolojinin önemli kuramlarından biri olan Festinger'in Sosyal Karşılaştırma Kuramı'nın varsayımları, Sosyal Kimlik Kuramı oluşturulurken oldukça belirleyici olmuştur. Festinger, bireyin kendini değerlendirme yönünde bir eğilimi olduğunu öne sürer. Bu eğilim içindeki birey, birçok açıdan kendini başkalarıyla karşılaştırır; ne kadar zeki, ne kadar güzel, ne kadar başarılı olduğunu bu yol ile belirler (Madran, 2003, s. 9).

Sosyal Kimlik Kuramı'nın son temel kavramı "Sosyal Yapı"dır. Toplumda, aralarında güç, konum ve saygınlık ilişkileri olan sosyal sınıflar bulunmaktadır. Bu sosyal sınıflar ırk, cinsiyet, dil, ekonomik durum, meslek gibi etkenler ile birbirinden ayrılırlar. Bu gruplar, güç yoluyla toplum içindeki saygınlıklarını artırabilir ve böylelikle grup üyelerinin sosyal kimliğinin olumlu olmasını sağlayabilir. Ancak, grubun toplum içindeki başarısızlıkları, grup üyelerinde doyumsuzluğa ve olumsuz bir sosyal kimliğe yol açar. Bu doyumsuzluk, iç grup kayırmacılığı yoluyla üstesinden gelinebilir. Örneğin; takımı ligden düşen bir futbol taraftarı, takımının, yenilgilerine rağmen birçok açıdan diğerlerinden üstün yanları olduğuna inanarak (sporcular, yöneticiler, tarih, maddi güç kaynakları gibi) iç grup kayırmacılığı yapabilir ve bu başarısızlıkla baş edebilir. Kimi zaman grubun başarısı diğer gruplarla karşılaştırılınca görmezden gelinemeyecek kadar düşük olabilir ve o grup üyeleri bu doyumsuzlukla baş edemez konuma gelir. Birey, olumsuz sosyal kimlik

oluşumuna yol açan bu tür karşılaştırmalarla baş etmeye çalışır. Bu durumdaki birey, kendi grubuyla karşılaştırıldığında daha yüksek bir konuma sahip olan başka bir gruba üye olmayı yeğleyecek, daha yüksek konuma sahip olan bir gruba üye olma arayışa girecek, üyesi olduğu grupla özdeşleşmekten kaçınacaktır (Madran, 2003, s. 11). Birey, olumsuz sosyal kimlik oluşumuna yol açan bu tür karşılaştırmalara çeşitli tepkiler geliştirir. Tajfel, bu tepkileri şöyle özetler;

1. Birey, bir grubun üyesi iken, aynı zamanda, sosyal kimliğine olumlu katkılar getirebilecek yeni gruplar için arayış içindedir.
2. Bir grup, eğer üyelerinin olumlu bir sosyal kimlik edinme gereksinimini doyuramazsa, birey grubu terk eder. Ancak, birey şu gerekçelerle bunu gerçekleştiremeyebilir;
 - 2.1. Bazı "nesnel" gerekçeler yüzünden grubu terk etmek olanaksız olabilir,
 - 2.2. Grubu terk etmek, benlik imgesinin önemli bir parçası olan değerlerle çatışabilir.
3. Grubu terk etmek yukarıda sözü edilen engeller yüzünden olanaksızsa, geriye iki olası çözüm kalır;
 - 3.1. Birey ya üyesi olduğu gruba ilişkin yorumunu değiştirecektir ya da kabul edilebilir yeni bir yorum gerçekleştirecektir,
 - 3.2. Durumu olduğu gibi kabullenecek ve istendik değişiklikler gerçekleştirmek için harekete geçecektir (Demirtaş, 2003, s. 140-141).

Tüm bunlardan da anlaşılacağı gibi sosyal kimlik kaçınılmaz değildir, bireylerin üyesi oldukları grupla özdeşleşme yönündeki güdülenme düzeylerini belirleyen bir tercih ögesidir (Demirtaş, 2003, s. 141).

1.4. Geleneksel Kimliğin Oluşumu

Geleneksel toplum, üretim teknolojisinin geri, ekonominin daha çok tarıma dayalı olduğu, insan ilişkilerinde geleneklerin egemen olduğu, genellikle köylerde nüfusun toplandığı, dini inançlara modern toplumlara göre daha sıkı bağlı olan toplum olarak adlandırılabilir.

Geleneksel toplumlarda yaşayan bireylerin kimlik edinme gibi problemleri yoktur. Ancak toplumsal yaşamda başlayan çözümlenmeyle birlikte bireyselleşmenin öne çıkmasıyla, kimlik kavramı kendinden söz ettirmiştir. 19. yüzyılda yavaş yavaş yayılmaya başlayan bireysel kimlik duygusunun temelinde modernleşmenin ve bireyselleşme yatmaktadır. Modern dönemde bireyin kendine özgü karakterinin olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır (Karaduman, 2010, s. 2889).

Gelenek sözlük anlamı olarak bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları sebebiyle saygın tutulup kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlardır. Geleneksel kavramı ise, geleneğe dayanan, geleneğe uygun olan gibi anlamlara gelir (<http://gelenek.nedir.com/>).

Hasan Bülent Kahraman (2007), modernitenin, dolayısıyla da geç modernitenin en temel sorunu olarak geleneği görür ve geleneğin modernitenin gelecekle girişilmiş bir çatışma olduğunu söyler. Ona göre modernin geleneği tümünden yok saydığını düşünmek yanlıştır. Tersine, modern, geleneğin belli bir biçimde aşılması irade ve sürecidir. Bir başka deyiş ile modern, geleneksel olana sırtını dönmemiş, onunla derin ve kapsamlı bir ilişkiye girmiştir (s. 7).

Kimliğin oluşumu konusunda “özelci” ve “nesnelci” olmak üzere iki yaklaşım vardır. Muhittin Aşkın (2007) bu yaklaşımları şöyle açıklamıştır:

Özelci yaklaşıma göre, kimlik tutarlı ve yaşam boyunca az çok aynı kalan gerçek bir bendir. Bu yaklaşım özellikle organizmanın iç yapısına önem vererek, onun dış çevresini ve değişimini göz ardı etmesi, kimliğin oluşumunda doğru bir yaklaşım olmadığı için eleştirilmiştir. Nesnelci yaklaşıma göre kimlik; organizmanın iç dinamikleri yanında bütün bir dış çevresiyle birlikte karşılıklı etkileşimler ve iletişim sonucu oluşmuş olan bir bütünlük, bir tutarlılık ve sürekliliktir (s. 214).

“Sosyolojik kuramlara göre, insan her şeyden önce sosyal bir varlık olduğu için kimliğin ortaya çıkmasında ve şekillenmesinde organizmanın iç dinamiklerinin yanında, sosyal yaşamın da belirleyici fonksiyonları vardır” (Türkkan, 2011, s. 14).

Kaufmann, kimliğin, köklü ve geniş bir tarihsel eğilimle, yani bireyin kendini ortaya koymasıyla ilgili olduğunu savunur. Ona göre, kimlik, tarihsel olarak

modernliğe bağlıdır. Geleneksel toplulukta bütünleşmiş durumdaki birey, bugünkü anlamda kimlik sorunu yaşamıyordu. Bireysel kimlik duygusu 19.yy'da yavaş yavaş yayılmaya başlamış ve romantizm, bunun en canlı örneklerinden biri olmuştur. Ancak bu ilk modernitedir ve burada kimlik sorunu ortaya çıkmamıştır; çünkü kimlikler yukarıdan gelmekte, tahsis edilmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısı bu konuda bir değişiklik getirmemiştir. Bu anlamda 1960'lı yıllar, gerçek bir dönemeç olmuştur. Bu yeni dönemde artık bireyler, kendi kendini inşa etmek zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır (Türkkan, 2011, s. 23-24).

Geleneksel toplumlarda her şeyin nedeni Tanrı'nın varlığı ile açıklanmaktadır. Bu da geleneksel bireyin din ve dini değerlerinin çok fazla olmasına neden olmaktadır. Erkan Perşembe'ye göre; geleneksel toplumlarda din günlük yaşamın bütün kodlarını etkilemekte ve toplumsal kurumlar dine göre organize olmaktadır. Dinsel inançlar ve insanın davranışlarında etkili dinsel söylemler, nihai, mutlak ilkeleri bünyelerinde taşıdığı için, dünyadaki gelişmelere karşı mensuplarını pasif bir tutum seçmeye motive ederler (Kahraman, t.y., s. 163).

Marx ve Weber'in ortak yanı, Batıyı dinamik, yenilikçi, girişimci Doğuyu ise geleneksel, durağan ve muhafazakar görmelerinde yatar. Batının bireyciliğine ve akılcılığına karşı Doğu toplumları/geleneksel toplumlar otoriter ve kolektif kimliğe sahiptirler (Kömeçoğlu, 2002, s. 16).

Berger'e göre, geleneksel toplumlar, geçmişte meydana gelen uzun tecrübelerin ürünü olan sosyal değerlerin, kolektif şuurun ve mahşeri vicdana dayalı gelenekler üzerine kuruludur. Bu toplumların en belirleyici özelliklerinden biri, toplumun sembolik bütünleşmesinde dinin merkezi role sahip olmasıdır. Modernizmin devreye girmesiyle dinin düzenleyici rolünün zayıflaması, toplumsal bütünlüğün kaybolması gibi bir durumun ortaya çıkmasına neden olmuştur (aktaran Tutar, t.y., s. 82). Schoun (1995)' a göre, *“geleneğe uyum sağlamak, kökene olan inancı korumaktır ve bizzat bu sebepten dolayı geleneğin merkezi bir rolü vardır”* (aktaran Tutar, t.y., s. 82).

G. Eaton'ın (1995) geleneksel toplumlar hakkında düşünceleri şöyledir: *“Geleneksel toplumlar, kendi yapıları ve tüm yaşam tarzlarını belirleyen rehberliğin,*

çok zaman önceden tayin edildiği şeklinde bir kavrayışla, esenlik içinde geçmişte ve bugünde yaşarlar. (...) Geleneğe göre ideal model, taklit edilecek örnek geçmiştir. Geçmiş sadakatle karşılandığı sürece değişime karşı emniyettedir” (aktaran Tutar, t.y., s. 83). Geleneksel toplumlarda sosyal olayların mantığı, geleneği devam ettirmek, gelenekler ile uyum halinde yaşamak, önceki nesillerin birikimlerinden ve tecrübelerinden yararlanarak, onlarda miras kalan bilgi ve teknikleri devam ettirerek sonraki nesillere aktarmaktır (Tutar, t.y., s. 83).

1.5. Modern Kimliğin Oluşumu

Türkiye’de çok partili hayata geçiş sonrasında hız kazanan kırsal alandan kente göç ve sanayileşme olguları, geleneksel sosyo-kültürel sistemdeki çözülme sürecine güçlü bir ivme kazandırmıştır. Bu süreç modernleşme süreci olarak da adlandırılmaktadır. Erdinç Yazıcı’nın (2002) belirttiği gibi; sosyo-kültürel sistem üretmemesi sorunu bugünkü sosyo-kültürel kimlik sorununun kaynağını oluşturmaktadır. Sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan göç, ciddi bir sosyo-kültürel değişime de yol açmıştır. Türkiye gibi ülkelerde problem, çözülen kırsal kültürün yerine alternatif ve güçlü bir kentli sosyo-kültürel sistem üretmemektedir (s. 223). Sosyo-kültürel sistemi anlaya bilmek için kültür kavramına bakmamızda yarar vardır.

R. Linton ve M.T. Herskovist, kültürü, insanların hayat biçimleri olarak; Orhan Türkdoğan ise, öğrenilmiş davranış şekillerinin nesilden nesile aktarımı veya toplumun bir üyesi olarak bireyin kazandığı duyma, düşünme ve faaliyet tarzlarının sosyal açıdan standartlaşması şeklinde açıklamaktadır (Yazıcı, 2002, s. 224). Kültür kavramı ile sosyo-kültür kavramını birbirinden ayıran en önemli fark ise, kültür unsurları arasında nedensellik bağı yok iken; sosyo-kültür unsurları arasında nedensellik bağının var olmasıdır (Yazıcı, 2002, s. 224). Nihat Nirun’a göre, “*sosyo-kültürel yapı bir bakıma kültür unsurlarının ve sosyal kurumların zaman içinde tekrarlanarak meydana getirdikleri ve onların karşılıklı etkileşimleri sonucu oluşan sosyal dengenin adıdır*” (aktaran Yazıcı, 2002, s. 225). Kültürel olarak bakıldığında bugün Batı’da kimlik, büyük ölçüde marjinalite üzerinedir: Gayler, feministler, Afrikalı-Amerikalılar, göçmen gruplar vs. bunlar, özgürlük veya hak istemekten ziyade, kültürel olarak tanınmayı istemektedirler. Örneğin, eşcinseller evliliklerinin

meşruiyet kazanmasını, feministler, kadın tecrübesine göre yeni bir düzenin kurulmasını istemektedirler (Sözen, t.y., s. 155).

Will Kymlicka'e göre, *“kültürel kimlik, birincil olarak özdeşleşmeye dayanır. Özdeşleşme, bir kültür içinde bireyin, kendini daha güven içinde hissetmesi için oldukça önemlidir”*(aktaran Sözen, t.y., s. 155).

Kimlik oluşumunun temel fonksiyonlarından biri olan kültür ile kimlik arasında sıkı bir bağ vardır. İnsanın içinde doğup büyüdüğü kültür, kimliğin şekillenmesini sağlar. Kimlik ile kültür birbirleriyle uyum içerisinde ve birbirlerine karşı değişime açık olmaları gerekir. İkisi arasında yaşanan iletişimsizlik ya da çatışmalar bireyin kişiliğinde çeşitli sapsmalara, çözümlere neden olabilir (Aydoğdu, 2004, s. 128).

Modernleşmenin yaygınlaşması ile kültür çatışmaları ve kimlik talepleri daha ön plana çıkmaya başlamıştır. Modernleşme beraberinde kimlik-farklılık, benlik-ötekilik gibi kavramları gündeme getirmiştir.

Modernleşmenin ürettiği koşullar, yeni dünya düzeni, küreselleşme ve bu bağlamda ortaya çıkan çatışmalar, geleneksel birimler birbiri ardınca dünyaya açıldıkça varolan toplumsal yapılara dönüştürmektedir. Global bir dünyayla buluşma, yüzleşmelere, yeni fırsat arayışlarına, hatta yozlaşmaya imkan vermektedir. Bu süreç, kendi kültürlerini korumak isteyenlere olduğu kadar bunları yenilemeyi ve geliştirmeyi tasarlayanlara da içinden çıkılmaz sorunlar dayatmaktadır (<http://www.necdetsubasi.com/index.php/bildiriler/69-kulturel-kimligin-melezlesmesi-sorunsali-ve-alevi-modernlesmesi>).

Modernleşmenin sonuçlarından biri olan kimlik, birey üzerinden yaratıldığı gibi, kültür üzerinden de yaratılabilmektedir. Kültürün bir kimlik bağlamı olarak keşfi de bu sürecin bir parçasıdır. Her kültür belli bir zamana ve mekana yerleşmiştir. Belli bir kültüre dahil olanlar bu zaman ve mekan algısına bağlı kalarak bir tür öz farkındalık duygusunu yaşamaktadırlar (<http://www.necdetsubasi.com/index.php/bildiriler/69-kulturel-kimligin-melezlesmesi-sorunsali-ve-alevi-modernlesmesi>).

Craig Calhoun (1994) modern kimlik hakkındaki düşünceleri şöyledir:

"Düşünüyorum, o halde varım" diyen Descartes'ın cogitosu açıkça kimliğe vurgu yapar. Kimliğin söylemi kesinlikle moderndir ve modernite benliğin söylemine bağlıdır. "Kim olduğumuzu" tesis etme, "kendi kimliklerimizi" ve "ötekilerini tanıma" ve bunları sürdürebilme basit birşey değildir. Benliğin kimliğini tesis etme ve tanıma, mücadele ve güçlülere maliktir (aktaran Sözen, t.y., s. 155).

Sibel Karaduman (2010) ise modernizm ve birey arasındaki ilişkiyi tanımlarken, kimliğin artık birey tarafından oluşturulmak zorunda olduğunu, hızla değişen dünyada, önemli kararların bireyin kendisine bırakıldığını dile getirmiştir. Karaduman (2010)'a göre de, ekonomik gelişme ve kentsel yaşam, toplumsal rollerin ve sorumlulukların çoğalmasına ve beraberinde kimlik problemlerine neden olmuştur. Farklı sosyal rollere kendini adapte etmek zorunda kalan modern birey, toplumsal rolleri ve sorumlulukları arasında bölünmüş, bu durum bireyin iç gerilimler ve çatışmalar yaşamasına sebep olmuştur. Bu nedenle modern hayatın toplumsal koşulları bireyi tercihleri ve seçimleri konusunda zor durumda bırakmıştır (örneğin toplumsal cinsiyet konumları gibi...) (s. 2890).

Douglas Kellner, modern kimliğin özelliklerini şöyle sıralamaktadır:

- ✓ Kimlik, aynı zamanda toplumsal ve öteki bağlantılıdır. Böylelikle, yeni kimliklerin, olası kimliklerin sınırları sürekli genişlemekle birlikte, kimlikler hala görece sınırlandırılmış, sınırlanmış ve sabittir.
- ✓ Moda ve yaşam olanakları değişip genişledikçe insan kimliğini seçebilir, imal edebilir ve sonra yeniden imal edebilir.
- ✓ Modernitede toplumsal olarak tanımlanmış mevcut roller, normlar, görenekler ve beklentiler arasında bir etkileşim yapısı hala vardır. İnsan bu süreç içinde kimlik edinmek amacıyla seçim yapmak, sahiplenmek ve yeniden üretmek zorundadır. Dolayısıyla "öteki" modernitede kimliğin kurucu unsurlarından biridir.
- ✓ Modernite geçmiş zaman biçimlerinin, değerlerinin ve kimliklerinin yıkılışının ve yenilerinin üretiminin bir aradalığını ifade eder.
- ✓ Nitekim modernitede kimlik sorunu, biz kendi benimizi nasıl kurar, kavrar, yorumlar kendi kendimize ve başkalarına nasıl sunarız demektir (aktaran Karaduman, 2010, s. 2890).

Touraine'e göre, "modernleşme kavramı, bir ülkenin tarım toplumundan sanayi toplumuna doğru olan tarihsel dönüşümüne; modernlik ise, modernleşmiş ya da modernleşmekte olsun, verili bir toplumsal örgütlenmenin işleme biçimine, pratikte sanayi toplumunun sorunlarına atıfta bulunur"(aktaran Sönmez, 2012, s. 34). Touraine'e göre modern toplumların en temel sorunu, "toplumsal birlik ve dayanışma içinde kültürel çeşitliliğin nasıl sürdürülebileceği sorunudur. Bu sorunun asıl kaynağı modernliğin araçlar dünyası ile anlamlar dünyasını birbirinden ayırmış olmasında yatar" (Sönmez, 2012, s. 34).

Modernizm öncesi dönemde her şey Tanrı'nın birliği temelinde açıklanırken, modern dönemde Tanrı'nın yerini birey almış, birey odaklı bir düşünce biçimi etkin olmuştur. Bu gelişmelere paralel çözülmeye başlayan din gibi geleneksel kurumlar toplumdaki etkisini yitirmeye başlamış, bunun yerini akılcılık almıştır. 1960'lı yıllar, modernizmin tarihinde bir dönemeçtir. İkinci modernite olarak görülen bu dönemden sonra, bireyler her şeyi soran, sorgulayan bir tavır içinde yer almıştır. Bu noktada kimlik kavramı, anahtar bir kavram olarak devreye girmiş hayatın anlamının, kök salmış değerler sisteminin tartışıldığı bir döneme geçilmiştir. Üretim araçlarındaki değişimin toplumsal yaşama yansımalarıyla bireysel sorumluluklar artmış, biz kimliğinin yerine ben kimliği, inşa edilmeye başlanmıştır (Karaduman, 2010, s. 2890).

Akılçılışma, geleneksel ve modern toplumların değer sistemlerini de farklılaştırmaktadır. Değer sistemleri, birey veya toplumun belirli davranış kalıplarını benimsemesinde, kişinin önceliklerini sıralaması ve buna göre hayatını şekillendirmesinde etkili olan kültürel, tarihsel, geleneksel, dinsel ve felsefi değerlerin oluşturduğu sistemdir (<http://www.tahvil.org/sosyal-bilimler/degerler-sistemi-nedir-anlami-hakkinda-bilgi.html>). Akılçılışma geleneksel değer sistemlerinin altını oyduğundan modern toplumlardaki değer sistemleri geleneksel toplumlara göre çok daha kırılıgandır. Değer sistemlerinin çözülmesi yapısal bütünü oluşturan parçalar arasındaki gerilimden kaynaklanır (Kömeçoğlu, 2002, s. 13).

Anthony Giddens'a (2010) göre, akla mutlak güven modern çağ öncesi dönemlerden kaynaklanan kader anlayışlarının tortularını taşır. Kader anlayışları,

olayların gidişatının önceden belirli ölçüde belirlendiğini ifade eder. Geleneksel kader anlayışları, modern çağın koşullarında hala varlıklarını sürdürebilmektedir (s. 45).

Modernizmle birlikte birey/insan anlayışı değişirken, yeni toplumsal yaşamın bireye yüklediği sorumluluklar, roller ve statüler, kimliğin çerçevesini çizmekte ve gelenekselliğinin katı ve durağan kimlik anlayışı, yerini hareketli ve değişken bir kimlik anlayışına bırakmıştır. Modernlikle ilişkili olarak insanlar, kimliği “inşa edilecek bir şey gibi değil, aranarak bulunabilecek bir şey” olarak algılamaya başlamışlardır (Karaduman, 2010, s. 2890).

Bauman, modernleşme sürecinde kimlik arayışına giren bireyi, uçsuz bucaksız çöllerde kum fırtınalarının arasında kutsal tapınağa ulaşmaya çalışan bir hac yolcusuna benzetir (aktaran Aydın, t.y., s. 1). Sefa Şimşek bu örneği şöyle açıklar: “*Hac yolcusu, fırtınaların her gün yeni bir şekle soktuğu kumlarda yol ve iz bulmaya, bulduğu izi hiç kaybetmemeye çalışır. Ona göre, bu durum modernliğin kimlik sorununun <sorununun> kimliği yaratabilmek ve koruyabilmek üzerine odaklandığı gerçeğine uygundur*”(Aydın, t.y., s. 1).

Her insan belli bir ailenin, dinin, kültürün, dilin, ırkın, ulusun ve ceddin üyesi olarak dünyaya gelir. Bunlara genel olarak ‘aidiyet grupları’ adı verilir. Aidiyet gruplarından sonra, insanın sosyalleşme ve kimlik kazanma sürecinde etkide bulunan unsurların başında ‘referans grupları’ gelir. Bu gruplar bireyin kendi değerlerini ve davranışlarını belirlerken ölçü alınır. Sefa Şimşek, bu grupların en yalın bir biçimde ‘önemli ötekiler’ olarak adlandırabileceğini söylemektedir (Aydın, t.y., s. 2). Şimşek’e göre bu önemli ötekiler homojen bir topluluk değildir. Bazıları bireyin doğrudan temasta olduğu, ödüllendirme ve cezalandırma yoluyla bireye belli başlı davranış kalıplarını ve normlarını benimseten normatif referans gruplarıdır. Bazıları ise, bireyle hiçbir ilgisi ve tanışıklığı bulunmadığı halde, bireyin kitle iletişim araçları ve benzeri yollar sayesinde kendilerini tanıyarak ölçü aldığı karşılaştırmalı referans gruplarıdır (Şimşek, 2002, s. 32).

Birey içine doğduğu aidiyet gruplarını ve onların kendisine aştığı kimlikleri ergenlik çağında sorgulamaya, başka gruplarla ve kimliklerle

karşılaştırmaya başlar. Bu sorgulama süreci genel olarak uzun bir süreçtir ve süreç ilerledikçe birey bazı kimlik unsurlarını reddederek onların yerine yenilerini inşa edebilir. Bazılarını da sorgulayıp eleştirel bir süzgeçten geçirerek benimseyebilir (Şimşek, 2002, s. 33-34).

Bilinçli olarak kimlik edinme, yenileme ya da değiştirme süreci yalnızca ergenlik çağında olmaz. Bireyin sosyalleşme süreci çocuklukta ve ergenlikte daha belirgin olarak yaşanır ama hiçbir zaman durmaz. Hayatın ileriki dönemlerinde de devam eder. Özellikle, göç, meslek değiştirme, yabancı ülkelerde bulunma gibi yaşam deneyimleri bireyin kimliğini etkiler. Bu da, eski ve yeni kimlikler arasında hiç bitmeyecek bir mücadeleye sebep olur. Bu mücadele ise kimlik olgusunu hep dinamik ve canlı tutar (Şimşek, 2002, s. 34).

1.6. Modernizm-Gelenek Kısacasında “Kimlik”

Günümüzde ekonomik ve kültürel alandaki gelişmeler kimlik sorununu ön plana çıkarmıştır; kimlik sorunu çatışmalı bir süreç olarak yaşanmaktadır.

Kültürel yaşam alanı içinde kimlik olgusu farklı düzeylerde ve bağlamlarda, son yıllarda çok önemli etkiler yaratmakla birlikte, bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır (Keyman, 2007, s. s.y.). Sefa Şimşek kimlik olgusu için, hem kendini tanımayı bir başka deyişle diğerlerinden farklılaşmayı, hem de bazı gruplarla özdeşleşmeyi bir arada içerdiğini belirtmiştir (2002, s. 35). Nuri Bilgin’e göre; kimlik iki ögenin birbirini dışlaması değil, özdeş olanla farklı olanın, benzer olanla olmayanın çatışmasında inşa olmaktadır (aktaran Şimşek, 2002, s. 35).

Modern toplum, Aydınlanma felsefesinden bu yana, geleneksel kimliklerden özgürleşen, akıl yoluyla hareket eden ve başkasına zarar vermeden kendi hayatıyla ilgili karar verebilme bilincinde olan birey kimliğinden oluşmaktadır. Aynı zamanda modern toplum farklı bireylerin birlikte yaşadığı çoğulcu bir toplum olarak da düşünülebilir (Keyman, 2007, s. s.y.). Modern toplum, çok-kültürlü, çok-sesli, farklılıkları, farklı yaşam tercih ve alanlarını içeren çoğulcu bir toplum olduğu sürece, kimlik sorunları görmezden gelemeyeceğimiz toplumsal gerçeklerdir

(Keyman, 2007, s. s.y.). “*Modernitenin temel vurgusu, insanı köleleştirdiğine inanılan gelenek ve dinin bağlayıcılığında kurtularak, bireysel ve toplumsal yaşamı aklın önderliğinde yeniden anlamlandırmak ve kurmaktır*”(Yaşar, 2011, s. 10).

Montserrat Guibernau'nın belirttiği gibi “*Modern toplum kimlik bilincinin gelişimine hız kazandırmıştır. Çünkü kimlik olgusu birey ve bireyselliğin gelişimine koştur olarak ortaya çıkmıştır. Sosyo-psikolojik bağlamda bireyin “kendisinin ne ve nerede olduğunu açıklaması” ve tanımlamasıdır*” (aktaran Akça, 2005, s. 10). Jeffrey Weeks bu tanımlamayı, bireysel ve toplumsal bağlamda kendimizi algılamamıza olduğu kadar, öteki olarak konumladıklarımızın bizi algıladıkları ve konumlandıkları yer ile de ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda insanların bazılarıyla ortak olan yönlerimize, diğer bazılarından farklılaşan niteliklerimize işaret eden bir aitlik sorunu olması bağlamında kimlik, bireyin kişisel konumunu belirginleştirmektedir. (aktaran Akça, 2005, s. 10).

Nilüfer Göle modernliğin, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, bireycilik, eşitlik ve laiklik gibi Batılı değerler tarafından şekillendirildiğini ve modernliğin temelinde Batılı değerlerin var olması Batı dışında kalan toplumların modernleşme konusunda Batı'yı örnek alması gerektiği gibi bir anlayışı beraberinde getirdiğini söylemiştir (Yücedağ, 2010, s. 70). Göle modernliğe, hakim anlayış olan Batıdan bakmak yerine, modernliği daha içeriden, batının dışından anlamaya çalışmıştır. Bunun nedeni, modernliğin temel dinamikleri olarak görülen niteliklerin Batı dışı toplumlar tarafından yeniden yorumlanması olarak ifade edilebilir (Yücedağ, 2010, s. 75). Göle'ye (2002) göre, bireylerin kafasında, Batı tipi modernlik. Batı'nın kültürüyle, yani Rönesans, Aydınlanma Çağı, Sanayi Devrimi ve İletişim Çağıyla anlam bulmuş tek tip modernlik vardır (s. 91).

Gelenek ve modernite arasındaki kopukluk günümüzde de hala tartışılmaktadır. Göle'ye göre; Batı dışı toplumlarda gelenekle modernlik arasında bir kopuş vardır ve geleneksel toplumlar, geleneksel toplum klişesinin aksine geleneksizleştirilmişlerdir. Bunun sebebi ise geleneksel toplumların geleceği yakalamak için geleneklerinden, geçmişlerinden kopuşlarıdır. Geleneksellik, modern olmayan her şeyi içeren bir kategori olarak düşünüldüğü için eleştirilmiş; dolayısıyla

gelenekler ya reddedilmiş, yasaklanmış ya da göz ardı edilmiştir. Sonuç olarak da modernliğin gelenek üzerinde herhangi bir dönüştürücü etkisi olmamıştır (aktaran Yücedağ, 2010, s. 70-71).

Batı dışı toplumlarda gelenekle modernlik birbiriyle uyuşmayan, uyumsuz parçacıklar olarak ortaya çıkmıştır. Oysa, modernlik, gelenekle iç içe olmalıdır. Geleneksiz modernizm zaten modernizm değildir. Sadece kötü bir kopyadır, özentidir. Özendirir, kendi de özenti olabilir. Bununla birlikte modernlikle ilişkisi olmayan gelenek tutuculaşır ve boğucu bir hal almaktadır. Bu sebeple modernliğin geleneğe bütünüyle karşı olması gerektiği görüşüne karşı çıkmış; geleneği modernliğin karşıtı olarak görmek yerine, geleneğe modernlik içinden bakmak gerektiği anlayışını savunmuştur (Göle, 2002, s. 76-77).

Şamil Öçal'a (2010) göre geleneğin farkına varılması aslında modern dönemlerde ortaya çıkan bir durumdur. Batı toplumunun uzun yüzyıllar içinde bulunduğu durumu terk etmesinin acısını yaşayanlar Batıda ilk defa geleneği keşfetmişler ve ezeli olduğuna inandıkları geleneği modern hayata dahil etmenin yollarını aramışlardır. Gelenekçilik bu bakımdan modernizm içinde ancak farklı bir "modern" bir duruşu yansıtır. Geleneksel yaşam koşullarından modern yaşama geçişte bireyin yaşadığı dönüşüm ancak modernizmin temel unsurlarının açıklanması ile anlaşılabilir.

Geleneksel dönemde Tanrı ve doğa kavramlarıyla sarmalanmış birey, zamanla, akıl ve teknikteki yaşanan gelişmelerle yeni bir konum içerisinde bulur kendini. Bu yeni konum, modernleşme sürecidir. Modernliğin en temel özelliği, toplumsal alanın düzenlenmesinde aşkın şeylerden yararlanmak yerine insanın kendi aklından, geliştirdiği teknikten yararlanmasıdır (Solmaz, 2011, s. 155).

Modern ve geleneksel toplumlarda din kavramına baktığımızda dini kimliğin oluşumunda geleneğin rolünün büyük olduğunu görürüz. Her şeyden önce modern toplumlardaki faydacı hayat anlayışından farklı olarak geleneksel toplumlarda hayat hatta tarih bir hakikatı arama süreci olarak algılanmaktadır (Öçal, 2010, s. s.y.).

Bir insanın bireysel kimliğinin oluşması için öncelikle kendi bireysel tarihinde, fiziksel anlamda, aynı bedene, aynı bedensel geleneğe sahip olması gerekir. Bireyin kimliğinin oluşmasına katkıda bulunan ikinci unsur ise o kimsenin mensubu olduğu ve içinde hakikatı barındırdığına inanılan gelenekleri bulunan bir topluma karşı, hareket, tavır inanç, ifadeleriyle hesap vermek zorunda olmasına inanmasından kaynaklanır. İşte bu ikinci anlamda gelenek inanan bireyin kimliğinin oluşmasına katkıda bulunan önemli bir unsurdur (Öçal, 2010).

Geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte önemli değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerden biri de eğitim alanında olmuştur. Eğitim hizmetinden yararlanabilme açısından geleneksel ve modern toplum bireyleri arasında bir takım farklılıklar vardır. Geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte bireylerin kendi yeteneklerini ve eğilimlerini daha iyi gerçekleştirebilecekleri bir eğitim sistemi herkese eşit bir şekilde sunulmuştur. Geleneksel toplumlarda eğitim ise yalnızca belirli kesimlere tanınan bir ayrıcalıktır. Günümüz toplumlarında tüm bireyler belirli eğitim olanaklarından yararlanma konusunda eşit haklara sahiptir. Bir başka deyişle modern toplumda eğitim hizmetleri yalnızca belirli kesimlere değil, toplumun tümüne sunulmaktadır. Modern toplumlarda esas olan bireylerin sosyal ve ekonomik yönden eşitlenmesi değil, fırsatların eşitlenmesidir. Modern topluma geçiş okur yazar oranını arttırmış ve bu yolla bilgi geleneksel toplumlardan farklı olarak belirli kesimlerin tekelinde olmaktan çıkıp hızla yayılmaya başlamıştır (Suğur, t.y., s. 22-23).

Geleneksel toplumdaki modern topluma geçişte önemli değişimlerden bir diğeri ise kadının toplumdaki yeridir. *“Kadınlar artık eğitim olanaklarından yararlanarak kamusal alana çıkabilmekte ve erkekler ile birlikte mesleki, yönetsel ve bürokratik işlerde çalışabilmektedir. Kadının çalışma yaşamına aktif katılımının sağlanması ile birlikte kadının sosyal ve ekonomik statüsü yükselmiş ve erkekler ile birlikte eşit fırsat ve sorumluluklara sahip olmuştur”* (Suğur, t.y., s. 23).

Modern toplumlarda iş bölümü hızlı bir şekilde artmaktadır. Çünkü makineleşme ile birlikte birlikte bedensel emek, yerini kafa emeğine bırakmaktadır. Makinalar adale gücü ile yapılan işleri üstlenmekte ve çalışan nüfusun büyük bir bölümü uzmanlık gerektiren mesleklerde çalışmaktadır. Geleneksel toplumlardan

farklı olarak modern toplumun çalışan nüfusu genellikle, tarımda değil kentte, bedensel değil zihinsel işlerde çalışmaktadır (Suğur, t.y., s. 23).

Modern toplum aynı zamanda aile yapısında da önemli değişikliklere yol açmıştır. Ekonomik faaliyetlerin tarımdan sanayiye doğru kayması kentlere doğru göçün hızını artırmış ve buna bağlı olarak geleneksel geniş aile tipi çözülmeye başlamıştır. Kentsel yaşamda ana-baba ve küçük çocuklardan oluşan çekirdek aile tipi var olmaya başlamıştır (Suğur, t.y., s. 23). Modernite bireye yeni bir bakış açısı kazandırmış ve hayatı daha çok sorgulatmıştır.

R. Sohail, modern toplum ve geleneksel toplum arasındaki farkları şu şekilde belirtmiştir: Geleneksel toplumlarda gelenekler uzun süreçte elde edilen kültür ve normlara dayalı iken, modern toplum teknolojidir, seçme özgürlüğüne sahiptir. Geleneksel toplum lüksü olmayan, mantıksal ve bilimsel destek bulmayan batıl inançlarla; modern toplum ise aksine bilimsel gelişmelerin ön planda olduğu, topluma lüks bir yaşam sunan, ancak ahlak, etik ve sevgi duygularının kaybedildiği bir toplum özelliği ile kendini göstermektedir (aktaran Kalınkara, t.y., s. 2).

Modernleşme literatüründe geleneksel ve modern toplum arasındaki farklılıklar üzerinde sıkça durulmakta; getirilen açıklamalara göre geleneksel toplum bünyesinde şu özellikleri taşımaktadır; durağan toplumsal yapı; tarıma dayalı ekonomi, düşük okuma yazma oranı; yaş ve cinsiyete dayalı iş bölümü; üretim geçimlik düzeyinde (yalnızca kendi ihtiyaçlarını karşılamaya dönük); aile, klan ve köy düzeyinde üretim; temel ihtiyaçları ve ritüelleri karşılamak için tüketim; teknolojik düzey geriliği; düşük yaşam standardı; sosyal yaşamda yüz yüze ilişkiler yoğun; yönetimde kanun ve kurallardan çok gelenekler hakim; inanç ve düşünüş biçimlerinde kaderci zihniyet ve uygulamalar egemendir. Geleneksel toplumun bu özelliklerine karşılık modern toplum; dinamik, kentli yaşamın egemen olduğu, endüstrileşmiş, iş bölümü ve uzmanlaşmanın arttığı, metalaşmanın yüksek, başkalarının bilgi ve becerilerine aşırı bağlı, okuma yazma oranının yüksek ve yüksek öğrenimin yaygın olduğu, kitlelerin giderek artan bir oranda siyasete katıldığı, siyasi gücün daha geniş gruplara dağıldığı, demokratikleşmenin yanı sıra laik düşünüş biçimlerinin siyasi ve sosyal yapıda hakim olduğu bir toplum tipi olarak tanımlanmaktadır (Kalınkara, t.y., s. 3-4).

Bu iki toplum tipi birbirinden farklı olduğu gibi, birinden diğerine dönüşümü çok daha sancılı olmaktadır. J. Weeks'in de belirttiği gibi, “*insan benliğinde yer alan farklı kimliklerin listesi potansiyel olarak sonsuz uzunluktadır. Hangisi üzerinde yoğunlaşacağımız, hangisini öne çıkaracağımız, hangisiyle özdeşleşeceğimiz sayısız etkene bağlıdır*” (Şimşek, s. 39).

Günlük yaşantımızda değişen değerler, farklı kültürler kimlik sorununu ön plana çıkarmıştır ve bu sorun çok çatışmalı bir süreç olarak günümüzde de yaşamaya devam etmektedir.

2. BÖLÜM: 1960 SONRASINDA TÜRKİYE VE TÜRK SİNEMASINDA KİMLİK

2.1. Toplumsal Çelişkilerin Yoğunlaşması ve Sosyo-Politik Gerilim

Türkiye'nin tarihsel sürecine bakıldığında çeşitli toplumsal değişimlerin yaşandığı görülmektedir. Dönemlere yol açan önemli olaylardan biride askeri darbelerdir. 1950'li yıllarda, tek partili hayatın bitmesi ile ülkede radikal nitelikte toplumsal ve ekonomik değişimler yaşanmıştır. Toplumsal açıdan kırsal kesimden kentlere göçler yoğunlaşmış, ekonomik açıdan ise tarımsal üretim yerini hızla sanayi üretimine bırakmıştır. Özgür Kentli'ye göre; çok partili döneme geçiş ile beraber Türkiye'deki siyasal düşünce yapısı da değişmiş, liberal bir anlayış olan Demokrat Parti ezici çoğunlukla iktidara gelmiştir. Bu yeni dönemde Türkiye'de çok yönlü liberal politikaların ortaya çıktığı görülecektir. Yabancı sermaye yatırımları artmış, sanayi odaklı gelişimin önünü açacak uygulamalara başlanmıştır. Dönem, tarımda makineleşmenin hızlı bir şekilde faaliyete geçtiği dönemdir. (http://www.toplumicinsehircilik.org/index.php?option=com_content&view=article&id=165:tuerkiyede-kapitalistleme-suerecinde-kentsel-mekanda-yaanan-deiimler-1950-1970-yusuf-ekici&catid=4:yayn-tantm&Itemid=8). Tarımda makineleşme kente göçü tetiklemiş; gecekondulaşma, işsizlik gibi yeni toplumsal sorunları da beraberinde getirmiştir.

Türkiye sanayileşmede yeterli bir gelişme düzeyine ulaşamadığı için kentte göç eden insanların çok büyük bir çoğunluğu iş bulamadı. Kırsal kesimden göç edenler ekonomik olarak varlıklarını devam ettirebilmek için işportacılık ve geçici işçilik gibi iş güvencesi olmayan ve gelir düzeyi son derece düşük alanlarda çalışarak kentte tutunmaya çalıştılar. Özellikle 1950'lerden itibaren, insanların kentte karşı karşıya kaldığı ekonomik güçlüklerle yetersiz planlama da eklenince gecekondu olgusu büyük kentlerin varoşlarında mantar gibi büyümeye başladı. 1950'lerde başlayan gecekondulaşma olgusu kamu arazisi üzerine yasal olmayan yollardan kaçak olarak gecekondu inşa edilmesi suretiyle başladı (Suğur, 1998, s. 160).

1960'lı yıllara geldiğimizde kırsaldan kente göçün ve gecekondulaşmanın çoğaldığını görürüz. Bu durum kentte yaşayan nüfusun artmasına da sebep olmuştur.

1950 yılında nüfusun % 18'i kentlerde yaşarken bu oran 1980 yılında iki katından daha fazlaya erişmiş, % 44'e çıkmıştır. 1950'li yıllarda olduğu gibi, daha sonraki yıllarda da gecekondulaşma yasal olmayan yollardan kamu arazisi üzerine gecekondular inşa etme şeklinde devam etmiştir. (Suğur, 1998, s. 163).

Kırsaldan kentlere doğru yaşanan göçlerin bir sebebi de kentlerde eğitim imkanlarının fazla oluşudur. M. Naci Bostancı'ya göre; “*eğitim için kentlere gelen ailelerin çocukları geleneksellik ve modernlik arasında bir köprü oluştururken siyasilerin köylere karşı olan uygulamalarının oluşmasında önemli bir paya sahiptir*” (aktaran Çebi, 2007, s. 57).

27 Mayıs 1960'ta yaşanan askeri darbe için genel kanı, “*Demokrat Parti yönetiminin baskıcılığına ve laiklik karşıtı uygulamalarına karşı olduğudur*” (Boztepe, 2007. s. 35). 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti, asker bürokrasi ve aydın kesime karşı baskı rejimi uygulamak istediği gerekçesi ile Türk Silahlı Kuvvetleri'nden bir grup subay, 27 Mayıs 1960 sabahı ülke yönetimine el koymuştur. Hikmet Özdemir 1960 darbesinin gerçekleşme aşamasını şu şekilde dile getirmektedir:

Demokrat Parti 1957 seçimlerini de kazanır; ancak, oy oranı yüzde 50'nin altında kalır. Bu sonuç parti yöneticileri tarafından yenilgi olarak kabul edilir. Seçimlerin ardından ülkenin genel siyasal havası ve hükümetle karşıt partiler arasında ilişkiler iyice kötüleşir. Bu sırada pek çok tüketim maddesinin karaborsaya düşmesiyle kendini hissettiren ekonomik sıkıntılar, hükümete yönelik eleştirileri arttırır. Demokrat Parti, Cumhuriyet Halk Partisi'nin basın, sendikalar ve öğrenciler tarafından da desteklenen sert muhalefetine Tahkikat Komisyonu kurarak yanıt verir. 28 Nisan 1960'ta kurulan bu komisyon savcılarının, sivil ve asker yargıçlarının bütün yetkileriyle donatılmıştır. Komisyonun kararları kesindir ve buna karşı başvurulacak bir üst makam yoktur. “Hükümet Darbesi” olarak değerlendirilen bu uygulamalara basını susturmaya yönelik uygulamalar eklenince, yer yer güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan olaylar yaşanır. Olayları bastırmak amacıyla sıkıyönetim ilan edilir. Gizli tutuklama ve sorgu söylentileri varolan gerilimi arttırır ve ordu çok sayıda aydınının da desteğiyle hükümet darbesini gerçekleştirir (aktaran Boztepe, 2007, s. 36).

1960'lı yıllarda yaşanan kırsaldan kente göç işçi sınıfını en önemli toplumsal kesim olarak ortaya çıkarmıştır. Erkan Aydoğanoglu'na göre; sürekli baskı altında tutulan, sendikadan çok dernek muamelesi gören sendikalar ve işçi hareketi için 1960'lı yıllar önemlidir. Özellikle 1960 sonrası dönem, hem siyasal tarih hem de sendikal-siyasal mücadeleler açısından zengin bir dönemdir. İşçi sınıfın yanı sıra memur kitlelerinin, köylülerin ve gençliğin de örgütlendiği ve örgütlü mücadeleye giriştiği bir dönemdir. (<http://www.ozgurlukdunyasi.org/arsiv/313-sayi-245/1095-60li-yillarda-isci-sinifi-mucadelesi-ve-diskin-kurulus-sureci>).

1960 darbesinden sonra hazırlanarak 9 Temmuz 1961'de kabul edilen 1961 Anayasası'nda temel hak ve özgürlüklere geniş ve ayrıntılı yer verilmiştir. 1961 Anayasası ile işçi ya da memur ayrımı yapılmadan tüm emekçilerin grev ve toplu sözleşme hakkı göz önünde bulundurulmuş, ancak bu hakların kısıtlanarak da olsa yasalaşması için iki yıl geçmesi gerekmiştir. Grev ve toplu sözleşme hakkının kullanımını düzenleyen 274 sayılı Sendikalar Kanunu ile 275 sayılı Toplu Sözleşme, Grev ve Lokavt Kanunu, işçilerin tepkileri ve mücadelesi ile ancak 24 Temmuz 1963 tarihinde yürürlüğe girmiştir. 275 sayılı yasa grevlerin yapılabilmesi bir takım şartlara bağlanmış; genel grev hakkı tanınmamış ve işçi sınıfının grevi siyasal amaçlı kullanması, 1961 Anayasası tarafından yasaklanmıştır (<http://www.ozgurlukdunyasi.org/arsiv/313-sayi-245/1095-60li-yillarda-isci-sinifi-mucadelesi-ve-diskin-kurulus-sureci>).

Halk oyu ile kabul edilen ilk Türk Anayasası olan ve 1924 Anayasası'nı yürürlükten kaldıran 1961 Anayasası getirdiği özgürlükler ile sinemada da yankı uyandırmıştır. Bazı sinemacılar sansürün etkisinden tam olarak kurtulamamış olsalar da o güne kadar yapılmamış sosyal içerikli filmler yapmaya başlamıştır. Bu dönemde yapılan filmler "Toplumsal Gerçekçilik Akımı" adı altında değerlendirilmektedir. 61 Anayasası'na kadar sinemada melodram, star ağırlıklı popüler filmler yapılmakta iken 61 Anayasası ile kadın, ekonomik eşitsizlik, göç gibi sosyal konular işlenmeye başlanmıştır.

Her problemlerin çözümü anayasa ile giderilmeye çalışıldığından, 1961 Anayasası da ülkede yaşanan problemlerin giderilmesi ve demokrasiyi koruma

amaçlı bir anayasa olmuştur. Eric Zürcher'e göre; "*Altmışların politik gelişmelerine göz atıldığında yeni Anayasa'nın özgürlükçü etkisinin bir göstergesi olarak 1961 yılında TİP (Türkiye İş Partisi)'in kurulması kabul edilebilir*" (Kırel, 2005, s. 12).

Cem Eroğlu'na göre; 1961 Anayasası'nın ardından kurulan partiler ve ardından gelen sivilleşme süreci birçok önemli olayı beraberinde getirmiştir. 27 Mayıs sonrası yapılan ilk seçimlerde Adalet Partisi önemli bir oranda milletvekilliği almıştır. Bu durum Türk Silahlı Kuvvetleri'nin yönetime tekrar el koymasına neden olmuştur. 1962 yılında kurulan ve sağın ağırlıkta olduğu koalisyon hükümeti, Demokrat Parti'lilere seçmene iyi görünmek adına kısmi af çıkartmış ve orduda hareketlenmeler yaşanmaya başlamıştır. Nitekim 21 Mayıs 1963'te askerler bir kez daha harekete geçmiş; İsmet İnönü, yönetime sadık olan orduyla birlikte hareket etmiş ve ayaklananları tutuklatmıştır. 10 Ekim 1965 yılına gelindiğinde ise yeni seçimler yapılmış ve bu seçimde Demokrat Parti'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi bu kez tek başına iktidara geçmiştir (aktaran Çebi, 2007, s. 59).

Emre Kongar'ın dediği gibi; Adalet Partisi hükümeti, kamuoyunu temel hak ve özgürlükleri kısıtlayacak ve hükümetin gücünü arttıracak biçimde yapılacak anayasa değişikliğinin gerekliliğine inandırmaya çalışmaktadır. Hükümet, karşı gruplara ve öğrenci eylemlerine yönelik baskıcı önlemler uygulamak yerine "dinci", "gerici" grupların tepkilerini desteklemektedir (s. 167). 1965 seçimleri ile Adalet Partisi, oyların yaklaşık %53'ünü alarak mecliste kazandığı 240 sandalye ile önemli bir başarı elde etmiş olsa da 1969 seçimlerinde, siyasi haklarından mahrum bırakan Anayasa maddelerini değiştirecek gerekli sandalye sayısına ulaşamamıştır.

Emre Kongar'a göre; 1960'lı yıllarda kendinden sıkça söz ettiren ekonomik uygulamalar arasında 1963-1967 yılları arasında uygulanan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı önemlidir. Karma bir ekonomik yaklaşımın hakim olduğu bu plan uyarınca özel sektörün hem ekonomik kalkınmaya katkıda bulunması hem de bu yolla daha da güçlenmesi beklentisi hakimdir. Bu yaklaşım, 1968-1972 yılları arasında kapsayan İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda da korunur (aktaran Kırel, 2005, s. 13).

1963–1967 yıllarını kapsayan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk mastır planı olması bakımından önemlidir. İsmet İnönü Hükümeti'nin yürürlüğe koyduğu bu kalkınma planının amaçları öncelikli olarak işsizlik sorununun çözülmesi, kentlere göçün engellenmesi, yeterli sayıda bilim adamının yetiştirilmesi, tarımsal üretimin gelişmesinin sağlanması ve Türkiye'nin sanayi altyapısının geliştirilmesidir.

Emre Akanak'a (2011) göre;

I. Beş Yıllık kalkınma Planı, (...) sonraki planlama ve çalışmalara altyapı olma özelliğine sahiptir. Türkiye'de kalkınma sürecinin var olan mevcut durumun ve gelinen/ulaşılan seviyenin ilerisine geçmek olarak algılanmaması, **“geri kalmışlığın telafisi”** olarak algılanması; aslında ayrıca bir çalışma konusunu oluşturmaktadır. (s. 8, 35 Nolu Dipnot)

“Birinci Plan dönemi Türk Devleti ve halkı için “Plan” ve “Planlama” konusunda deneyim kazanma dönemi olmuştur. (...) özellikle ekonomik hedefler yönünden beklenenin üstünde başarılı sonuçlar elde edilmiştir” (<http://www.ekodialog.com/Turkiye-iktisat-tarihi/birinci-bes-yillik-kalkinma-donemi.html>).

Kalkınma, geri kalmış ülkelerin gelişmiş ülkelere yetişmesi adına sosyal, kültürel ve ekonomik alanlarda yapılan düzenlemeler olarak tanımlanabilir. Bu düzenlemeler, milli gelirin ve üretimin arttırılmasını, sosyal ve ekonomik yapının değiştirilmesini ve toplumsal koşullarının geliştirilmesini hedefler.

Kalkınma sadece üretim artışı değildir. Kalkınma, kişilerin refah düzeylerini arttırmak için siyasal iktidarın belli ekonomik politikaları izleyerek, toplumun yapısını değiştirme girişimidir. Bu açıdan kalkınma, hem ekonomik hem de toplumsal bir süreç olma özelliğine sahiptir (<http://tebesirtozu.blogcu.com/kalkinma-planlari-temelinde-egitimin-planlanmasina-bir-bakis-1/13185133>).

1968-1972 yıllarını kapsayan İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı ise; dengeli bir kalkınma stratejisi uygulayarak Türk ekonomisini daha sağlam bir yapıya kavuşturmayı amaçlar.

İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı Türk milletini hür ve medeni bir ortamda, demokrasi ve karma ekonomi düzeni içinde adalete ve tam çalışma esasına bağlı olarak herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesine ulaştırmayı gaye edinmiştir. Plan, Türkiye’de bir yandan fert başına geliri hızla ve devamlı olarak artırmayı hedef alırken, öte yandan çeşitli gelir grupları ve bölgeler arasında dengeli gelişmeyi sağlamak, çok sayıda vatandaşa iş imkânları yaratmak, kalkınmanın nimet ve külfetlerinin fırsat eşitliğine, sosyal adalet ilkesine göre paylaşarak iktisadi ve sosyal düzende olumlu bir gelişme elde etmek amaçlarına göre hazırlanmıştır (DPT Müsteşarlığı, 1968, s. 2).

“İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda, tarımsal üretimin hava şartlarına bağlılık derecesini azaltarak ve üretim metotlarını modernleştirerek verimliliğinin artırılması hedeflenmiş, sanayi sektörüne sürükleyicilik vasfı verilmiş ve yatırımların önemli bir kısmının bu sektöre yöneltilerek yatırım ve ara malları üreten temel, stratejik endüstriler kurulacağı belirtilmiştir” (<http://www.mevzuatdergisi.com/2010/04a/02.htm>).

İkinci kalkınma planı, kentleşme konusunda kentlere göçü desteklemiştir. Bunun sebebi kurulan sanayi kuruluşlarına iş gücünü sağlamak ve göç eden halkın kent kültürüne ayak uydurup, onlara tüketim alışkanlığını benimsetmektir. Ayrıca göçün kaynaklandığı yerde gizli işsizliğin azalması, kişi başı gelirlerin artması da bir başka sebebidir. Cem Eroğlu’na göre; Türkiye’de 1965-1971 yılları arasında yaşanan Adalet Partisi dönemi, çok partili düzene en fazla yaklaşıldığı dönem olmuştur. Genel olarak değerlendirildiğinde hem sağda, hem de solda siyasi güçlerin o zamana dek görülme-yen ölçüde genişlediği göze çarpmaktadır (aktaran Bulut, 2009, s. 82).

Ayşe Tülin Yürük’ün (2004) belirttiği gibi; 1960’ların sonlarına doğru ortaya çıkmaya başlayan siyasal şiddet ortamının ve terör olaylarının önlenememesi, Anayasaya yöneltilen suçlamaların artmasına sebep olmuştur. Böylece, Türk Silahlı Kuvvetleri’nin 12 Mart 1971 Muhtırası ile Demirel hükümetini istifaya zorlayıp, ordu desteğinde, bir partiler üstü geçici yönetim kurumları ile Anayasa değişikliği de gündeme gelmiştir (s. 16).

Türk siyasi tarihine baktığımızda 12 Mart 1971 Muhtırası’nın, 12 Mart rejimi olarak da kullanıldığını görürüz. 12 Mart 1971 günü Türk Silahlı Kuvvetleri adına

Genelkurmay Başkanı ve üç kuvvet komutanı tarafından imzalanmıştır. Paranın değerinin düşmesi, üniversitelerde başlayan öğrenci gösterileri, sendikaların grevleri sonucu üretimin düşmesi, Alevi Sünni çatışmaların başlaması gibi yaşanan toplumsal ve ekonomik huzursuzluklardan meclis ve hükümet sorumlu tutulur. TRT radyolarından okunan Muhtıra'dan dört saat sonra Adalet Partisi hükümeti görevini bırakır. Demirel'in istifaya mecbur kalması ile yeni bir hükümet kurulmasına sebep oldu. Nihat Erim'in kurduğu yeni hükümet huzuru sağlayamadı ve birçok şehirde sıkıyönetim ilan edildi. 1961 Anayasası ile kabul gören pek çok özgürlük ortadan kaldırıldı. Dernekler kapatıldı, gazete yayınları engellendi, geniş çaplı tutuklamalar yapıldı. Bütün bu önlemler sol görüşlü kişileri hedef aldığından zaman içinde sağ - sol çatışmaları yaşanmaya başlandı.

Feroz Ahmad'a (1994) göre muhtıra; anarşi ve kargaşaya son verme ve reformları uygulamaya sokma çağrısında bulunurken sorumluluğu parlamento ve hükümetin omuzlarına yüklemektedir. Demokratik bir çerçevede kuvvetli ve inandırıcı bir hükümetin kurulmasını mevcut anarşik durumu giderecek ve 1961 Anayasası'nın uygulanmasına zemin hazırlayacaktı. 1961 Anayasası'nın öngördüğü reformların uygulanmasını isteyen komutanlar bunların hızla gerçekleşmemesi halinde yönetime el koyacaklarını söylüyorlardı (s. 336).

12 Mart muhtırasını gerçekleştirenlerin 1961 darbesini yapanlar gibi düşündükleri sanılıyordu. Fakat askeri yönetim ilk olarak kendisini destekleyen solcuların başlarını ezdi. Türkiye İşçi Partisi, DEV-GENÇ kapatıldı ve liderleri tutuklandı. Yunanistan'daki Albaylar Cuntası tecrübesini görmüş bu muhtıracı subaylar, yönetimi devralmak yerine iplerin kendi kontrollerinde olduğu hem AP'li hem de CHP'li milletvekillerinden oluşan bir hükümet kurdurdular. Sola karşı MHP gençliğini öne çıkararak 9 yıl sonra yapacakları darbenin ortamını hazırladılar. 12 Mart muhtırası, bir bakıma 1961 Anayasası ile oluşturulan siyaseti yeniden tanzim edilme projesinin adıdır. Devletçi seçkinler düşündükleri ve tasavvur ettikleri rejimin devam etmediğini görünce müdahale etme gereğini duyarak hatalarını, eksiklerini gidermeye çalışmışlar, vesayetçi anlayışı güçlendirmeye çalışmışlardır
(<http://www.dunyabulteni.net/?aType=haber&ArticleID=150957>).

Özge Şenocak'ın da belirttiği gibi, CHP Başkanı olarak Bülent Ecevit 14 Ekim 1973'te yapılan seçimlerde oyların çoğunu almış olsa da bu oylar tek başına

iktidar olmasına yetmemiştir. Necmettin Erbakan yönetimindeki Milli Selamet Partisi ile ortaklık kuran CHP'nin iktidarı ancak on ay sürmüştür. Bu dönemde Kıbrıs Barış Harekati'nin gerçekleştirilmesi en önemli olay olmuştur. Ancak hükümet iç anlaşmazlıklardan ötürü dağılınca, 1974 sonunda Süleyman Demirel tarafından AP, MHP, MSP ve CGP ortaklığında bir azınlık koalisyonu hükümeti devralmış ve 1. Milli Cephe Hükümeti adını alan ve sağ görüşlü partileri bir araya toplayan bu iktidarın ömrü üç yıl sürmüştür. 1977 seçimlerinde CHP %41 gibi çok önemli bir oy oranına sahip olmuş olsa da hükümet kurmayı başaramamıştır (<http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231>).

“Demirel başkanlığında 2. Milli Cephe hükümetinin kurulması, halk arasındaki kutuplaşmalara neden oldu. Ecevit 1979 ara seçimlerinde AP'den kopan vekiller ile birlikte bir hükümet kurmuş olsa da, ortaya atılan yolsuzluk iddiaları güven kaybetmesine neden oldu. Başbakanlıktan çekilen Ecevit'in yerine Demirel geçerek, MSP ve MHP ile tekrar koalisyon yoluna gitti. Kaosu sona erdiren ise 12 Eylül 1980 askeri darbesi oldu” (<http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231>).

1980 askeri darbesi ile Genelkurmay Başkanı Orgeneral Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Nurettin Ersin, Deniz Kuvvetleri Komutanı Oramiral Nejat Tümer, Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya ve Jandarma Genel Komutanı Orgeneral Sedat Celasun'dan oluşan beş kişilik Milli Güvenlik Konseyi oluşturulur.

Emre Kongar (2000), Milli Güvenlik Konseyi'nde alınan kararları şöyle özetlemektedir: Milli Güvenlik Konseyi devlet yönetimine doğrudan el koymuştur. Her türlü siyasi faaliyet her kademedede durdurulmuş, parlamento ve hükümet feshedilmiş, bütün parlamento üyelerinin yasama dokunulmazlıkları kaldırılmıştır. Bütün yurttan sıkıyönetim ilan edilmiş, yurtdışına çıkışlar durdurulmuş; ikinci bir emre kadar sokağa çıkma yasağı konuşmuştur (s. 190-191).

Bu darbe ile 61 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam rafa kalkar. 1980 darbesinin ardından hazırlanan ve halk oylaması ile kabul edilen 82 Anayasası, 61 Anayasası'nın tersine temel hak ve özgürlükleri olabildiğince kısıtlamak üzere

hazırlanmış bir anayasa olma özelliği taşımaktadır. 82 Anayasası ile Cumhurbaşkanının yetkileri arttırılmış, Cumhuriyet Senatosu kaldırılmış böylece yasama işi daha kolay hale getirilmiştir. Bülent Tanör (2000), 1980 darbesinin topluma yansımalarını şu şekilde belirtmiştir:

12 Eylül Askeri yönetimi süresince, kişi hakları alanında en çok zarar görenlerin basında yasama hakkı ve kişi dokunulmazlığı gelir. Basın organları zor koşullar altında ve kimi zaman kendini sansür ederek çalışmak zorunda kalmıştır. 1971-1973 aralığı hariç, uygulamadan düşmüş olan idam cezaları yeniden uygulanmaya başlanmıştır. Yargısız infazlar ve işkence iddiaları yaygınlaşmıştır. Kişi güvenliği de, 90 güne kadar uzatılan gözaltı süreleri nedeniyle ortadan kalmıştır. Yargı yoluna başvuru hakları kısıldığından, hatta 3 yıldan az hapis cezaları için temyiz kaldırıldığından, hak arama özgürlüğü ile adil yargılanma ilkelerinden uzaklaşır, hak ihlalleri iyice yaptırımsız kalmıştır. Bunların dışında ülkeden çıkışlar kısıtlanmış; siyasal partilerin, Türk Hava Kurumu ve Kızılay dışındaki bütün derneklerin, DİSK, MİSK gibi işçi konfederasyonlarının faaliyetleri durdurulmuş, mallarına el konmuştur (Tanör, Boratav, Akşin, s. 35).

1980'lerde yaşanan önemli toplumsal değişimlerden bir diğeri ise terör sorunu yüzünden artan göçtür. Terör nedeniyle göç eden aileler doğup büyüdükları, geçimlerini sağladıkları toprakları terk etmek durumunda kalmış; bu da hem göç veren hem de göç alan yerleşim yerlerinin sosyo-ekonomik açıdan değişimlere neden olmuştur.

1980 öncesinde de yaşanan ancak 1984 sonrasında yeni bir boyut kazanan ve 1990'lı yıllarda tırmanışa geçen Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerindeki bölücü terör olayları en başta buralarda yaşayan halkı tehdit eder olmuştur. Köy ve mezralarındaki halk güvenlik nedeniyle kentlere göç etmeye başlamış; kentlerde ise terör örgütünün kepenk kapatma, haraç alma gibi baskılarından ötürü cansızlaşan ekonomik yapı yaşanmıştır (Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, 1998, s. 11).

“1985 Genel Nüfus Sayımı sonuçlarına göre, Türkiye nüfusunun %53'ü kentlerde, %47'si ise köylerde yaşamaktadır” (Esen, 2000, s. 101). Kentleşme

olgusu, bireyin davranışlarında değişimler, karşılıklı ilişkilerinde sorun yaratabilmekte, yaşam biçimini etkilemektedir.

Kent kavramı kültürlerin gelişimini belirleyen en önemli kavramdır. Kentleşme ile yeni hayat kültürlerinin ortaya çıkması, kentli insan ile kırsal kesimde yaşayanlar arasında farklılaşmaya neden olmuştur. 1950'lerde sosyal ve ekonomik anlamda birçok değişiklikler görürüz. Bu değişikliklerden toplumun sosyo-ekonomik yapısı da etkilenmiştir. Bu yıllarda Türkiye ekonomisi hızla büyümüş, kırdan kente göç artmış böylece gecekondulaşma başlamıştır. Gecekondulaşma ile beraber sosyal statü farklılıkları, yani zengin ile işçi sınıfı arasında çatışmalar ortaya çıkmıştır.

Neşe Kaplan'ın (2004) da belirttiği gibi; Türkiye'nin 1960-1970'li yıllar arasında geçirmiş olduğu değişimlere bakıldığında yeni bir kültürün ve değerlerin oluşmasında bu değişimlerin etkili olduğunu görürüz. Dönem içerisinde kendisini önemli ölçüde hissettiren sanayileşme, beraberinde büyük kentlere göçü ve bunun sonucunda da gecekondulaşma olgusunu ortaya çıkarmıştır. Sanayileşme ve kentleşme yeni bir sınıfın, işçi sınıfının oluşmasına sebep olurken; işçi sınıfı beraberinde kanunların kendilerine tanıdığı sendikalaşma ve grev hakkı gibi unsurların içinde bulunarak, işçilerin bilinçlenmeleri şeklinde yeni bir değişimin temelini atmıştır. Toplumsal yapıda meydana gelen bu değişimler; roman, film, dergi ve gazeteyle birlikte birçok alanda ifade bulmuştur (s. 87).

Altmışlı yıllarda dergilerde, reklamlarda ve filmlerde apartman hayatı, modernliğine geçiş olarak verilmiştir. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu'na göre *"1950'li yıllardan önceki beş yılda -1945 ile 1950 yılları arasında- köyden kente yapılan net iç göç 214 bin'dir. Fakat bundan sonraki beş yıllık dönemde, 1950 ile 1955 yılları arası dönemde, bu rakam 904 bin'e çıkmıştır"* (Özdemir, 2012, s. 4). Göçün başlıca nedenleri gelir artışı beklentisi, sanayileşme, teknolojik gelişmeler, eğitim ve sağlık hizmetlerinin yetersizliğidir. 2001-2005 yıllarını kapsayan 8. Kalkınma Planı'nda göç yönlendirilmesi gereken bir olgu olarak ele alınmış, bölgesel boyutu öne çıkartılmıştır. 2007-2013 yıllarını kapsayan 9. Kalkınma Planı'nda ise göçü yönlendirme düşüncesinden vazgeçilmiş, kentlere göç edenlere yönelik uyum politikaları öne çıkartılmıştır.

Kahraman'a göre, yeni teknolojilerin tarım sektöründe de kullanılması ve tarımsal mekanizasyonun baş göstermesi, tarımda çalışan bir kısım nüfusun açığa çıkmasına sebep olmuştur. Bu nüfus başka geçim imkanları bulmak amacı ile kentlere göç etmiştir. Kırsal kesimden kente göçlerin yaşanmasının diğer nedenleri ise, toprak yetersizliği ve nüfus yoğunluğunun artması sonucunda toprakların mirasla paylaşılması ile eldeki toprağın geçim sağlamaya yeterli olmaması, modern tarıma geçiş ve yaşam kalitesinin eğitim, kültür gibi olanakların yetersizliğinden dolayı kırsal alanlarda düşük olmasıdır (aktaran Kırdar – Saraçoğlu, 2012, s. 4). Kentlerdeki tüm bunlarda kenti daha çekici kılmaktadır.

Abdullah Korkmaz kent tanımını, *“Genel olarak yapılan tanımlamalar, kentin, nüfus, ekonomi, toplum bilimsel ölçütler, ya da köy-kent arasındaki yapısal ayrıma göre oluşturulmuştur. Ancak kentler, sadece ekonomik bir teşkilatlanma ve değişen fiziki çevreyi tanımlamaz, aynı zamanda insan ve düşüncelerine etki eden yeni bir sosyal düzeyi de ifade eder”* şeklinde belirtmiştir (aktaran Arslantaş, 2008, s. 172). Modernleşme ve batılılaşma olguları ile iç içe geçen kentleşme, aynı zamanda bireyin kimlik mücadelesine kadar uzanan kavramdır. *“Batı'nın kendisini oluşturma sürecinde “öteki”nden kendisini ayırtmada ve kendi kimliğini inşa etmesinde de önemli bir araç olmuştur”* (Demir, 2009, s.14.). İç göç ile beraber ortaya çıkan toplumsal kültürel değişimleri ve bunların ortaya çıkardığı sonuçların kökeni olarak Gülseren Güçhan kent yaşamında, kente göç edenlerin dünyaya bakışlarında, tutum ve davranışlarında, aile içi ilişkilerde, yerleştikleri konutlarda, eğlence ve tüketim konusunda, kıyafet ve konuşma şeklindeki değişiklikleri görmektedir. Bu sebep ile kentler gelenek- modernlik ikiliğinin, eski ve yeni değerlerin görüldüğü yerlerdir. Kentlere göç edenlerde oluşan bu değişim maddi ve manevi anlamda farklı süreler almaktadır. Oğuz Makal bu durumu şu şekilde ifade etmektedir: Maddi kültür alanındaki değişimler daha kısa zamanda gerçekleşirken, bir yandan İslam'dan kaynaklanan yaşam tarzı, öte yandan manevi kültür alanındaki değişimlerin uzun zaman alması, geleneksel değer yargılarından ikinci kuşakların dahi kurtulamaması, kentlerde köylülüğün devam ettiğinin kanıtı olmaktadır (aktaran Uğur, 2009, s. 10).

Kente göç edenler toplumsal uyumsuzluklardan dolayı kent yaşamına adapte olmakta zorlanmakta ve modern hayata karşı kimlik mücadelesi vermektedirler. Modernleşme -geleneksellik ya da kentsellik - kırsallık karşıtlığı, Türk sinemasında

sıkça işlenmiş tema olmakla birlikte göçle meydana gelen gecekondulaşma ve yeni yaşam tarzına uyum sağlama çabaları filmlerde aile kurumu üzerinden ele alınmıştır. Kültür çatışmaları yaşanmış ve kırsal kesimden gelen aileler ne kendi kültürünü yaşatabilmiş ne de kent kültürünü benimsemişlerdir. Filiz Çelik'in (2011) de belirttiği üzere,

Yeşilçam filmlerinde, iki değer sistemi arasında bir alt-kültür oluşturan bu ailelerin kentteki zor yaşam koşullarına göğüs gerebilmeleri için, geçerliliğini yitirmekte bile olsalar geleneksel değerlere dayanmaları görüşü savunulur. Ekonomik sıkıntılar, tercihler büyük ailenin parçalanmasını hazırlayıcı etkenlerdir. "Gelin", "Kara Çarşafı Gelin", "Selvi Boylum Al Yazmalım" gibi filmler, geleneksel ailenin toplumsal değişim ve dönüşümler karşısında geçirdiği sarsıntıları aile ilişkilerine daha gerçekçi bir yaklaşımla sergiler (s. 34).

Kente göçün yarattığı sorunların aileye yansımalarını anlatan diğer önemli filmler ise Ömer Lütfi Akad'ın Gelin, Düğün Diyet üçlemesidir. Yaşanan ekonomik sorunlar, kadınında çalışmasını gerekli kılmaktadır. Atilla Göktürk ve Mübeccel Kıray'ın belirttiği gibi, kentleşen insanda ekonomik ve sosyal olmak üzere iki alanda değişim yaşanmaktadır. Ekonomik açıdan değişme, kişinin geçimini tamamen kentli ve kente özgü işlerle sağlıyor duruma gelmesiyle gerçekleşirken; sosyal açıdan değişme manevi kültürün değişmesi anlamına gelen bir değişmedir ve kır kökenli insanın, çeşitli konularda, kentlere özgü tavır ve davranış biçimlerini, sosyal ve manevi değer yargılarını benimsemesiyle gerçekleşmektedir (aktaran, Arslantaş, 2008, s. 178).

Barlas Tolan, kentleşmenin göç eden insanların üzerine etkisi şu şekilde belirtmiştir:

Sanayileşme ile hızlanan kentleşme, kırsal alandan kentlere göç eden insan sayısında da bir artışa sebep olmuştur. Kentleşme olgusu göç eden insanlara iş bulma konusunda yeni olanaklar sağlamakla birlikte, toplumsal ve kültürel sorunlara da neden olmaktadır. Bu kapsamdaki en önemli sorunların başında ise, insanların kalabalık içinde giderek yalnızlaşarak içinde yaşadıkları topluma veya kendilerine yabancılaşması gelmektedir. Dolayısıyla kırdan kente göç eden insanlar, hem bir bütün olarak toplumun yaşadığı yabancılaşmanın etkisi altında kalmakta, hem de derin bir yabancılaşmanın etkisi altında bulunan ve bu doğrultuda hızla dönüşen büyük kentin yeni bir üyesi olmaktadır (aktaran, Ofloğlu, 2008, s. 136).

2.2. Serbest Piyasa Ekonomisine Geçiş

Serbest piyasa ekonomisi, işsizliğin arttığı 1970'ler Türkiye'sinde, ekonomik problemleri aşmak için 24 Ocak 1980 tarihinden itibaren başlayan, devletin ekonomiye müdahalesiyle değil fiyat mekanizması aracılığı ile gerçekleştirildiği ekonomik özgürlüktür. 1980 yılı başında Süleyman Demirel, Turgut zal'ı tam yetki ile donatarak ekonomi yönetiminin başına getirmiş, zal'da kurduğu ekiple "24 Ocak Kararları" diye bilinen istikrar paketini hazırlamıştır. 6 Kasım 1983 seçimleriyle iktidara gelen Anavatan Partisi hükümetinin başlıca hedefi 24 Ocak kararlarının etkin bir şekilde yürütülmesini sağlamaktır. Çünkü 24 Ocak kararları toplumun refah seviyesini yükseltmek hedefini taşımaktadır. Türkiye'nin ekonomi anlayışını değiştiren bu kararlar, rekabetçi fiyat politikasını ve mülkiyet hakkını ortaya çıkarmıştır. Fiyatların alıcılar ile satıcılar arasında yapılan anlaşmalarla belirlendiği serbest piyasa ekonomisinde, sahtekrlık yaşanması durumunda hükümet piyasaya müdahalede bulunabilmekte ve kısıtlamalara gidebilmektedir. Türkiye bu kararların alındığı güne kadar uyguladığı dışa kapalı devletçi politikalardan vazgeçmiş ve ihracata dayalı bir ekonomi modelini benimsemiştir.

24 Ocak kararlarına kadar geçen zamanda, dışarıya bağımlı olmaktan kurtarma amaçlı ithal ikameci ve devletçilik politikalarının yanlış anlaşılması ve uygulanması sonucu ülkede ekonomik krizlerin yaşanması ve ülkenin toplumsal kargaşaya sürüklenmesi 24 Ocak kararlarının uygulanmasına neden olmuştur.

12 Eylül 1980 askeri darbesi Türkiye'deki birçok siyasi yapılanmanın kırılma noktası olurken, darbe yönetimi 24 Ocak kararlarına müdahale etmeyip, Türkiye ekonomisinin bu yeni programının arkasında durmuştur (<http://www.dunyabulteni.net/haberler/244303/turkiye-ekonomisinin-kirilma-noktasi-24-ocak-istikrar-kararlari>).

24 Ocak kararlarının olumsuz sosyo-ekonomik etkilerinden biri de yurtiçinde tasarruf ve sermaye miktarını artırmak adına, sermayenin belli ellerde yoğunlaştırılmış olmasıdır. Bu da ülkede gelir dağılımındaki eşitsizliğin artmasına sebep olmaktadır.

Devletçi politikalarından daha liberal ekonomiye geçiş süreci serbest piyasa rekabetinin gelişmesiyle ülkenin daha çağdaş ve batı tarzı modelleri benimsemesini sağlamıştır. Ancak bunun akabinde 2000’li yılların başında Türkiye ekonomisi Cumhuriyet tarihi boyunca görülmedik düzeylere varan çapta işsizlik yaşamaya başlamıştır (<http://akademikperspektif.com/2014/01/06/turkiye-ekonomisine-genel-bakis/>). Yaşanan işsizlik sorunu bireyde kaygı, umutsuzluk ve depresyon gibi problemlere yol açarken; kendini yalnız, değersiz hissetmesine neden olmaktadır. Bu da sorumluluklarını yerine getirememeden kaynaklanan bireyin kendine duyduğu saygıyı kaybetmesini sağlamaktadır. Yitirilen özsaygı bireyi bunalıma sürüklemekle birlikte bazen de çevresine karşıda öfke ve nefret dolu duyguları ortaya çıkartmaktadır. Bunun sonucunda birey yaşadığı depresyondan dolayı kendini çevresinden soyutlayıp hırsızlık, dövme gibi suçlara yönelmekte; alkol ve madde bağımlılığına yönelmektedir. Yavuz Turgul’un özellikle *Gönül Yarası* filminde Timuçin Esen’in canlandığı Halil karakteri işsizlikten kaynaklanan bunalımın etkilerinden izler taşımaktadır. *Eşkya* da ise Cumali ve arkadaşları işsizlik sorunundan dolayı hırsızlığa ve uyuşturucu satıcılığına başlamıştır. Aynı şekilde *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde Haşmet karakteri, iş hayatında istediği başarıyı sağlayamayınca intihar girişiminde bulunmuştur. Görüldüğü üzere işsizliğin bireysel ve toplumsal boyutta pek çok etkisi vardır. Ailelerin bölünmesine, intihar gibi olaylara sebep olması toplum açısından ne kadar önemli olduğunun bir göstergesidir.

2.3. Küreselleşme

Günümüzde hala tartışılmakta olan küreselleşme kavramını Mehmet Aktel (2001), “*Siyasi düzlemde liberal demokrasi, ekonomik düzlemde, serbest piyasa ekonomisi ve kültürel düzlemde farklılıkları ortaya çıkaran evrensel boyut kazanan bir kavram*” olarak nitelendirmektedir. Küreselleşmenin yol açtığı gelişmeler, olumlu olumsuz zıtlıkları içerdiğinden kavramın tanımlanma biçimleri de farklılık göstermektedir. Bir taraf küreselleşmeyi gelişme, ilerleme olarak görürken, diğer taraf daha kuşkucu yaklaşmaktadır.

Talcott Parsons küreselleşmeyi, modernleşme sürecinin bir uzantısı olarak yorumlamaktadır (Kömeçoğlu, 2002, s. 12). Küreselleşmenin ne zaman başladığı tam olarak bilinmemekle birlikte, binek hayvanların evcilleştirilmesi, büyük pazar alanlarının kurulması, yaşanan göçler küreselleşme kavramının bayağı eskilere dayandığını göstermektedir. Günümüzde küreselleşme yerine globalleşme, yeni dünya düzeni gibi kavramlar da kullanılmaktadır. 20. yüzyılın sonlarında dünyada sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda değişiklikler yaşanmış ve bu değişiklikler bireyi etkisi altına almıştır. Eski-yeni karmaşası yaşanmış, bu hızlı değişim sürecine de küreselleşme süreci denilmiştir. Zarar ve yarar olarak değişik yorumlansa da küreselleşmenin değişim olduğu kabul görülmektedir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile sosyal, kültürel, ekonomik anlamda yaşanan değişimler hızla yaygınlaşmakta ve yeni toplumsal oluşumlar ortaya çıkmaktadır. Küreselleşme toplumları birbirine yakınlaştırdığı gibi toplumsal farklılıklardan doğan çatışmalara da engel olamamakla birlikte farklı toplum kimliklerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Küreselleşme olgusu içerisinde, kültürel unsurlar kimlik sorunu haline dönüşürken, iki yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Bunlar; evrensellik ilkesini öne çıkaran kültürel homojenlik (türdeşlik) ya da popüler kültür, kitle kültürü, diğeri ise farklılıkları korumayı amaç edinen çokkültürlülük, yani uyuşmayan ama makul kapsayıcı kültürlerin bir çoğulculuğudur. Küreselleşmenin öncüsü olan toplumlar küresel kültüre kendilerinin kabul göreceği bir ortamı hazırladığı için olumlu yaklaşmaktadırlar. Sorunda bunların dışında kalan toplumların kendini kabul ettirmek amacıyla yeniden kimlik arayışı içerisine girmeleriyle ortaya çıkmaktadır (Akdemir, 2004, s. 45).

Hüseyin Çelik'e (2012) göre, evrenselcilik aydınlanma sürecinin sonunda oluşturulmuş modernizm projesinin bir sonucudur. Modernizmin eleştirilmesi ve yer yer başarısız olması pek çok tartışma açmaktadır. Bu tartışmalar içerisinde geleneklerin ön plana çıkarılmasına dayanan kültürel kimlik kavramının önemi artmış, yaşanan tartışmalar insanların ikilem yaşamalarına neden olmuştur (s. 22).

Evrenselleşme; "bir değer insanlık ve uygarlık için bir düzen oluşturma amacı ile dünya çapına yaygınlaşması"dır. Evrenselleşme, küreselleşmeyi kapsamakta iken, küresel hale gelen her değer evrenseldir, demek doğru değildir. Bir

yaşam tarzı, dünyanın pek çok yerine yayılabilir; fakat bu tarz, yayıldığı her ortamda insanlığı geliştiren, uygarlığa katkılar sağlayan bir tarz olmayabilir. Örneğin; ABD’de hamburger-cips-kola üçlüsünden oluşan yeme alışkanlığı, Kenya’da, Türkiye’de ya da Çin’de de yerleşik hale gelebilir; ancak, bu yeme alışkanlığı, insanlığı geliştirme gibi özel bir amaçla yaygınlaşmamakta, aksine insan için şişmanlık, kanser gibi hastalıklara neden olabilmektedir (Yalçinkaya, t.y., s. 2-3). Bauman’a (1999) göre de, tıpkı “uygarlık”, “gelişme” ve erken dönem ve klasik modern düşüncenin diğer anahtar kavramları gibi “evrenselleşme” fikri de dünyayı eskiden olduğundan daha farklı yapma umudunu ve kararlılığını ifade etmektedir (s. 70).

Kültürde evrenselleştirilmeye çalışılan değerlerden birisidir. “Kültür” kavramı, belirli bir toplumun üyeleri tarafından oluşturulmuş, paylaşılan ve birbirine aktarılan davranış kalıplarını ifade etmektedir. Dünya ölçeğinde evrenselleşen olgulardan birisi de “Amerikan popüler” kültürüdür. Ülkemizde de göze çarpan Amerikanlaşma eğilimleri, Avrupa’da olduğu gibi ülkemizde de özellikle üst orta ve zengin kesimin ilgi alanını oluşturmuştur. Böylece Amerikan tüketim alışkanlıkları ve kültürel değerlerinin benimsenerek, evrensel olmak için çalışan popüler kültürün bir parçası olarak, toplumda yerel anlamda ciddi toplumsal sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur (Esen, 2011, s. 4-5).

Küreselleşme ile birlikte toplumlar benzer iletişim araçları ve üretim tekniklerini kullanması ve günlük yaşamdaki tüketim kalıplarının küresel düzeyde belirlenmesi nedeniyle insan toplumlarını birbirlerine yakınlaştırmaktadır. Ancak, küresel düzeydeki oluşumlara karşı siyasal ve kültürel değerlerini eskisinden daha fazla ön plana çıkarmaktadır. Kaldı ki, günümüzde gerek yerel düzeyde ve gerekse ulusal düzeyde siyasal çatışmaların ve savaşların bir azalma eğilimi içerisinde bulunduğunu pek söyleyemeyiz. Bu nedenle küreselleşme bütünleşme ile farklılaşmayı ve yakınlaşma ile çatışmayı içeren çok yönlü bir gelişme olarak ele alınmalıdır (www.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTP/1269/unite04.pdf).

Sezgin Kızılcık (2001) küreselleşmenin, Batılı toplumlar tarafından yerkürede az gelişmiş olarak nitelendirilen toplumların aleyhine bir düzen kurduğunu ve o toplumları yok saydığını belirtmektedir (s. 13).

Kavramın siyasi alanda dolaşıma girmesi 1980’li yıllarda Thatcher ve Reagan tarafından temsil edilen “yeni sağ” iktidarların başa geçmesine denk gelmiştir. Ekonomik anlamda küreselleşmenin tanımlanmasına Theodore Lewitt öncülük etmiştir. Sermaye ve üretimin dünya çapına yayılması ve tüketim kalıplarındaki yakınlaşmalar, uluslararası kuruluşların etkinliğinin artması, çok uluslu şirketlerin egemenliği gibi unsurları ön plana çıkaran tanımlar aslında küreselleşmeyi ekonomik temelde ele alan ve Lewitt’e yaklaşan tanımlama çabalarıdır. Ritzer, Featherstone, Robertson, Baudrillard gibi teknisyenler ise küreselleşme sürecini kültürelci bir çerçeveden ele almışlardır. Yeni toplumun temel özelliğini “tüketim toplumu” olarak nitelendirmekte, kapitalist toplumun üretime yönelik bir yapılanmadan, tüketime yönelik bir yapılanmaya kaydıklarını ve iletişim araçlarının yarattığı sanal ortamla birlikte, tek tipleştirici bir modelin nasıl oluşturulduğunu anlatmaya çalışmaktadırlar (Aktel, 2001, s. 196).

Küreselleşme ile değişen ekonomik ilişkiler zengin-fakir arasında uçurum yaratırken; toplumlar arasında aynı tarz yaşam modelinin benimsenmesine neden olmaktadır. Yemekten, giyime, eğlenceye kadar tek tipleştirme yaşanmaktadır. Bu yeni toplumda bireyler arasında ilişkinin temel mekanı olan kentler önemli rol oynamaktadır.

Sosyal bilimci Anthony Giddens’a göre, küreselleşme, sadece ülkelerin ekonomik açıdan karşılıklı bağımlılıkları anlamına gelmemekle beraber içinde yaşadığımız dönemde zamanın ve mekanın dönüşümünü de dikkate almamız gereken bir kavramdır. Ekonomik olsun ya da olmasın, uzakta gerçekleşen olaylar bizleri önceki dönemlere göre daha doğrudan ve anında etkiliyor. Öte yandan, bireyler olarak aldığımız kararlar etkileri bakımından da küresel etkiye sahip. Örneğin sağlık amacıyla bireylerin uyguladıkları diyetler, belki de dünyanın öteki ucunda geçimini gıda üreticisi olarak temin eden insanları etkilemekte ve küreselleşmeden sanki bir doğa gücümüştü gibi bahsedilmektedir. Kısaca devletler, iş çevreleri ve sosyal gruplar küreselleşmenin gelişmesine katkıda bulunmaktadır. Küreselleşme, politik ve ekonomik etkilerin birleşiminden oluşan bir dizi karmaşık süreçlerden meydana gelmektedir (aktaran Zengingönül, 2005, s. 88).

Giddens (2002), modern toplumların gelişiminin ilk evrelerinde geleneğin yeniden pekişmesinin toplumsal düzeni sağlamlaştırdığı ifade etmiştir. Bu doğrultuda küreselleşmenin, milliyetçiliğin ve dinin yeniden keşfedilmesini sağladığını; bunun sonucunda yok olmayıp reform geçiren aile, cinsiyet ve cinsellikle ilgili gelenekler, kadınları eve bağlayan, cinsiyetler arasındaki ayrımları güçlendiren, cinsel davranışın “normal” esaslarını düzenleyen işlevler üstlendiğini dile getirmiştir. Ona göre geleneksel düşünce tarzlarına bütünüyle karşı gibi duran bilimin kendisi bile bir tür gelenek haline gelmiştir. Bir başka deyişle ikilemlerle yüzleşmek, sorunlarla başa çıkmak için sorgulanmayan otorite olmuştur. Buna karşılık geleneksel toplumlarda geleneklerin gerekçelendirilmesine ihtiyaç duyulmuyorken; küreselleşen toplumda gelenekler açıklığa zorlanır, nedenlerini ya da gerekçelerini sunmak gerekmektedir (s. 13).

Küreselleşme kavramında “gelenekçiler/şüpheciler”, “aşırı küreselleşmeciler” ve “dönüşümcüler” olmak üzere üç temel yaklaşım bulunmaktadır. Aşırı küreselleşmeciler radikaller diye de anılmaktadırlar.

Gelenekçiler veya diğer adıyla şüpheciler ise aşırı küreselleşmecilerin tam karşısında yer alan bu gruptur. Adından da anlaşılacağı gibi küreselleşmeye kuşku ile yaklaşmaktadırlar.

Gelenekçiler, ekonomik alanda içe kapanık, korumacı ve kendi kendine yetebilen bir yapıyı tercih etmekle birlikte, küreselleşme dinamiklerinin bu yapıyı değiştirmedeğini savunmaktadırlar. Gelenekçi görüş, küresel ekonomik bütünleşmenin iddia edildiğinin aksine tüm dünya geneline yayılmış bulunmadığını, esas ekonomik aktivitenin Kuzey Amerika, Avrupa ve Japonya temelinde yürütüldüğünü ve küresel ekonomik düzenin adı geçen üç blok tarafından oluşturulduğunu belirtmektedir (Bayar, t.y., s. 31).

Bununla birlikte küreselleşme sürecinin ulus-devlet anlayışının önemini yitirmesine neden olacağını düşünen milliyetçilerde vardır. Bu görüşü savunan kişiler, küreselleşmenin insanları baskı altına aldığı, zengin fakir arasında uçurumun büyümesine sebep olduğunu, devletlerin hakimiyetine son verdiğini iddia etmişlerdir.

Mustafa Acar'a göre,

Küreselleşmeye karşı çıkanlar bağlamında anılması gereken bir grup da sendikalardır. Örneğin küreselleşme ve artan dış rekabet sonucu bazı endüstrilerin daralması bir kısım firmaların kapanmasının işçi çıkarmaları zorunlu kılması gibi anlaşılabilir nedenlerle sendikalar sadece gelişmekte olan ülkelerde değil, dünyanın hemen her yerinde küreselleşmeye karşı çıkmaktadırlar. Gelişmiş ülkelerin sendikaları gelişmekte olan ülkelerle girilecek serbest ticaret ve işgücünün dolaşımının serbest bırakılmasına kendi ülkelerindeki işsizliği artıracığı gerekçesiyle küreselleşmenin karşısındadırlar (aktaran Kaya, 2009, s. 10).

Küreselleşme kavramına üçüncü yaklaşım Giddens'in da dahil olduğu dönüşümcüler grubudur. Dönüşümcüler grubu küreselleşmeyi, modern toplumları yeniden şekillendiren sosyal, siyasal ve ekonomik değişmelerin arkasındaki güç olarak görmektedir.

“Dönüşümcüler, ulusal hükümetlerin otoritelerini ve güçlerini yeniden yapılandırıldığını kabul ettiği halde, hem aşırı küreselleşmecilerin” egemen ulus devletinin sonunun geldiği” iddialarını, hem de küreselleşme karşıtı kuşkucuların “hiçbir şey değişmedi” tezini reddetmektedirler” (Kaya, 2009, s. 11).

Ayrıca Giddens'a göre, ulus devlet, küreselleşme sürecine paralel olarak önemini yitirmiştir. Artık küresel piyasa, politikanın yerini almaktadır; çünkü piyasa mekanizması hükümetlerden daha rasyonel çalışmaktadır. Bugün piyasa koşulları büyük bir oranda gerçekliklerden etkilenmektedir. Oysa ulusal politikalar bu rasyonel kararları doğrudan etkilemekte ve de politikanın aktörlerini başka çıkar tartışmalarına sokarak gerçeklerden uzaklaştırmaktadır. Politikaların ve politikacıların kısır çekişmeler içinde olmaları küresel ekonominin dinamiklerinden gittikçe uzaklaşmalarını ifade etmektedir. Bu anlamda dünya ülkelerinin çoğunda, vatandaşların politikayla daha az ilgilenmeleri ya da politikacıların vatandaşlar üzerinde daha çok hayal kırıklığı yaratıyor olmaları küreselleşme sürecinin bir sonucudur (aktaran Dilmen, t.y., s. 3-4).

Manfred B. Steger'a (2006) göre, küreselleşme olgusu temelde dört özelliğe sahiptir.

Birincisi, küreselleşme, geleneksel siyasi, kültürel ve coğrafi sınırları giderek aşan yeni toplumsal ağların ve faaliyetlerin yaratılmasını ve mevcut olanların çoğaltılmasını içermektedir. (...) Küreselleşmenin ikinci özelliği, toplumsal ilişkilerin, faaliyetlerin ve karşılıklı bağımlılıkların genişlemesinde ve yayılmasında ifadesini bulmaktadır. (...) Üçüncüsü, küreselleşme, toplumsal mübadelelerin ve faaliyetlerin *yoğunlaşmasını* ve *ivme kazanmasını* içerir. İnternet, uzaktaki bilgileri sadece birkaç saniyede bir yerden diğerine göndermekte ve uydular tüketicilere uzaktaki olayların gerçek zamanlı görüntülerini sunmaktadır (s. 33).

Küreselleşme sosyal, kültürel, siyasal boyutlar gibi çok boyutlu bir kavramdır. Küreselleşmenin süreçleri olan bu boyutlar aslında hayatın kendisidir.

2.4. Modernleşme Sürecinde Türkiye’de Görülen Kimlik Problemleri

1980’lerden bu yana yaşanan siyasal, ekonomik ve kültürel gelişmelerin ortaya çıkardığı sorunlardan biri kültürel kimlik edinme gereksiniminden doğan çatışmalardır. Bu kültürel kimliğin oluşmasında aile kadar eğitimde önemli bir unsurdur. Ülkemizde ise eğitim sistemi, sorun yumağı haline gelmiştir. Özellikle kırsal kesimlerde yaşanan okulların öğrencisizlikten kapanması kente göçe sebep olmaktadır. Göç ise bireyin kimliğini etkileyen önemli faktörlerden biridir. Kırsal kesimden kente göç eden birey o zamana kadar edindiği kimliği yeni düzeninde oturtamamaktadır. Kimlik bu sebeple, kendi kimliğinden olmayan “ötekiye” karşı davranışla da ilgilidir. Bireyin sosyal tabakadaki yerinin değişmesi, yeni düzene uyum sorunları yaşanmasına, kendini yabancı hissetmesine neden olmaktadır. Birey varolan kent kültüründen kendi dışlamakta ya da tam tersine o kültüre ait olmak için çabalamaktadır.

Modern kentleşme, bir bakıma yabancılaştırma ve iletişimden koparma üzerine kurulmuştur. Batının modern kentleşme görüşü tek tiplilik özelliği taşımaktadır. Üst kültürden olan varlıklılar belli bir bölgede yaşarken; işçiler ve yoksullar gibi başka kültürlerden olanlar merkezin dışında yaşamaktadır. Varlıklılar, yoksulların erişemeyeceği korumalı duvarlar arasında “öteki”nden ayrı olarak yaşamaktadır (Tekinalp, 2005, s. 81). Bu yabancılaşmanın önüne geçmek için

istikrarlı bir ekonomik ve siyasi yapının kurulması, toplumun teknolojik gelişmelere hazırlanması, düzenli bir kentleşmenin gerçekleştirilmesi ve dengeli bir gelir dağılımının sağlanması gerekmektedir (Çavdarıcı, 2002, s. 26).

Türk toplumuna sosyo-kültürel yapısı gereği Batıdan alınan değerler uyuşmadığı için sürekli bir çatışma yaşanmaktadır. Bu yeni değerler toplumu ikiye ayırmakta ve var olan düzeni, bireyler arasındaki iletişimi bozmaktadır. Batıyı örnek alan birey modern olarak adlandırılırken; geleneklerini devam ettirenler geri, yozlaşmış olarak adlandırılmaktadır. Bu da iki farklı sosyal kesimin oluşmasına dolayısıyla iki farklı kimlik çatışmasına neden olmaktadır.

Kimlik olgusu bireysel, toplumsal veya kültürel anlamda tanımlansa da aslında tarihsel bir kavramdır ve kimlik duygusu tarihsel bir süreç içerisinde gelişir. Bu nedenle herhangi bir kimlik aidiyetini anlamlandırmak için tarihselliğine bakmak gereklidir. Tarihsel bir akış içerisinde, toplumsal dinamiklerle oluşan bu kimlik algısı modern bir ulus devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla beraber dışarıdan, kurgulayıcı bir akıl ile müdahaleler görmüştür. Her modern ulus devlet gibi Türkiye Cumhuriyeti'ni de bir ideal vatandaş tanımı yapmış ve sınırları içerisinde yaşayan herkesi bu kalıba sokmaya çalışmıştır (<http://www.magrib.org/turkiyede-dini-kimlik-ve-resmi-ideoloji/>).

Türkiye bugün, her zamankinden çok kültür bunalımı içindedir. Toplumumuzda dünya görüşünde, yaşam tarzında, dilde ve davranışta değişiklikler görülmektedir. Devletin eğitim felsefesi ve stratejisi, AB ve küreselleşmenin doğurduğu tepki ve bunalımlar bireyde kültürel kimlik bunalımlarını ortaya çıkarmaktadır (İnalcık, 2002, s. 105).

2.5. Türk Sinemasında “Kimlik”

Biçimsel özellikleriyle olduğu gibi içeriğiyle de Türk sineması, kendi kimliğini Batı sinemasından ayırmıştır. Batı topraklarında doğan sinema, hem doğduğu toprakların kültürel değerlerini taşımış hem de bu değerlerin yayıldığı

Ülkelerin kültürel kodlarıyla harmanlanmıştır. Bu sayede anlatım dili oluşturulmuştur. Türk sineması da kendi kimliğini bu şekilde oluşturmuştur (Akbulut, 2011, s. 29). Ayşe şasa (2003), Türk sinemasının yerli kimliğini şöyle sıralar:

1. Gerçekten çok temsile ve görüntüye dayalı anlatım.
2. Ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema-karşı tema çatışmasından, ses-görüntü paralelliğine, görüntü anlam paralelliğine kompozisyon anlayışı.
3. Öyküleme tekniği itibarıyla trajikten çok epiğe dayalı ilkeler (s. 21-22).

Ayşe şasa'ya (2003) göre Türk sinemasının kimliği Batıya göre tanımlanmıştır. Türk sinemasına kimliğini veren kültürün Doğu medeniyeti olduğudur. Doğu sanatı Batı sanatından farklı olarak geleneksel anlam/nesne ikiliğini dikkate almaz. Türk sinemasında ses-görüntü, görüntü-anlam paralelliği söz konusudur. Yeşilçam filmleri de bu paralelliği seyirciye net bir biçimde yansıtır. Diğer bir deyişe ses, görüntüyü, görüntü sesi desteklemektedir. Ona göre Türk sinemasının yerli geleneği bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan çok, gizli popüler bir potansiyel olarak varolmuştur (s. 22).

Örneğin esas kadının/erkeğin duygu düşünceleri karakterin sesinden anlatılırken görüntüye bu karakterin anlattıklarıyla uyumlu yüz çekimi girer. Gerçekte ses ve görüntünün bu paralel kullanımı, Türk sinemasının çatışmaya dayalı "dramatik" (şasa buna trajik diyor) yapıdan çok, uyuma dayalı, kurmacanın göstermeci doğasını gösteren "epik" ykleme yapısı, öylesine belirgindir ki bu ykleme yapısı, filme bir masal havası katar (Akbulut, 2011, s. 30).

2.5.1. Yeşilçam ve Melodramlar

Yeşilçam daha çok melodram türünün sinemasıdır. "*Melodram, Antik Yunanca'da şarkı anlamına gelen "melos" sözcüğü ile hareket anlamına gelen "drama" sözcüğünün birleşiminden oluşmuş, 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılın*

başlarında da müzikli oyunları ifade etmek için kullanılmıştır”(Agocuk, 2012, s. 6). Türk sinemasının anlatı yapısına baktığımızda olay örgüsü kronolojik düzende gittiğini, neden sonuç ilişkisi içinde filmin aktığını görürüz. Karakterler iyi-kötü olmak üzere ikiye ayrılır ve genellikle zengin kız fakir oğlan teması işlenir. İyiler ile kötüler arasındaki çatışmanın galibi filmin başından bellidir. Melodram türünün anlatı yapısında da iyi-kötü, zengin-fakir, köylü-kentli, güzel-çirkin gibi karşıtlıklar vardır. Yeşilçam sineması da bu karşıtlıkları sık sık kullandığından, melodram türünün anlatı yapısını benimsemiştir.

Yeşilçam dönemi ile Türk sinemasının 1950’lerle başlayan dönemi kastedilmektedir. Yeşilçam dönemi sinemacıları önceleri, sinemayı tiyatrunun etkisinden kurtarmış, yabancı filmleri taklit etmekle işe koyulmuşlardır. Özellikle Mısır melodramları ve Amerikan filmleri başta olmak üzere Batı sinemasından etkilendikleri görülmektedir (Battal, 2006, s. 111). Yeşilçam sinemasında doğu-batı arasındaki kültürel farklılıklara sıkça değinilmiştir. Nilgün Abisel’e (1994) göre, 1960-75 yıllarında kültürel yaşamın her alanında geleneksel-modern karşıtlığının yarattığı çatışmalar meydana gelmiştir. Toplumsal yaşamda sanayileşme, kentleşme, iç göç, serbest piyasa ekonomisine geçiş gibi hızlı değişimlerin kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, popüler sinema bir anlamlandırma sistemi olarak, yaşanan çatışmalara açıklamalar getirmiştir (s. 187). Filmlerde Batının ekonomik, teknolojik gelişmeleri istenmekte ancak batılı değer yargıları reddedilmekte ve geleneksel değer yargıları korunmak istenmektedir (Çelik, 2010, s. 2).

Yeşilçam filmlerinde aile, öykü örgüsünün oluşmasında ve anlatının ilerlemesinde önemli bir rol oynar. Filmsel anlatının gelişimi çerçevesinde anlaşmazlık, sorun finalde yeniden bir araya gelmesi beklenen kadın/erkek çiftin ayrılması ya da ailenin dağılması ile ortaya çıkar. İftira, yanlış anlama, ihanet, intikam, onur, sınıf farklılıkları, ayrılış ve yeniden bir araya geliş üzerine dayalı duygusal ağırlıklı anlatılarda anlaşmazlıklara, sorunlara neden olan belli başı nedenlerdir. Bütün bunlar “iyi” ile “kötü” arasındaki mücadelenin yansıtılmasına sebep olur. Bu çerçevede Yeşilçam anlatısı, aileyi eksen alan ama birey üzerinde yoğunlaşan batı melodramı yerine, ailenin anlatının merkezinde yer aldığı doğu melodramına yakındır

(<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/yesilcamanlatisi.html>).

Sadık Battal'a (2006) göre, "*Yeşilçam sineması, anlatımcı bir sinemadır. Yeşilçam sinemacısı, (senaryocu, yönetmen ve oyuncu) anlatıcıdır, meddah-masalıcıdır. Gölge oyunu ve orta oyunu, daha çok, güldürü üzerine kurulur. 'Karakter tipler'e dayanırlar*" (s. 115). Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu, diğer karakterlerden farklı konumdadırlar ve herkesi içine alabilecek soyut karakterlerdir. Diğer tipler ise, toplumdaki farklı, farklılaşmış kesimleri, kişileri yansıtır ve somutturlar (Battal, 2006, s. 115).

Nezih Erdoğan, Yeşilçam'ın temelde Hollywood ve Avrupa sinemasından kesin olarak farklı olduğunu düşünmektedir. Yeşilçam melodramları, ışık, ses, renk, diyalog, bakış açısı, kurgulama uyarlamalarına sadık kalsa da sistematik söylem yaratır. Batı sinemasında açı-karşı açı çekimleri ile konuşma biçimleri verilirken, Yeşilçam karakterleri bir arada gösterecek cephe çekimlerini tercih etmektedir. Cephe çekimlerinde karakterlerin konumlanmaları birbirlerine göre değil, kameraya göre tasarlanarak çerçeveye yerleştirilir ve önemli anlarda karakterler yüzlerini kameraya dönerek konuşurlar. Eğer alan derinliği karakterlerin ikisini de kapsamıyorsa netlik, karakterlerin konuşma sırasına göre birinden diğerine kaydırılarak yapılır. Türk melodram sineması, biçimsel özellikleri açısından başka sinemalara benzetilse de, karagöz, meddah, aşk anlatıları gibi yerli anlatısal geleneklerden beslenerek kendisini Batı sinemasından ayırmıştır (aktaran Akbulut, 2008, s. 106-107).

Hollywood melodramlarında olduğu gibi Yeşilçam melodramlarında da film kişilerinin ahlaki yanlarının, kendi dış görünüşlerine yansıdığı görülür. Yeşilçam filmlerinde karakterlerin iyi mi kötü mü olduğunu erkek karakterlerin bıyık şekli, kadınların saç rengi, kullandığı aksesuarlar belirler. Seyirci ince bıyıklı erkeğin, esas kıza saldıracığını; pala bıyıklı yaşlı erkeğin ise (genelde Hulusi Kentmen'in oynadığı rol) hem ayrılmış sevgililerin bir araya gelmelerine yardım edeceğini, hem de onun, kahramanlardan birinin babası olduğunu bilir. Yerli melodramlarda iyi kadın karakteri esmerse, kötü karakter esmerdir ve sarışın olmak üst sınıfa, esmer olmak ise alt sınıfla özdeşirilir. Sarışın kadın karakterler genellikle kötü karakteri canlandırmakla beraber sigara ve içki de içerler. Tek amaçları zengin ve yakışıklı bir erkeğe sahip olmaktır. Cinsel hayatlarını özgürce yaşamalarından dolayı namus kavramının içini dolduramazlar. Sarışın kadın karakterlerin aksine esmerler, namus,

dürüstlük saygı gibi değerler ile özdeşleşirler ve toplumsal değerlere, geleneklere ters bir davranışta bulunmazlar (Akbulut, 2008, s. 107-108).

Yeşilçam sinemasında, modernleşme ile melodramlar arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Melodramların anlatı yapısında modernleşmenin içine işlemiş olan temel ikilikler vardır.

Melodramlar kültürel geleneklerle harmanlanarak modernleşmeye olan direnci, dokunaklı aşk öyküleriyle dillendirir. Modernleşme arzusu, modernleşmenin getireceği muhtemel tehlikeler kadın karakterler üzerinden anlatılır. Filmin esas kadını yoksul ve kimsesizdir. Sokaklarda dans ederek geçimini sağlarken gazino patronu tarafından keşfedilir. Ancak sahneye çıkabilmesi için kendisini yenilemesi modern olması gerekmektedir. *Sürtük* (Yön. Ertem Eğilmez), 1965 ve *Karagözlüm* (Yön. Atıf Yılmaz, 1970) filmlerinde olduğu gibi esas kadın, modern olabilmek adına giyim tarzını, saçının modelini, konuşmasını ve yiyip içmesine kadar pek çok davranışını değiştirir. Bu davranışları kendisine öğretmesi için tutulan hocalar, Ermeni, Rum gibi “Batılı” değerlere göre yaşayan gayrimüslimlerdir. Bu açıdan melodramlar, modernliği Batılı yaşam biçimiyle özdeşleştirir (Akbulut, 2011, s. 33-34).

2.5.2. Toplumsal Gerçekçilik

Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilenmiştir. Genelde kabul gören kaniya göre akımı başlatan film Roberto Rossellini'nin 1945'te çektiği *Roma, Açık Şehir* iken akımın son filmi ise Vittorio De Sica'nın 1952 tarihli *Umberto D.*'sidir. Kimilerine göre Federico Fellini'nin 1954 tarihli filmi *Sonsuz Sokaklar* da bu akıma dahil edilir. Sinemamızda ki ilk örneği ise Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* adlı filmidir. “*Türk sinemasında Toplumsal Gerçekçilik, 27 Mayıs 1960 darbesi ertesini farklılaşan siyasal ve kültürel ortamın yarattığı kavramlardan biridir*” (<http://derinhakikatler.blogspot.com/2006/04/trk-sinemasndaki-toplumcu-gereki-akm.html>).

1960’larda sosyal sınıflar arasında ki uçurum ve bu sınıflar arasında yaşanan çatışmalar Türkiye’de sanatın genellikle halk için yapılmasını gerekli kılmaktadır.

Dönemin sanatçıları, aydınları toplumu bilgilendirme görevini üstlenmiş ve halkın sorunları ile ilgilenilmiştir. 1960'lı yılların başından 1965'lerin sonlarına kadar Türk Sineması'nda ulusalcı ve toplumsal gerçekçi sinema filmi örnekleri verilmiştir. Toplumsal gerçekçilik akımının amacı, topluma içinde bulunduğu durumu anlatmak ve toplumun yaşadığı sorunların çözümü için nasıl bir yol izleyebileceğini göstermektir. Şengün Kılıç Hristidis'e (2007) göre; "*Ulusalcı sinema, Halit Refiğ'in de dediği gibi "halkın temel değerlerine karşı olmadan, içinde bulunduğu durum konusunda bir bilinçlendirme, bir bilgilendirme, yani belli bir bilincin sineması olma" iddiası taşıyan sinemadır*" (s. 185). Filmlerde genellikle iktidar mülkiyet ilişkisi, kırsal yaşam, göç ve cinsellik gibi toplumu yakından ilgilendiren konular ve kentte yaşayan insanın gündelik hayatı işlenmiştir.

Toplumsal Gerçekçilik, Yeşilçam'ın geleneksel anlatım dilinden farklı, gerçek yaşamdan esinlenmeye dayalı, toplumsal sorunlara değinilen yerli filmler için kullanılır. Varolan filmler, sonradan kurama dahil edilmiştir. Sinemaya eleştirmen olarak giren, sonraları film üretimine çeşitli safhalarda girerek yönetmenliğe başlayan Halit Refiğ, Toplumcu gerçekçiliğin kuramcısı sayılmaktadır. Aslı Daldal'a (2005) göre, "*Türk Toplumsal Gerçekçiliği, 27 Mayıs sonrasında genç bir yönetmen kuşağının, filizlenen sinema ortamı içerisinde hem ulusal bir sinema dili yaratmak hem de Batı'nın estetik normlarını yakalayabilmek için verdiği cesur ve candan mücadeleyi yansıtır. (...) Türk filmleri, Berlin, Edinbourg, Locarno ve Moskova gibi festivallere katılmaya ve önemli ödüller kazanmaya başlamıştır*" (s. 58).

1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulmaya başlanmıştır (Abisel, 1994, s. 85-86).

1960 - 65 arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan "toplumsal gerçekçi hareket", modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir "kimlik" arayışını yansıtır. Yönetmenler, hem Türk toplumunu hem de Türk sinemasını tanımlayabilecek bir benlik resmi bulma çabasıdadır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmak (Daldal, 2005, s. 58).

“Tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez büyük bir coşkuyla ele alınmıştır. Sinemada gerçekçilik, çeşitli eğilim ve biçimleriyle, daha ayrıntılı, daha bilinçli yaklaşımlarla bir öz ve biçim sorununa dönüşmüştür” (Scognamillo, 2003, s. 159). Diğer bir deyiş ile 1961 Anayasası'nın getirdiği demokratik, özgürlükçü ortam sinemamıza da yansımıştır. *“Türk sineması 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlükçü ortam içerisinde, Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik sorunlarını irdelemiş, işçi hareketleri ve Demokrat Parti'nin uygulamaları başta olmak üzere bir çok <birçok> “siyasal” konu sinemaya aktarılmıştır”* (Boztepe, 2007, s. 45). 1960-1965 yılları arasında toplumsal gerçekçi filmler yapılmaya başlanmıştır. Daldal'a göre; 1960 darbesi siyasal ve sosyal sonuçları bakımından kendinden sıkça söz ettirmiş, darbenin ekonomik, askeri, sosyal boyutları üzerine araştırmalar yapılmış ve gündemdeki yerini korumuştur. Darbenin çok fazla dikkat edilmeyen, incelenmeyen yönü genelde "sanat" alanındaki etkisidir. Darbeyi izleyen yıllarda özellikle "ilerici" kentsoylu orta tabakalar arasındaki yakınlaşma, toplumcu ve demokratik öğeler taşıyan bir anayasanın kabulü, sanayi burjuvazisinin ticaretle zenginleşen tabakalara karşı sağladığı üstünlük ve planlı ekonomiye geçiş, 1960-65 arasında "toplumcu bir sanat" anlayışının yeşermesini sağlayabilecek sosyo-politik altyapıyı hazırlamıştır. Bu yıllarda tiyatro, resim, edebiyat çevrelerinde toplumsal gerçekçi yaklaşımlar artmış, özellikle "sinema" alanında, 1950'lerdeki sektör içi gelişmelere de paralel olarak, "Toplumsal Gerçekçilik" olarak bilinen bir hareket ortaya çıkmıştır (Birikim Dergisi, 2003, s. 104).

Nijat Özön'e (1995) göre; 1961 Anayasasıyla toplumda büyük bir umut kapısı aralanmış, devrim ve yeni anayasa, o zamana dek zorla, baskıyla, polis devleti yöntemleriyle önlenmeye çalışılan ne denli önemli sorun varsa hepsini su yüzüne çıkarmıştır. Bunlar sinemacılar için tükenmez bir hazinedir. 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen ama onu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacılar, artık bu sorunlara yönelebilmişlerdir. Sinemacılar için nasıl anlatılacağı sorunu çözülmüş, şimdi neyin anlatılacağı sorunu ortaya çıkmıştır. 1960 öncesi yönetmenleri ile 1960'ta işe başlayan yönetmenler, iyi niyetle bir şeyler yapma çabasıyla işe hevesle sarılıp, toplumsal sorunlara odaklanmaya başlamışlardır. Böylelikle 1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında ilk kez toplumun sorunlarını perdeye yansıtmaya başlanmıştır (s. 32).

1960'lı yılların başında toplumsal gerçekçi filmler çeken yönetmenler, Batı sinemasının estetik kaygılarını taşımakla beraber, ulusal bir sinema dili oluşturmuşlardır. Filmlerde kısa yoldan köşeyi dönme, her mahallede milyoner yaratma söylemleriyle sınıf atlama düşleri verilirken, başarıya giden yolda her yol mubah anlayışı vurgulanmıştır.

Özön'e (1995) göre toplumsal gerçekçiliğin tam anlamıyla yansıtılmadığı ama gerçekçiliğe yönelik adımlar atan, "yarım gerçekçilik" ya da "pembe gerçekçilik" diye adlandırılabilen bu çalışmalarda dikkati çeken yönetmenler şunlardır: Metin Erksan; *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz* (1963) filmlerinde "her mahallede bir milyoner yetiştirmek" felsefesinin açtığı yaralardan, Türk köyünün ve köylüsünün kimi gerçeklerinden, büyük kentlerin acımasız yaşam koşullarına dek çeşitli konuları ele almıştır. Atıf Yılmaz, piyasanın dalgalanmalarına karşı belirli bir düzeyin altına inmemeye çalışan bir yönetmen olarak kendini göstermiştir. *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarınlara Bizimdir* (1963), *Murat'ın Türküsü* (1965) akımın önemli filmlerinden bazılarıdır. Ömer Lütfi Akad'ın suskunluk dönemine girdiği bu yıllarda eleştirmenlikten gelen Halit Refiğ görsel değerlere ve kişisel deyişe önem veren, aynı zamanda yabancı yönetmenlerin etkilerini fazlasıyla taşıyan ilk denemelerinden sonra, *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Şafak Bekçileri* (1963), *Gurbet Kuşları*'nda (1964) toplumsal sorunların ağır bastığı konuları ele almıştır. 1965 yılında başarılı bir film olan *Haremde Dört Kadın*'ı çevirmiştir. Deneyimli bir kurgucu olan Ertem Göreç sendikalaşma ve grev konularını ilk kez ele alan *Karanlıkta Uyananlar*'ı (1965) gerçekleştirmiştir. Başarılı bir dekorcu olan Duygu Sağıroğlu da köyden kente göçü ve göçün sonuçlarını *Bitmeyen Yol*'da (1965) anlatmıştır (s. 33).

Toplumsal Gerçekçi filmler arasında Yılmaz Güney'in *Umut* (1969) filmi akımın en önemli filmlerinden biri sayılır. Güçhan Gülseren'e göre filmi diğer akımın filmlerinden ayıran noktalar: "*Filmin yarattığı belgesel etki ve ana öykünün yan öykülerle desteklendiği dramatik yapıdır*" (Evren, 2003, s. 6).

Akımın merkezinde yer alan yönetmenlerin hemen hemen hepsinin güçlü bir toplumsal ve politik inancı vardır. Toplumun her kesimine hitap edebilecek filmler çekmeye çalışırlar. Bir başka deyişle halkın gözünü açmaya, bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Konularında basit insanların gündelik sorunlarına değinilir. İçimizden

herhangi birinin hikayesi anlatılır. Yönetmenlerin pek çoğunda burjuvazi - kapitalizm karşıtlığı vardır. O güne denk üzerinde durulmamış sinema dilini estetik açıdan geliştirmişlerdir. Farklı kamera açıları, alan derinliği kullanılmış, oyunculara ve diyaloglara önem verilmiş, gerçekçi sinema dili kullanılmıştır.

“1960’ların ikinci yarısına gelindiğinde siyasi iktidarla birlikte değişen şartlar yönetmenleri gerçekçi filmlerden uzaklaşmaya başlamıştır. Bununla birlikte 27 Mayıs hareketinin getirdiği olumlu ortam sinemadaki toplumsal konulara yönelimi sağlarken 1960’lı yılların sonuna gelindiğinde ise bu durumun sinemadaki etkisini iyice yitirmiş olduğunu görürüz” (Çebi, 2006, s. 60).

Nezih Çoş’a göre:

1960 ve 65’li yıllar sinemada yeni bir yapılanmanın olduğu dönem olarak göze çarpar. Bu dönemde genç yönetmenler birçok film çeker. Bu filmlerin bir kısmı gerçekçi unsurları tam anlamıyla yansıtırken diğer bir kısım ise bu akımla tutarlı sayılamayacak bazı öğeleri de içinde barındırır. 1965 yılına gelindiğinde beş yıl boyunca kendini önemli derecede hissettiren Toplumsal Gerçekçilik AP’nin (Adalet Partisi) iktidarıyla giderek etkisini yitirmiştir (aktaran Çebi, 2006, s. 64).

2.5.3. Seks Furyası

1970’li yıllarda televizyon yayımlarının yaygınlaşmasıyla birlikte sinema seyircisi eve kapanmış; sinemaya giden ve daha çok işsiz-lümpen ya da genç, erkek izleyicilerin daha çok erotik filmleri tercih etmesi Türk sinemasında “Yeşilçam Seks Furyası” olarak tanımlanan dönemi yaratmıştır. Özellikle 1975-1981 yılları arasında bu türde çok fazla film çekilmiştir. Yeni yüzlerle tanışan sinema seyircisi daha sonra bu oyuncuları toplumsal olayları işleyen filmlerde de görmüştür. Daha da geçmişe dönecek olursak sessiz dönemde de erotik filmlere rastlarız. 1917 yapımı Sedat Simavi’nin *Pençe* filminde, şehvet düşkünü bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna yuvasını unutan, arkadaşı Vasfi’nin öyküsü anlatılmaktadır. 2 yıl sonra çekilen *Murebbiye* filmi ise İstanbul’da Fransız elçisini çileden çıkaran Parisli hafifmeşrep bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. 1960’lı yıllarda sinema seyircisi

Ölüm Perdesi (1960), *Suçlular Aramızda* (1964) filmlerinde oynayan Türk erotizminin kraliçesi kabul edilen Leyla Sayar ile tanışır.

Cinsellik algısı toplumdan topluma değişen bir kavramdır. İslamiyetin etkilerinden dolayı Türk toplumu, cinsellik konusuna ahlakçı ve tutucu yapı sebebiyle mesafeli yaklaşmıştır. Buna rağmen önceleri seks-komedi diye başlayan furya zamanla yerini pornoya bırakmıştır. 1970’lerde sinemaya giren Arzu Okay, geçimini sağlamak adına değişik tür filmlerde oynamıştır. 1973’te ise sadece Osman F. Seden’in yönettiği *Gurbetçiler* filminde oynasa da daha sonra kendisini seks furyasının içinde bulmuştur. Zerrin Egeliler, Mine Mutlu, Zerrin Doğan, Dilber Ay dönemin diğer seks ve porno yıldızlarıdır. “*Türün meraklısı seyirciler için Arzu Okay demek Tak Fişi Bitir işi (1974), Yatır Sev Kaldır Döv (1974), Azgın Bakireler (1975), Bekaret Kemeri/Erkek Kemeri (1975), Çalkala Yavrum Çalkala (1975), Sevişmek Bir Dakika (1975), Kucaktan Kucağa. (1976), Sokak Kadını (1976), Çırılçıplak (1977) ve diğerleri demektir*” (<http://www.otekisinema.com/xyesilcam/arzu-okay/>).

1980’li yıllara bakıldığında kadının cinselliğe karşı tutumunun Yeşilçam melodramlarından farklılık gösterdiği görülmektedir. Yeşilçam melodramlarında cinsellik, baskı altına alınması gereken, kişinin kendi ve ailesi için tehlike oluşturan bir kavramken, 1980’lerde cinsellik tartışılmaya başlanmış; cinselliğine karşı bakış açısı değişmiştir. Bu dönemde, “*kadınlar cinselliklerini yaşamının tek yolu olarak evliliği görmemektedirler. Filmlerde kadınların erkeklerle beraberlikleri Yeşilçam anlatısında olduğu gibi sözle geçiştirilmez, görsel olarak da verilir*” (Gücüş – Mühür, t.y., s. 13).

1980 öncesi Türk Sinemasında kadın ve cinselliğin bir sömürü aracı olarak kullanıldığını belirten Gülseren Güçhan, seksenli yıllarda kadının toplumsal değişimler karşısında edindiği yeni rol ve kimliklerin, güçlenen kadın hareketinin Türk Sinemasında yansımaları bulduğu ve seksenli yıllara damgasını vuran ‘kadın filmleri’ kavramının ortaya çıktığını belirtmektedir (aktaran Karakaya, t.y., s. 235).

Atilla Dorsay (2000), 12 Eylül rejimi değişmeden, Özal hükümeti seçimle işbaşına gelmeden önce çekilen Atıf Yılmaz’ın *Mine* filmini akımın öncüsü olarak

değerlendirmektedir. Dorsay'a göre bu filmlerin ortak özellikleri, ana kahramanlarının kadın olması, bu kadınların eski Yeşilçam filmlerinin ucuz romanlardan farklı olarak ayakları yere basan, yine Yeşilçam'dan farklı olarak kadın karakterlerin birer cinselliği olduğunu ve onu gerektiğinde yaşayabilen kadınlar olmalarıdır (s. 19).

2.5.4. Yeşilçam'ın Dönüşümü

Daha önce de belirtildiği gibi, 1950'li yıllarda çok partili sisteme geçiş Türk sineması için bir dönüm noktasıdır. Ahsen Yalvaç'a (2013) göre, "*Cumhuriyet'in kuruluşundan 1953 yılına kadar olan Tiyatro Dönemi bitmiş, 1980'lere kadar devam eden Yeşilçam, Yeni Sinema ve Halk sineması doğmuştur*" (s. 10). 1960'lı yıllarda Türk sinemasında ulusal sinema anlayışı hakimdir. Bu yıllarda yaşanan ulusal kültür tartışmaları Türk sinemasında kavramsal tartışmaların da çıkmasına sebep olmuştur. Bu yıllarda sinema dergileri özellikle ulusal sinema tartışmalarını ele almıştır. "*Sinematek Derneği "Türkiye'nin Toplumsal Yapısı, Türk Sineması ve Geleceği" adlı bir toplantı düzenler. Bu toplantıda daha sonra da halk sineması, ulusal sinema tartışmaları yapılır*" (Kırel, 2005, s. 46). Ulusal sinema tartışmaları beraberinde Yeni Sinema ve Halk sineması kavramlarını getirmiştir. Ulusal sinema kuramının öncüsü Halit Refiğ, ulusal sinema kavramının önce toplumsal gerçekçilikle ortaya çıktığını ve Türk sinemasının bir halk sineması olduğunu, Batı'nın sinemasıyla ulusal sinemanın örtüşemeyeceğini söylemiştir. Sinematek grubu "*sinemaya milliyetçi olmaktan ziyade evrensel bir yaklaşım getirmeyi arzu ediyor; filmlerin Batı kriterlerine göre yapımını ve değerlendirilmesini sağlayan şartların yaratılmasını istiyorlardı*" (Yalvaç, 2013, s. 31). Bu yıllarda toplumsal gerçekçiliği savunan Yeni Sinema dergisi etrafında toplanan aydınlar ile ticari amaçlı filmler üreten Yeşilçam sinemasının temsilcileri arasında yaşanan tartışmaların birçok nedeni vardır. 1960'lı yıllardaki özgürlükçü ortam sayesinde aydınların sinema hakkındaki düşüncelerini belirtmelerinin ve artan popüler sinema örneklerinin etkisi büyüktür. Yeşilçam ve Yeni sinemanın farkları, Yeşilçam sineması Amerikan sinemasını örnek alırken, Yeni sinemanın Avrupa sanat sineması olması ve filmlerin biçim ve içeriğine odaklanmış olmalarıdır.

Sinematek, Yeşilçam dışı, ulusal yapıda, emperyalizme karşı ve ilerici bir sinemanın ilk savunucusu olmuştur. Kaliteli, değişik filmleri getirmesiyle zengin bir sinema ortamı yaratmıştır. Sinema çevresine yeni giren gençlerin tanışma, konuşma mekanı olmuş bir nevi sinemacılar için okul görevi görmüştür (Aydın, 1997, s. 19).

Yeni Sinema'ya tepki olarak doğan, Ulusal Sinema tartışmalarının ortaya çıkardığı diğer kavram ise Halk Sineması'dır. Halit Refiğ'in de belirttiği gibi:

Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir... Türk sineması, doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir HALK SİNEMASI'dır (Aydın, 1997, s. 15).

Yeni Sinema, Ulusal Sinema ve Halk Sineması olmak üzere “*üç farklı sinema versiyonu, sinemamızdaki ulusal-kültürel kimlik konusu ile bağlantılıdır*” (<http://www.okuryazar.tv/ahsen-yalvac-turk-sinemasi-ve-arabesk.html>). “*Türk sinemasının evrimi açısından bakıldığında, yönetmenlerimizin her üç sinemadaki yapıtlarında da belirleyici unsurun ulusal ve kültürel bir kimlik arayışı olduğudur*” (Yalvaç, 2013, s. 40). Halit Refiğ'in *Harem'de Dört Kadın*, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*, Duygu Sağıroğlu'nun *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmlerinde ulusal kültür kimliğimize ait halk masallarından alıntıları yansıtmaktadır. Engin Ayça'nın (1996) da belirttiği gibi, “*Türk sinemasının yeni kimlik arayışları geleneksel Yeşilçam kimliğinin anlaşılmasıyla daha gerçekçi ve daha bilinçli bir nitelik kazanacaktır*” (s. 83).

1960'lı yıllar tartışmalara rağmen sinema sektörün en canlandığı yıllardır. Üretilen film sayıları, sinema salonları artmış ve Be-Ya Film, Saner Film, Uğur Film, Yerli Film, Erler Film, Metro Film, Site Film, Şan Film, Kurt Film gibi birçok yeni film yapım şirketi kurulmuştur. Bununla birlikte sinema sektörüne yeni yüzler, yeni yönetmenler katılmıştır. Türkan Şoray, Gönül Yazar gibi oyuncuların yanında, Fikret Uçak, Hüsnü Cantürk, Yavuz Yalınkılıç gibi yönetmenler sinema sektörüne girmiştir. “*Bu yıllarda, çok sayıda film üretilmesinin yanı sıra bu filmlerin ulaşacağı seyircinin de sinemaya aç bir seyirci olmasından kaynaklanan bir anlamda ideal bir film üretim ortamından söz edilebilir* (Kırel, 2005, s. 39). 1960'lı yıllarda sinema,

gündelik yaşamın eğlence aracıdır ve Yeşilçam'ın seyircisinin istekleri hep karşılanmaya çalışılmıştır.

Serpil Kirel'e (2005) göre:

Altmışlı yıllar üretilen filmler açısından bakıldığında Türk sinema seyircisinin en çok "şımartıldığı" yıllardır, ama aynı zamanda bir kısırdöngü içinde dönenip beğenisini en az geliştirdiği ve kendisine soru sorduracak çok az sayıda film izleme şansına sahip olduğu bir dönemdir. (...) Sinema salonları ve açık hava sinemaları seyircinin neredeyse her fırsatta ziyaret ettikleri mekânlardır. "Beyazperde" hayatın içindedir. Çünkü altmışlı yılların seyircisi televizyon çağının başlamasından önceki son seyirci kuşağıdır ve birçok açıdan günümüzden çok farklı bir konumdadır. (s. 144-145).

Altmışlı yıllara baktığımızda karşımıza eğlence kültürü olarak gazino çıkar. Kirel'in (2005) de belirttiği gibi; "*Gazino kültürü müzikli popüler filmler yoluyla sinema perdesine de taşınır. (...) Filmler gazinoya gitme olanağı bulamayan seyircinin ayağına sevdiği sanatçıları götürür. Gündelik yaşamın iki önemli eğlence aracı olan gazinolar ve sinema birbirlerinin popülerliklerinden yararlanırlar*"(s. 33-34). Altmışlı yıllarda yıldız oyuncular filmlerin konusuna dair seyirciye bilgi verir. Genellikle filmin ne anlattığı, öyküsünün nasıl gelişeceği yıldız oyuncudan anlaşılabilir. Bu yıllarda yıldız oyuncular hem popüler filmlerde hem de toplumsal gerçekçi filmlerde rol almaktadırlar.

"1950'li ve 1960'lı yıllar Türkiye'de siyasal-ekonomik ve kültürel alanlarda köklü değişimlerin, gelişmelerin yaşandığı yıllardı. Bu değişimler sinemayı da yakından ilgilendiriyor, sinemaya da yansiyordu" (<http://agorakitapligi.com/12-eylulde-sinema-yenilgi-hikayeleri-resmi-gecidi-mesut-kara/>). Bu dönemde farklı tema ve anlatım tarzları denenmiş, o dönemde varolan ekonomik ve kültürel problemler filmlerde gündeme getirilmiştir.

1970'li yılların filmlerinde ise, gerçekleri göstermenin dışında, varolan problemlere çözüm bulma gibi bir tutum kendini göstermeye başlar. "*Türk sinemasına ilişkin tarih çalışmaları, genellikle büyük ölçüde kabul görmüş belli kalıplar çerçevesinde sürdürülür*"(Evren, 2003, s. 5). Nijat Özön, "*1960 ihtilali öncesi başlayıp 70'li yıllara kadar uzanan dönemi Sinemacılar Dönemi olarak*

adlandırırken, Metin Erksan bu döneme Özön'e karşı olarak tarihsel dönemlendirme yapar. Erksan; 1960-1971 dönemini, 27 Mayıs 1960 Devrimi ile adlandırır. Erksan Türk Sineması'ndaki tarihsel dönemlere ayırmaya ise; 1895-1923 sinemanın doğuşu olarak belirlediği tarihler arasında başlar” (aktaran Çebi, 2006, s. 61). Sinemacılar Dönemi, Çok Partili Dönem'e geçişin siyasal ve ekonomik sorunları arasında güçlü bir sinema endüstrisinin oluşmasını sağlayamazken, bu dönemin sinema dilinin kurulmasında önemli bir yeri olmuştur ve Türk filmleri Orta Doğu ve Balkan ülkelerinde de izlenir hale gelmiştir. Türk sineması 1970'lere kadar seyirci ile arasında ki bağı melodram ve güldürüler ile sıcak tutmuştur. 1970'ler sinemacılar döneminden sonra ortaya çıkan genç kuşak yönetmenlerin dönemidir. Bu dönemde toplumsal gerçekçilik akımı kapsamında daha fazla film çekilmişse de sinema salonlarında hızla boşalma görülür. *“1969 yılından itibaren yayına başlayan TRT televizyonu, 1970'ler boyunca hemen hemen tüm Anadolu'ya yayılmış, ailelerin film izleme ihtiyacını büyük ölçüde giderir olmuştur. Büyük şehirlerin git gide kalabalıklaşması, trafiğin yoğunlaşması, halkın alım gücünün ciddi şekilde düşmesi de duruma eklenince, sinema hızla kan kaybetti”* (<http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231>). Sanatçıların çoğu televizyon ve reklam sektörüne yöneldi. Bu sanatçılar dışında az sayıda da olsa film çekmeye devam eden maddi gücü yerinde olan sinemacılarımızda vardı. Kartal Tibet, Türker İnanoğlu, Memduh Ün gibi isimler, Yeşilçam geleneğini melodram ve güldürü ağırlıklı filmler çekerek sürdürmüşlerdir. 1970'li yılların ikinci yarısında arabesk filmler üretilmeye başlanmıştır. Göçün yarattığı toplumsal sorunların yansımalarından biri olan arabesk kavramı önce bir müzik türü olarak kullanılmış daha sonra toplumda yeni oluşan kültürün gereği olarak kullanılmıştır.

Türkiye'de arabesk tartışmalarının genel olarak müzikolojik ve sosyolojik olmak üzere iki ana çerçevede yapıldığı gözlemlenmektedir. Bu tartışmalar arabesk müziğin Türkiye'de doğuşu ve popülerleşmesiyle başlamış ve genellikle olumsuz yönde seyretmiştir. Daha sonraysa, eleştiriler bu müziğin içeriğine yönelik olmuştur. Eleştiriler müziğin içeriğiyle sınırlı kalmamış arabesk müzik icracılarına ve bu müziği dinleyen kitleye dönük olmaya başlamıştır. Kültürel bir ürün olan arabesk sadece bir müzik türü olmaktan çıkmış, arabesk müziğin biçimsel ve içeriksel özelliklerinden yola çıkılarak arabesk müziği dinleyenlerin kültürü, yaşam biçimi, düşünme tarzı da arabesk olarak adlandırılmıştır. Sonraki süreçte bazı birey ya da toplulukların yaşam tarzı veya

düşünme biçimi, arabesk müziği dinlesin veya dinlemesin, yine de arabesk olarak nitelendirilmiştir (Kaya, 2012, s. 17-18).

Genellikle gecekondualarda yaşayan, göçmenlerin zevklerine hitap eden, umutsuz aşkları, günlük dertleri konu edinen bu yeni müzik türü arabesk olarak adlandırılmıştır. 1960'lı yıllarda Orhan Akdeniz, Ahmet Sezgin, Abdullah Yüce ve Hafız Burhan Sesyılmaz gibi bazı şarkıcılar Araplardan alınan raks müziğini Türkçe şarkılar için kullanmışlar ve böylece Türkçe arabesk ortaya çıkmıştır. Daha sonra Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur ve Müslüm Gürses, gibi isimler arabesk müziğin önemli temsilcilerinden olmuşlardır.

Meral Özbek (1999), Orhan Gencebay'ın 1968 yılında besteleyip yorumladığı *Bir Teselli Ver* ve ardından *Hatasız Kul Olmaz* adlı şarkılarının sözlerinin ve ezgilerinin gecekondu halkının günlük konuşma dilleri, müzik gelenekleri ve yeni yaşam tarzlarıyla çakıştığını belirtmektedir. Müzik, büyük kentlerin sınırlarında gelişmekte olan bu yeni özel dile, kentle karşılaşan ve gittikçe büyüyen bu toplum kesimin yükselen beklentilerini, arzularını ve düş kırıklıklarını ifade eden bir araç sağlamaktadır. Göç eden ve ezilenlerin kültürü, Gencebay'ın yapıtlarında sesini bulmuş; bu ses onun müziği aracılığıyla halkın bilincine taşınmıştır (s. 172).

Arabesk müzik türü, diğer müzik türlerinden farklı algılanmış ve tepki görmüştür. Bazı düşünürler, arabesk müziğin bireyi kadercı bir bakış açısına yönelttiğini savunmuşlardır.

Meral Özbek (1999), güya saf olmadığı için, ayrıca kaderciliği yüzünden bir tehdit olarak bakıldığını ifade ettiği arabeskin, “kentsel çevreyi kırsallaştırdığına ve kirlettiğine inanıldığını” belirtmektedir. Bu açıklamaların altında geleneksel ile modern arasında bir ikilik gören ve temelde gelenekselin geri olduğunu kabul ederek geleneğin ardından modernliğin geleceği bir geçiş dönemi çevrimini varsayan “klasik modernleşme kuramı”nın olduğunu ifade etmektedir. Bu kurama dayanarak, arabesk kültür bu geçiş döneminin bir ürünü, toplumda marjinal kalan sakat bir unsur gibi sunulmuş; sanayileşme ve kentleşmenin ilerlemesiyle yavaş yavaş silinip gideceğini belirtmektedir (s. 168).

Klasik modernleşme kuramına yaslanılarak, “arabesk kültür bu geçiş döneminin bir ürünü, toplumda marjinal kalan sakat bir unsur gibi” sunulmuş; “sanayileşme ve kentleşmenin ilerlemesiyle yavaş yavaş silinip gideceği” varsayılmıştır (aktaran Kaya, 2012, s. 21).

1970’li yıllarda televizyonun yoğunlaşmasıyla birlikte Türk sinemasında, salonlara seyirci bulamayan yapımcılar çareyi seks filmleri çekmekte bulmuşlardır. Aynı yıllarda karete filmlerinin sayısında da artış yaşanmış böylece yıldız oyuncu kavramı önemini yitirmeye başlamıştır.

“Bu dönemde sinema üzerine yapılan tartışmalar ve anlatım tarzındaki yenilik çabaları ülkenin değişen toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarıyla ilgilidir. Ülkede yaşanan toplumsal, kültürel dönüşümler Türk sinemasında da yansımaları bulmuş; kırdan kente göçün yoğunlaşmasıyla birlikte ekonomik sorunlar ve kır/kent ikiliği ön plana çıkmıştır” (Evren, 2003, s. 5-6). Melodramların ağırlıkta olduğu 1970’li yıllarda kendinden çok bahsettirecek, tartışılacak yönetmenler bu dönemde yetişmiştir. Bu dönem Genç/Yeni Sinemacılar dönemi olarak da adlandırılmış, yeni tema ve anlatım biçimleri geliştirilmeye çalışılmıştır.

Dönemin önemli isimlerinden Yılmaz Güney ve Lütfi Ömer Akad toplumun sorunlarını farklı anlatım tarzları ile seyirciye aktarmıştır. Ömer Lütfi Akad’ın üçlemesi olan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) filmleri kırdan kente göçün İstanbul sokaklarında yarattığı oluşumları bir sonuca bağlamadan anlatmaktadır.

Sinem Evren’e (2003) göre;

Kır/kent ikiliği ve modern/geleneksel çatışması, aslında popüler yerli melodramların yaygınlaştığı 50’lerden beri Türk sineması içinde belirgin bir tema olma özelliğini korur, ancak geleneksel olanın değişip modern olana uyumlu hale gelebileceği düşüncesi bu çatışmayı yumuşatmıştır. Özellikle 50’lerin melodram sinemasında masalsi bir havaya eşlik eden genel bir iyimserlik söz konusudur. Bu durum modernizmin yarattığı genel iyimserlik havasıyla da bağlantılıdır ve bu iyimserlik 70’lere kadar devam eder. 1970’ler ise 50’lerde başlayan göç hareketlerinin yoğunlaştığı ve buna bağlı etkilerin somut bir biçimde ortaya çıktığı yıllar olur. Toplumdaki bu hızlı değişim, kültürel sorunların yanı

sıra gecekondulaşma, işsizlik gibi temel ekonomik ve toplumsal sorunların somut bir biçimde ortaya çıktığı bir sürece eşlik edecektir (s. 7).

Türk sinemasında 1980'nin ilk yıllarında çok az film üretilmiştir. 1980 darbesi Türk sinemasını da derinden etkilemiş birçok film sansüre maruz kalmıştır. Darbe ile başlayan yasaklama ve kısıtlamalar sonucu 1970'lerde sayısı artan seks filmleri ortadan kalkmıştır. Toplum sorunlarını ele alan, insan haklarının üstünde durulduğu, toplumdaki karışıklıkların konu edildiği filmler yok denecek kadar azalmıştır.

1980'lerden itibaren küreselleşmenin etkilerinin artmasıyla birlikte, tek tipleştirici anlatım kalıplarını sorgulayan Türk sineması, toplumun tarih ve kültürünü farklı biçimlerde yansıtmaya çabalarına odaklandı. Birçok modern, cesur ve yetenekli yönetmenimiz, toplumun kültürel ve tarihi karmaşıklığını daha önceki sinemanın kutuplaştırıcı tutumuna başvurmadan araştıran filmler yapmaya, alışılmış filmleri yeniden yapılandırmaya başladı. Yeni perspektifler getirerek kendi tür ve anlatım biçimlerini geliştirmeye koyuldular (Yalvaç, 2013, s. 40).

1970'lerde ortaya çıkan arabesk filmler bu yıllarda da varlığını sürdürmeye devam etmiş, popüler kültür haline gelmiştir. Artık toplumun belli kesimine değil her kesime hitap etmeye başlamıştır.

Arabesk filmler genellikle dram ve melodram türlerine yakın bir anlatı yapısına sahiptir. Ancak sinemamızda daha önceki dönemlerde yer alan benzer filmlerden karakterlerin yapıları nedeniyle ayrılırlar. Sınıf atlama isteği, suça eğilim, yetkeye isyan etme gibi durumlar önceki örneklerde olumsuzlanırken, gecekonduların yaşamı ile paralellik gösteren bu filmlerde bariz şekilde meşrulaştırılır. Arabesk film kahramanlarına paralel olarak, gecekonduların bölgelerinde yaşayan insanların suça eğiliminin daha fazla olduğu da bilinmektedir (<http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231>).

Bu yıllarda seyirci, komedi filmlerinde oynayan Kemal Sunal, İlyas Salman ve Şener Şen gibi yeni yüzlerle tanışmıştır. *“Bu dönemin komedi filmlerinde, toplumsal ve ekonomik sorunlar daha belirgin bir biçimde dile getirilmiştir”*(Evren, 2003, s. 33).

80 sonrasında Türk sinemasında görülen yeni eğilimlerden bir diğeri, kadın filmleri olarak adlandırılan kategorinin belirgin hale gelmesidir. Bu filmler yeni

oluşan liberal ekonomik sürecin, toplumsal ve kültürel yapıya yansımalarının bir ürünü olarak nitelendirilebilir. Kadın filmlerinin belirgin bir kategori olarak ortaya çıkışı, en çok da yeni bir kadın tipinin filmlere egemen olmasıyla ilişkilidir. Kadının değişen toplumsal yaşamla birlikte kamusal ve özel alanda farklılaşan rolü üzerinde duran bu filmler, kadını aile ve iş yaşamında ele alırlar (Evren, 2003, s. 30).

1980’li yıllarda görülen farklılıklardan biri de video göstericilerin hızla yaygınlaşması sonucu sinemaya gitmekten vazgeçen halkın filmleri evlerinde seyretmeyi tercih etmesidir. Bu yıllarda 12 Eylül, Türk sinemasında çok sık konu edilmiştir. Gülseren Güçhan’a (1992) göre, “*Sis (1989) Zülfü Livaneli, Uçurtmayı Vurmasınlar (1989) Basar Sabuncu siyasal ve toplumsal sorunlara eğilen ve geniş başarısı da sağlayan filmler olmuştur. Aydının, hapisten yeni çıkan insanların sorunlarını; “Av Zamanı” (1988) Erden Kırel, “Su da Yanar” (1988) Ali Özgentürk gibi filmler de dile getirilmiştir*” (s. 94).

Serdar Karakaya’ya (2007) göre 1980’li yılları ana başlıklarıyla belirtip 1990’lı yıllara geçmek için şu saptamalar yapılabilir:

Yeni perspektiflerin ve anlayışların oluşması, dil ve estetik arayışları, bireye yönelik, sinemanın kendini konu edinip sorgulaması, yeni bir sinema düşüncesinin var olabileceğinin tartışılması, ulusal ve uluslararası yarışma/festivallerin sinema ortamına azımsanamayacak etkileri, yapım ve yapım sonrası koşulların değişen ekonomik koşullara koşut değişmesi, daha kişisel bir sinemanın kendini hissettirmesi, dışa bağımlı bir siyasanın sonucu Hollywood merkezli yayılcı sinemanın Türk Sinema ortamına çöreklenmesi, sinema izleyicisinin kesitinin değişmesi, televizyonun tartışılmaz egemenliğini video ile paylaşmak zorunda kalışı, sinema adına çok farklı duyuş, düşünmüş, olay, olgu ve oluşumun yaşanması seksenli yılların en belirgin özelliklerini doksanlı yıllara taşıdığı başlıklardır (s. 237).

1990’lı yıllar sinema salonlarının arttığı ama seyirci sayısının, alım gücünün azalması ve bilet fiyatlarındaki artıştan dolayı azaldığı yıllardır. “*1997’ye gelindiğinde Türkiye’deki toplam sinema salonu sayısı 364’den 402’ye yükselmiş, buna karşılık 147.000 olan koltuk sayısı 138.000’e düşmüştür*” (Işığın, 2003, s. 46). Işığın’a göre, 1980 sonrası sinema ortamını etkileyen en önemli gelişmelerden biri

de, Amerikan şirketlerinin Türkiye’de yatırım yapmasına olanak tanıyan yasal düzenlemelerdir. Özellikle 1985’ten sonra belli bir piyasa araştırması yaparak Türk sineması pazarına girmeye başlayan Amerikan şirketleri, küçük film şirketlerinin yok olmasına ve yerli filmlerin salon sorunlarıyla karşılaşmasına neden olur. Bu yatırımlar, izleyicileri sinemaya çekmek ve sinemanın alt yapısını güçlendirmek gibi düşüncelerle yapılmış olsa da Amerikan filmlerinin yerli filmler karşısındaki üstünlüğü, Türk sinemasının geleceğine ve izleyicinin sosyo-kültürel yapısında ortaya çıkan değişimlere ilişkin tartışmalara sebep olmuştur. Bir süre sonra Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek zorlaşmış, ulusal pazarın % 80’i Amerikan filmleri tarafından ele geçirilmiştir (aktaran Evren, 2003, s. 33).

1990 ve sonrasında Türk sineması açısından önemi olgulardan biri Eurimages üyeliğidir. 1989 yılında kurulmuş olan Avrupa destek fonunun amacı “*sinema eserlerini yapım ve dağıtım alanlarında desteklemek ve fona üye ülkelerin sinema profesyonelleri arasındaki işbirliğini teşvik etmek suretiyle, Avrupa film endüstrisinin gelişimine katkıda bulunmaktır*” (<http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41>). Avrupa sinemasını destekleyen bu kuruluşun desteği yapım, dağıtım ve gösterim alanlarının tamamını kapsamaktadır. Eurimages’in desteği ile her yıl bir kaç film yapım olanağı bulunmuşsa da bu destek seyirciyi tekrar sinema salonlarına çekmeye yetmemiştir. Rıza Kıracı’nın belirttiği gibi; 80 sonrası gelişmeye başlayan reklam sektörünün, 90’larla birlikte sinemayla olan işbirliği artmıştır. Artık uzun metrajda ciddi yapımların üstesinden gelebilen Filma-Cass, Plato, Aksiyon, Coprodüksiyon, İFR gibi prodüksiyon firmaları, reklamlardan elde ettikleri gelirlerin bir kısmını sinemaya aktarmışlardır (<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/doksanliyillardasinema.html>).

1990’lı yıllarda sinemamızda gelişen olgulardan bir diğeri de genç kuşak yönetmenlerin ortaya çıkmasıdır. “*Reha Erdem, Kutluğ Ataman, Umur Turağay gibi genç kuşak yönetmenler hem reklam filmleri çekmiş hem de sinema alanında eserler vermiştir*” (Kıracı, 2000, s. 15). Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi diğer genç kuşak yönetmenler ise yeni anlatım dili gibi arayışlar içerisine girmişlerdir. “*Marjinal olarak nitelenen toplum kesimleri sinemada temsil olanağı bulmuş, anti kahramanların ve kaybedenlerin hikayeleri gündeme gelmiştir*” (Kıracı, 2000, s. 17).

1990 sonrası Türk sineması daha çok gişe başarısına önem vermiştir. Şerif Gören *Amerikalı* (1993), *Mustafa Altıoklar İstanbul Kanatlarımın Altında* (1995) ve *Ağır Roman* (1997) gişe başarısı kazanan filmlerden bazılarıdır. Sinemaya 1975 yılında Zeki Ökten'in çektiği *Hanzo* adlı filmde asistanlık yaparak başlayan, 1980'lerde siyasal içerikli filmler yapan Sinan Çetin 1990 sonrasında reklam sektörüne girmiş ve popüler sinema eserleri vermeye başlamıştır. *Berlin in Berlin*'den (1992) sonra *Bay E* (1995) filmini çekmiştir. 1999 yapımlı "Propagand"a filminde ise Sinan Çetin, Kemal Sunal ve Metin Akpınar gibi önemli isimleri filminde bir araya getirmiştir. Kadir İnanır, Müjde Ar, Özkan Uğur ve Gazanfer Özcan gibi isimlerin bulunduğu *Komiser Şekspir* (2000)'de, Kadir İnanır'ın etek giymesi medyada tartışmalara neden olmuştur. Yavuz Turgul ile çalışan ve 90'lı yılların önemli yönetmenlerinden biri olan Ömer Vargı, Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Gönül Yarası* (2004) filminin yapımcısı aynı zamanda senaristliğini Turgul'un yaptığı *Kabadayı* (2007) filminin yönetmenidir. Ömer Vargı'nın ilk sinema filmi olan *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998), Cem Yılmaz ve Mazhar Alanson'un başrolleri paylaşması nedeniyle çok ilgi görmüştür. "*Vargı'nın ikinci filmi İnşaat* (2003) da *Her Şey Çok Güzel Olacak* gibi komedi türündedir. Ancak filmlerin mizah anlayışları belirgin biçimde ayrılır. *Her Şey Çok Güzel Olacak* tüm olumsuzluklara rağmen umuda göz kırpan bir filmken, *İnşaat* trajikomik bir öyküyü anlatır" (aktaran Karabağ, 2005, s. 77). 2011 yapımı *Anadolu Kartalları* filminde ise başrollü Engin Altan Düzyatan, Özge Özpirinçci ve Çağatay Ulusoy paylaşmıştır. Film Türk Hava Kuvvetleri'nin 100. yılı anısına çekilmiş; filmin çekimleri için Konya 3. Ana Jet Üs Komutanlığı'nda bulunan dev bakım hangarına kurulan Bluebox Stüdyo kurulmuştur. "*75 metre uzunluğunda ve 20 metre yüksekliğinde kurulan bu özel çekim alanında eğitim uçakları ve savaş uçaklarının yakın plan çekimleri gerçekleştirilmiştir*" (<http://www.sinetif.com/anadolu-kartallarinin-cekimleri-konya-3-ana-jet-us-komutanligi%E2%80%99nda-devam-ediyor/>).

Filmin montajının tamamlanmasının ardından yakın plan uçuş sahnelerinin özel efekt uygulamasına başlandı. Sinefekt'te kalabalık bir ekip tarafından gerçekleştirilen bu çalışmalar ortaya son derece gerçekçi ve dünya standartlarında sonuçlar ortaya çıkmasını sağladı. (<http://www.anadolukartallarifilm.com/yapim.html#yapimNotlari>).

1990'lı yılların diğeri önemli isimlerinden Gani Müjde, 1999 yılında ilk sinema filmi olan *Kahpe Bizans* filminde Mehmet Ali Erbil, Demet Şener, Cem Davran, Hande Ataizi, Sümer Tilmaç, Ayşegül Aldinç, Yılmaz Köksal ve Nurseli İdiz gibi popüler isimler ile çalışmıştır. Bu dönemin önemli filmlerinde biri ise Rıfat Ilgaz'ın aynı adlı romanından Yusuf Kurçenli tarafından uyarlanan filmin başrolünde Tarık Akan'ın oynadığı *Karartma Geceleri* (1999)'dir. Bu yıllarda Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* (1991), Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001), Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001) adlı filmleri Türk Kürt arasındaki ilişkileri ele almıştır.

2001 yapımı Derviş Zaim'in yönettiği *Filler ve Çimen* yönetmene ve başrol oyuncusu Sanem Çelik'e birçok ödül kazandırmıştır. 1996 yapımı bir diğeri Derviş Zaim filmi olan *Tabutta Rövaşata* ise Antalya Altın Portakal Film Festivali 'de en iyi film, en iyi kurgu ve en iyi erkek oyuncu ödüllerini kazanmıştır (<http://www.derviszaim.com/odulleri/>).

1990 sonrası Türk sinemasının genç kuşak yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz, Zeki Ökten'in yanında asistanlık yaparak sinemaya başlamıştır. *C Blok* (1994), *Masumiyet* (1997), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003), *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2012) filmlerine imza atmıştır.

N. Göksun Özhan'ın (2011) belirttiği gibi, “Zeki Demirkubuz, melodramatik imgelemi kullanarak, insanlık hallerine dair bazı evrensel değer çatışmalarını ortaya çıkarmaya çalışır. Bu ifade, onun “melodramatik imgelemi kullanarak trajik temaları işleyen bir yönetmen olduğu” şeklinde geliştirilebilir. Yönetmenin bunu yapış biçimi, Kovacs'ın tanımladığı „modern melodram“ yapısı ile ciddi biçimde örtüşür” (s. 49).

Sinemaya *Koza* (1995) adlı kısa filmiyle başlayan Nuri Bilge Ceylan'ın, ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba* (1996)'yı siyah-beyaz olarak çekmiştir. “Kırsal kesimdekilerin kente, kentte yaşayanlarınsa batılı bir ülkeye göç etmek isteyişlerinin ve insan-doğa ilişkilerinin yansıtıldığı film, Kıraç'a göre görsel zenginliğini siyah-beyaz fotoğrafların görkeminden almaktadır ve bu bağlamda hiç de mütevazı değildir” (aktaran Karabağ, 2005, s. 85). 1999 yapımı filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*, otobiyografik özellikler taşımaktadır.

Ceylan, film içinde film temasını; bakışın sinema filmi üzerindeki iktidarını afişe etmek, bakış tarafından üretilen gerçeklik söylemini detaylı bir sorgulamadan geçirmek için kullanıyor. Biz izleyicilere de her sinema filmiyle kurduğumuz ilişki sırasında bu sorgulamanın bir benzerini yapmak ve filme içkin olan bakışın gerçeklik iddiasına kapılmadan önce bize gösterilenlerle bizden gizlenenler üzerinde etraflıca düşünmek kalıyor (Taylan, t.y., s. 27).

56. Cannes Film Festivali'nde yarışan ve favori filmler arasında gösterilen Nuri Bilge Ceylan'ın 2002 yapımlı dram filmi *Uzak*, Altın Palmiye'den sonra festivalin ikinci önemli ödülü olan 'Büyük Jüri Ödülü'nü almıştır. 2006 yapımı *İklimler* adlı filmi ise 2006 Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümüne kabul edilmiştir. Bu filmde ilk kez görüntü yönetmenliğini kendi üstlenmemiş ve kendi oynamıştır. Ceylan'ın, küçük yalanların peşinden büyük yalanların geldiği ve üç maymunu oynayarak gerçeklerin üzerine örtmeye çalışan kişilerin hayatını anlattığı *Üç Maymun* (2008), 2008 Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanmıştır. Senaryosunu yazıp yönettiği son filmi olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2010), 64. Cannes Film Festivalinde Büyük Jüri ödülüne layık görülmüştür.

Bağımsız sinema denilince akla gelen yönetmenlerden Semih Kaplanoğlu'nun seyirci ile tanıştıran ilk işi senaryosunu kendi yazdığı *Şehnaz Tango*'dur. *Herkes Kendi Evinde* (2001), *Meleğin Düşüşü* (2004), *Yumurta* (2007), *Süt* (2008), *Bal* (2010) adlı filmlere imza atmıştır. *Bal* filmi Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanmıştır. Genel olarak filmlerinde geçmişten kopma, taşra hayatını işlemiştir.

1980 sonrasında Türk sinemasının gelişmesine katkı sağlayan isimlerden biri olan Nesli Çölgeçen de Yavuz Turgul gibi Ertem Eğilmez ve Arzu Film geleneğinden gelen biridir. Çölgeçen'in önemli filmlerinden biri olan, Yavuz Turgul'un senaryosunu yazdığı *Züğürt Ağa* Türkiye'de feodalizmin çöküşünü anlatmaktadır. Tıpkı Eğilmez ve Turgul filmlerinde olduğu gibi toplumsal sorunları güldürü öğeleri ile birlikte vermiştir. *Züğürt Ağa* Nesli Çölgeçen'e, 1986 İstanbul Film Festivali'nde en iyi Türk filmi, Yavuz Turgul'a da 1986 Altın Portakal Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü kazandırmıştır.

Eğilmez filmlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan zengin-yoksul, köylü-kentli, güçlü-güçsüz, uyumlu-uyumsuz ikili karşıtlıklara dayalı filmler yapmasıdır. Bu yapı daha çok filmlerdeki güldürü unsurunun sağlanması amacıyla ve karikatürize edilerek kurulmuştur (Evren, 2003, s. 12). Eğilmez filmlerinde olduğu gibi Turgul filmlerinde bu karşıtlıklara sıkça rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra genellikle mekan olarak İstanbul'un kenar semtlerini seçmesi ve aynı oyuncu kadrosuna dayanan filmlere imza atması da Turgul ve Eğilmez arasındaki etkileşimi daha belirgin kılmaktadır.

3. BÖLÜM: YAVUZ TURGUL SİNEMASI VE YAVUZ TURGUL SİNEMASI'NDA "KİMLİK" SORUNSALI

3.1. Yavuz Turgul

5 Nisan 1946'da İstanbul'da doğan Yavuz Turgul, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik Bölümü mezunudur. 1969'da dönemin ünlü dergisi Ses Dergisi'nde magazin muhabiri olarak göreve başlamıştır. Kariyerinde Ses dergisinin önemi büyüktür. Buradaki çalışma hayatı ve çalıştığı kişiler ona ileride başarılı filmlere imza atmasında önemli etken olmuştur.

Turgul bir röportajında, "*Ses dergisinde çalışırken çok meraklıydım sinemaya, yapılan hiçbir şeyi beğenmiyordum. Sinemayı kurtarmak gibi düşüncelerim vardı. Bunlar beceremiyor, ben çok iyi beceririm diye düşünüyordum*" demiştir (Sivas, 2011, s.14). Yavuz Turgul'un sinemaya olan ilgisi, Ses dergisinin yarışmasıyla birinci seçilerek sinemaya atılan Tarık Akan'ın ve Ses dergisiyle ilişkileri olan Halit Akçatepe, Ertem Eğilmez gibi önemli isimlerin de dikkatini çekmiştir. Başka bir röportajında "*Ses dergisinde yıldızların yatak odaları, gardiropaları, arabaları gibi olayların içinde sıkılmaya başladım. Sete giderdim Ertem Ağabey elime yapıştırdı, şu sahneyi yazsana diye. Ben bir odaya girerim, bir şeyler yazardım. Ondan sonra ekibin içine girdim*" demektedir (<http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=143066>).

Turgul, "*Sinemayı bütün hayal gücünün, düşüncenin açık olduğu, her şeyin yapılabileceği bir sanat alanı olarak görüyorum. Sinemayı tarif etmek, 'şöyle bir şeydir' demek, belli kavramların içinde düşünmek doğru değil.*" diyerek sinema hakkında ki düşüncelerini belirtmektedir (Gürmen, 2006, s. 117).

1976 yılında Ertem Eğilmez'in desteği ile Arzu Film'e senaryo yazmaya başlayan Yavuz Turgul'un bugünkü başarılarının temelinde Arzu Film'de edindiği tecrübelerin ve Ertem Eğilmez'in de payı vardır.

3.1.1. Arzu Film Dönemi

1964 yılında Arzu Film şirketini kurarak sinemacılığa başlayan Ertem Eğilmez, vodvil türünde eserler vererek sinemaya başlamıştır. Kolay anlaşılabilir, geniş seyirci kitlesine hitap eden filmlere imza atmıştır. Genellikle aynı oyuncu kadrosunu kullandığı ve ileride "Arzu Film Güldürüleri" diye adlandırılacak filmlerde zaman zaman toplumsal eleştiriye de yer vermiştir. Atilla Dorsay'a (1989) göre: sıradan insanları, semt yaşamını, insanlar arası dayanışmayı konu edinen, abartıya kaçmayan ve zengin bir oyuncu kadrosunu barındıran *Canım Kardeşim* gibi güldürülerin, İtalyan sinemasının pembe gerçekçilik dönemini anımsattığı da söylenir (s.106).

Sadık Şendil'in senaryosunu yazdığı *Canım Kardeşim*, *Yalancı Yarım*, *Süt Kardeşler*, *Şabanoğlu Şaban*, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Oh Olsun*, *Tatlı Dillim*, *Beyoğlu Güzeli*, *Son Hıçkırık*, *Kalbimin Efendisi*, *Helal Adanalı Celal*, *Kart Horoz* ve *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* adlı filmlerin ve daha pek çok filmin yönetmeni olan Ertem Eğilmez, daha sonra farklı senaristler ile çalışmış; Arzu Film'de çalışan genç yönetmenlere film çekmeleri için fırsat vermiştir. Arzu Film'de genellikle kenar mahalle semtlerinde geçen, oyuncu kadrosunun çok değişmediği filmler üretilmiştir.

"Daha çok ticari kaygılar taşıyan, seyirci sayısına önem verildiği filmlerin çekildiği Yeşilçam dönemini, Ertem Eğilmez'in desteği ile daha yakından tanıyan Turgul, Yeşilçam'ı doğrularından çok yanlışları olan bir sinema olarak tanımlar" (Sivas, 2011, s. 15). Arzu Film'de senarist olarak çalışmaya başladığında Arzu Film geleneğini devam ettirip, güldürü üzerine senaryolar yazan, Türk Sineması'nın o dönemki durumundan endişelenen Turgul'a, yönetmen sineması döneminin başlaması umut ışığı olmuştur. Ona göre, yönetmen sineması döneminin başlaması ile ticari kaygısı olmayan aynı zamanda seyirciden uzaklaşmadan, yaratıcı, filmler yapılabilir. Yönetmen sineması kapsamında filmler çeken usta isimlerden bazıları olan Lütfü Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Ertem Göreç gibi isimler bu dönemde daha özgür duygularla kendi iç dünyalarını, görüşlerini yansıtan filmler ile seyirci karşısına çıkmışlardır.

"Halk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olarak değerlendirilen Eğilmez'in Türk sinemasının belli bir dönemini önemli ölçüde etkilediği"

görülmektedir” (Evren, 2003, s. 17). Hüzünle güldürüyü bir arada veren, dönemin başarılı yönetmeni filmlerinde aynı zamanda toplumsal sorunları işlemiştir.

Eğilmez, 1960’lı yıllarda popüler aşk filmleri çekmiş; 1970’li yıllarda ise dostluk, sevgi temalarının üzerinde durmuş; o dönemdeki toplumsal sorunları güldürü ögesiyle beraber işlemiştir. 1960’lı yılların sonuna doğru, genellikle aynı oyuncu kadrosuna yer vermiştir. Yavuz Turgul’da Arzu Film ekolünden yetişen bir yönetmen olması sebebiyle filmleri Eğilmez’in izlerini taşır. Yavuz Turgul filmlerinde olduğu gibi Eğilmez’in filmlerinde de birbirini tekrar eden öğeler, karşıtlıklar, toplumsal içerikli mesajlar vardır. Her ikiside seyirciyi izlediği filmde koparmadan, eğlendirme amacındadır ve genellikle aynı oyuncu kadrosuna yer vermiştir. Kurtuluş Kayalı’nın belirttiği gibi Ertem Eğilmez’in “*Toplumsal sorunların fazlasıyla önemsendiği sıralarda Oh Olsun, Sev Kardeşim, Canım Kardeşim gibi filmleri çarpık, birazda züppece bir beğeni ile karşılaştı.*” (Hıdıroğlu, 2011, s. 29) Bu sebep ile toplumsal sorunları ciddiye almayan biri olarak değerlendirilirken, diğer yandan devrimci yönetmen olarak değerlendirildi. Filmlerinde ki toplumsal mesajların içeriği her seferinde arttırmış olmasının sebebi güldürü ögesini ön plana çıkartmak istemesindedir. Eğilmez’in Yavuz Turgul ile ortak özelliklerinden bir diğeri olan erkek egemenliği ise filmlerinde sıkça konu olmuştur. “*Süt Kardeşler ve Şabanoğlu Şaban filmlerinde erkek egemenliği motif olarak kullanılmıştır.*” (Hıdıroğlu, 2011, s. 29) Yavuz Turgul’un filmlerinde sıkça tema olarak seçtiği göç eden insanların şehir hayatına uyum sağlamada yaşadıkları sorunu, Eğilmez *Salak Milyoner* ve *Köyden İndim Şehre* filmlerinde ele almıştır. Karşıtlık olarak sık sık işlenen zengin yoksul karşıtlıkları ise *Sev Kardeşim, Oh Olsun, Gülen Gözler* filmlerinde işlenmiştir. Yoksullar hep iyi, kalbi temiz, saf kişilerken zenginler ise paranın gücünden yararlanan kötü kişilerdir. Yaşam tarzları bakımından da karakterler arasında alt tabaka-üst tabaka, işçi-işveren, köylü-ağa çatışmaları vardır. Bunlarla birlikte köy-şehir hayatı karşıtlığı ise *Tatlı Dilim, Salak Milyoner, Köyden İndim Şehre, Hababam Sınıfı Uyanıyor, Hababam Sınıfı Güle Güle* filmlerinde görürüz. Turgul ve Eğilmez filmlerinde ki bu ortak özellikler Turgul’un ne kadar Arzu Film geleneğine bağlı olduğunun ve Ertem Eğilmez’in etkisinde kaldığını göstergesidir.

Yavuz Turgul-Ertem Eğilmez ilişkisi temelinde üzerinde durulması gereken bir başka nokta, Eğilmez filmleri ile geleneksel Türk seyirlik oyunları arasında kurulan paralelliklerdir. Bu paralellik daha çok Karagöz, ortaoyunu, meddah gibi oyun türlerinin güldürü öğelerini kullanma biçimlerine ve karakterlerin güldürü öğelerinin oluşturulmasındaki işlevine dayanır (Evren, 2003, s. 19).

Eğilmez, izleyicilere işlediği karakterleri bir şekilde tanıtır. *Şaban* (Şaban), *Banker Bilo* (Maho), *Hababam Sınıfı Tatilde* (Şaban) filmlerinde sıkça karşımıza çıkar. Orta Oyunu ve Karagöz’de olduğu gibi saf, salak karakterler üzerinden gülmece sağlanır. “*Karagöz ve Orta Oyununda varolan kekemelik, sağırlık, aptallık gibi kusur ve rahatsızlıklar Eğilmez filmlerinde bolca karşımıza çıkar.*” (Hıdıroğlu, 2011, s.39) *Sev Kardeşim* filminde Alev karakterinin annesinin az işitmesi, *Yalancı Yarım*’de kekeme olan Nuri karakteri, *Hababam Sınıfı* serisinde yine az işiten fizik öğretmeni, *Salak Milyoner*’de Mehmet Çavuş’un deli karısı örnek gösterilebilir.

Eğilmez ile Turgul sinemasındaki ortak unsurlardan biride her iki yönetmeninde filmlerinin genellikle *Muhsin Bey* (Muhsin Bey ile Ali Nazik), *Gölge Oyunu* (Abidin ile Mahmut), *Eşkîya* (Baran ile Cumali) gibi iki kahramana dayalı olmasıdır.

3.1.2. Senarist Kimliği

Yönetmen kimliği kadar senarist yönü de çok güçlü olan Turgul, Ertem Eğilmez’in 1973 yılında çektiği *Canım Kardeşim* filminin senaryosuna yardım etmiş ve ilk senaryosu olan *Tosun Paşa*’yı 1976 yılında yazmıştır. İlk yazdığı bu senaryo yoğun biçimde Ertem Eğilmez’in sinema anlayışının izlerini taşır. Senaryo yazarlığında Ertem Eğilmez’in de önem verdiği çevreyi gözlemlemenin çok faydasını gören Turgul:

İnsanların neyi niçin yaptığını gözlemlemek, davranışlarının hangi ruh halini ifade ettiğini araştırmak oyun gibi bir şey. Bu oyunun içine girersiniz ve karşınızdaki kişinin

davranışlarına bakarak, onun karakterini ele geçirmeye, onu anlamaya çalışsınız demiştir (Gürmen, 2006, s. 118-119).

Ertem Eğilmez gözlem gücü çok gelişmiş bir yönetmendir. Aytekin ve Eroğlu'nun (2010) belirttiği gibi:

Başkaları film çektikten sonra sırt üstü yatıp dinlenirken, Ertem Eğilmez'in filmlerinin bir seansını bile kaçırmadan tekrar tekrar izlediği, bilinen ama ıskalanan bir gerçektir. Amacı seyircinin neye dikkat ettiğini, neyi benimseyip, neyi dışladığını öğrenmektir (s. 80).

Turgul'un ilk senaryosu olan *Tosun Paşa* iki düşman aile arasında yaşanan çekişmeleri güldürü temeline dayanarak anlatmaktadır. Filmde Arzu film ekolünden Şener Şen, Kemal Sunal, Adile Naşit gibi isimler oynamıştır. Turgul 1978'de de, Kartal Tibet'in yönettiği *Sultan* filminin senaryosunu yazmıştır. Film gecekondu mahallesinde yaşayan çocuklu ve dul bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Gecekondu hayatı, aşk, sıradan insanın gündelik problemleri gibi konular gülmece unsuru ile birleşmiştir. Bu filmde de Şener Şen, Adile Naşit gibi önemli isimler oynamıştır.

Turgul'un çektiği filmlerde olduğu gibi yazdığı senaryolarda da Ertem Eğilmez'den etkilendiği görülmektedir. Senaryolarında yazdığı karşıtlıklar, yanlış anlamalardan doğan gülünç durumlar, zorlu yaşam koşulları gibi olay örgülerini Eğilmez'in filmlerinde de rastlamak mümkündür. Her iki nitelikli yönetmende filmlerinde ülkenin toplumsal sorunlarına başarı ile değinmiştir. Aytekin ve Eroğlu'nun Ertem Eğilmez hakkında belirttikleri gibi: "*Hababam Sınıfı serisi, değişen toplumsal yaşamın barındırdığı çelişkilerin eğitim sistemi içindeki uzantılarını sezmektedir*" (Pekman, 2010, s. 81). Aynı şekilde *Canım Kardeşim* filminde ele aldığı gecekondu hayatını, *Yalancı Yarım* filminde işlediği sınıfsal farklılıkları Yavuz Turgul gibi başarıyla seyirciye aktarmıştır. Turgul'un bir diğer senaryosu olan 1982 yılında çekilen *Çiçek Abbas* ise gecekondu yaşamının zorluklarını ve arabesk kültürü anlatmaktadır.

Ertem Eğilmez'in toplumsal güldürü geleneği ile ilişkisi, günü takip eden yapımcı vasfı ağır basan, popüler kültüre ait ürünlerin üretildiği ortamın gereklerini iyi bilen ve seyircinin ilgisini iyi ölçebilmesi ile doğrudan bağlantılıdır. Eğilmez'in

daha önce bir yayınevi olduğu ve popüler kitaplar yayınladığı göz önüne alınırsa, “tüketici”nin isteklerini önemseyen, günün ruhunu ve seyircinin isteklerini yakalamayı becerebilen akıllı bir yapımcının refleksi ile hareket edebilme becerisinin daha ön planda olduğu daha net anlaşılacaktır (Kırel, 2010, s. 6).

1960’lardan itibaren Türk sinemasına baktığımızda göç ve gecekondu temalı birçok film görürüz. Turgul bu temayı işlerken diğer yönetmenlerden farklı hareket etmiştir. *Sultan* adlı film de konu olan gecekondu, sıradan insanların gündelik problemlerini güldürü unsuru ile seyirciye aktarmıştır. Yüksel ve Tok (2011)’un çalışmalarında belirttikleri gibi:

Seksenli yıllara gelindiğinde, Türkiye’nin yaşadığı kültürel değişim Yavuz Turgul’un senaryolarına da yansımıştır. *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez, 1979), Sadık Şendil ile birlikte yazdığı *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), yeni düzeni, değişen ekonomik yapıyla beraber kolay yoldan para kazanmak merakını, köşe dönmeçiliği anlatan filmlerdir (s.16).

Yavuz Turgul’ un yazdığı senaryolardan bir diğeri olan yönetmenliğini Kartal Tibet’in yaptığı *Davaro*, ekonomik sorunların yarattığı yaşam mücadelesini anlatmaktadır. Ardından gelen *Hababam Sınıfı Güle Güle*, ise başarılı bir serinin son filmidir.

İffet ve *Aile Kadını* filmlerinde ise Turgul kadın karakterler üzerinde durmuştur. 1982 yılında çekilen *İffet* filminde, kötü yola düşen kadını, bir yıl sonra çekilen *Aile Kadını*’nda ise ailesini korumak için mücadele eden kadını anlatmıştır. Bir röportajında sanatta etkileşimin olması gerektiğini söyleyen Turgul, hem yönetmenliğini hem senaristliğini yaptığı *Fahriye Abla* filminin finali hakkında:

Her an bir etkileşim halindeyiz ve çoğu zaman bunun farkına bile varmıyoruz. Bir şey geliyor, size yapıyor ve siz onu kullanmaya başlıyorsunuz. (...) Ama ben daha özgün olmayı tercih ederim. *Fahriye Abla*’nın finalinin Lütfi Akad’ın *Düğün*’üne benzediğini söylüyorsunuz. Filmi çekerken bu aklımın ucundan bile geçmemişti. Ama bilerek yapsaydım, iyi bir gönderme olabilirmiş! demiştir (Gürmen, 2006, s. 119).

Başarılı senaryolarından biri olan ve Nesli Çölgeçen tarafından çekilen *Züğürt Ağa* filminde ise ağılık sisteminin çöküşü, köylünün ayaklanması

anlatılmaktadır. Bu açıdan *Züğürt Ağa* ile Turgul'un diğer filmleri arasındaki benzerlikler vardır. Bu bakımdan *Muhsin Bey* ve *Eşkîya* ile bir bütün oluşturduğu söylenebilir. *Züğürt Ağa* filminde toplumsal sorunlar, filmin anlatı yapısını güçlendirmek için güldürü unsuru ile beraber işlemiştir.

Yavuz Turgul'un yönettiği ve senaryosunu yazdığı *Eşkîya* film, 1996-1997 sezonunda 2 milyon 568 bin 339 kişi tarafından izlenmiş ve o güne kadar en yüksek gişe hasılatı elde eden filmi olmuştur. Senaryosunu yazıp yönettiği, 3 Aralık 2010 tarihinde vizyona giren *Av Mevsimi*'nde bir cinayet araştırması sırasında hayatları değişen üç polisin hikayesini anlatmaktadır.

Turgul' un senaryoları özellikle, Türk sinemasının 1950–1975 arası dönemine ait izler taşımaktadır. Bu zaman dilimine ait olan, hem tecimsel kaygıların ağır bastığı filmlerde hem de nitelikli sanat filmi örneklerinde görülen, gerek karakter özellikleri gerekse dramatik yapının kurulumuna ait birçok ortak unsur, Turgul filmlerinin de genel özelliğidir (<http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=143066>).

3.1.3. Reklamcılık Dönemi

Çok yönlü yönetmen olan Yavuz Turgul, 1980 yılında sinema sektöründe yaşanan krizden dolayı sinema sektörü ile metin yazarlığını bir arada yapmaya başlamıştır. 1980 yılında reklam sektörüne giren Turgul, Manajans Thompson'da metin yazarlığına başlamış; 1984 yılında ajansın yaratıcı yönetmeni olmuştur. 1993'te buradan ayrılarak Jeffi Medina ile birlikte Medina-Turgul Reklam Ajansı'nı kurmuş daha sonra DDB Needham Worldwide Communication Group'la ortak olmuştur. İş Bankası'nın 'sağduyu' reklamları da bu ajansa aittir. Başarılı işlere imza atan ajans, ulusal ve uluslararası birçok ödül almıştır.

Yüksel ve Tok (2011) çalışmalarında Yavuz Turgul'un kendisi hakkında yaptığı yoruma yer vermiştir:

Özellikle reklam sektörüne girdikten sonra estetik anlamda, sinema dili anlamında çok şey öğrendim ve bunları uygulamak istiyorum. Özellikle ışık konusunda çok şey

öğrenmiştim. Biliyorsunuz Türk sinemasının ışığı çok geç yerli yerine oturmuştur... (s. 18).

“1980 sonrası ortaya çıkan liberal ekonomik koşullar Türkiye’de reklam sektörünün gelişmesini sağlar ve reklam filmlerinin ortak yapımını üstlenen firmaların teknik ekip ve yapım olanakları özellikle 90’lardan itibaren uzun metrajlı filmlere yansır” (Evren, 2003, s. 17). Bu dönemde Yavuz Turgul hem senarist hem de reklamcı olmanın getirilerini başarılı filmler çekerek ispatlamış; seyirci ile arasındaki bağı kuvvetlendirmiştir. Bu filmlerden bazıları olan *Eşkya* seyirci rekoru kırmış ve bu rekoru 2011’e kadar elinde tutmuştur. *Gönül Yarası* filmi ise *Eşkya* gibi Türkiye’den Oscar’a aday gösterilmiştir.

3.2. Toplumsal Değişimin Yavuz Turgul Sinemasına Etkileri

1980’lerde oluşan toplumsal yapı sinema sektöründe de etkisini göstermiştir. Bu yıllar yönetmenlerin kendilerini özgürce ifade edebildikleri dönemlerdir. Ertem Eğilmez geleneğinden gelen Turgul, sinemaya ilk başladığı yıllarda daha çok aile komedilerine yer verirken, 80’lerden sonra filmlerinin anlatı yapısını ve temalarını değiştirmiş, Türkiye’nin içinde bulunduğu durumu anlatmaya çalışan bir tutum sergilemiştir. Filmlerinde sıkça ülkede yaşanan geçim sıkıntılarını, ataerkil ailenin yaşadığı değişimleri ve kültür çatışmalarını ele almıştır.

Modernizmin sebep olduğu toplumsal çelişkilere çözüm önerisi sunma iddiasıyla iktidara gelen yeni sağ, yeni çelişkilere yol açmış ve toplumsal katmanlar arasındaki uçurumun giderek artmasına sebep olmuştur. 1980’lerde ortaya çıkan, toplumsal yapı üzerinde önemli izler bırakan ve daha çok aşağı kültür patlaması olarak nitelendirilen gelişmeler, Turgul filmlerinde önemli ölçüde gözlenebilir (Evren, 2003, s. 36-37).

Toplumsal değişimle kendini hissettiren modern hayat tarzı ortaya yeni değerler çıkarmış ve insan ilişkilerini yozlaştırmıştır. Toplumsal değişimin sonuçlarını özellikle *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkya* adlı filmleri aracılığıyla aktarmıştır.

Türkiye’de yaşanan toplumsal yapıdaki değişimler kentleşme ve aile yapılarında görülmektedir. Yaşanan toplumsal değişimlerden en çok etkilenen kesimlerden biri kadındır. Turgul da kadınların toplumsal yaşamdaki sorunlarını, yaşadıklarını kadın karakterler üzerinden anlatır.

1984 yapımı *Fahriye Ablâ*’da toplumsal değişimin taşıyıcısı olan kadın karakter, yerini bu toplumsal değişimden olumsuz biçimde etkilenen erkek karakterlere bırakmıştır. Bu filmde emek ve bilincin toplumsal değişim açısından yarattığı umut yerini kolay yoldan zengin olmanın ve maddi değerlerin ön planda olduğu umutsuzluğa bırakır. Ataerkil toplumsal yapı içinde, bu durumdan en çok etkilenen kesimin erkekler olduğu görülür ve böylece, toplumda ortaya çıkan liberal ekonomik koşullar ve yeni iktidar biçimleri çerçevesinde güç kaybına uğrayan erkek karakterler ön plana çıkar (Evren, 2003, s. 37).

1980’lerin Turgul filmlerinin anlatı yapısına etkisi olduğunu kadar sinematografik yapısına yönelik etkileri de olmuştur. Reklam sektöründen gelen yönetmenlerden biri olan Turgul, bu sektörün sahip olduğu teknik avantajları sinemaya aktararak, sinematografik açıdan daha nitelikli filmler ortaya koymuştur. Bu durum Amerikan şirketlerinin Türk film piyasasına girmesiyle daha da önem kazanmış ve rekabet ortamı yaratmıştır (Evren, 2003, s. 37).

Bir söyleşisinde karakterlere dayalı filmler yapması üzerine değinilmiş ve genellikle filmlerinde geçiş döneminde yerinden yurdundan edilmiş ve şaşkınca etrafa bakan insanlar olduğu, *Fahriye Ablâ*’da da aynısının olduğu, o karakterin oraya ait olmadığı ama orada olmak zorunda olduğu söylenmesi üzerine Turgul, öykücü-meddah gelenekten geldiğini, iyi bir anlatıcı olmaya çalıştığını ve tek tipi sevmediğini, sinemada iki tane farklı insanın olması gerektiğini söylemiştir (2002, **Sinema söyleşileri**). Bu bakımdan *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkıya* filmleri iki farklı karakter üzerinden işlenen filmler olması açısından önemlidir. Bu karakterlerin farklılıkları eski-yeni, geleneksel-modern çatışması ile karşımıza çıkmaktadır. Bu çatışmanın ortaya çıkardığı kimlik bunalımı ve kimlik arayışları karakterler üzerinden aktarılmaktadır.

3.3. Yavuz Turgul Sinemasında Kimlik Sorunsalı

3.3.1. Muhsin Bey

Modernleşmeye çalışan bir toplum olan Türk toplumunun yaşadığı toplumsal değişimler Yavuz Turgul sinemasında tema olarak sıkça karşımıza çıkar. Geleneksellik ve modernlik arasında sıkışan bireylerin, değişim sürecinde yaşadıklarını anlatan filmlerden birisi de *Muhsin Bey*'dir. Zehra Yiğit'e (2008) göre, Türkiye'de değişimin, ülkenin her yerinde aynı şekilde algılanmaması değişim konusunda önemli bir unsurdur (s. 69). T. B. Bottomore, "*toplumsal değişimin bazı dönemlerde, ya da bazı alanlarda hızlı bazılarında ise yavaş, hatta hissedilmeyecek kadar ağır olduğunu ifade etmektedir*" (aktaran Yiğit, 2008, s. 69). Bu da Türkiye'de eski-yeni, geleneksel-modern gibi karşıtlıkları oluşturmaktadır. Bu karşıtlıkları filmlerinde en iyi şekilde barındıran isimlerden birisi de Yavuz Turgul'dur (Yiğit, 2008, s. 69). Turgul filmlerinde bu karşıtlıklar çatışmaları beraberinde getirmektedir. Ortaya çıkan temel çatışmalar ve kırılma noktaları filmlerin temel sorununu oluşturmakta ve eleştirel bir bakış açısıyla gündeme getirilmektedir (Evren, 2003, s. 39).

Modernleşme çabalarının sonucu kaybolan değerleri ve toplumsal değişimler sonucu bireyin yabancılaşmasını dile getirdiği filmlerinden biri olan *Muhsin Bey*, İstanbul'un Beyoğlu semtinde çekilmiştir. 1980 sonrası toplumsal değişimlerden en çok etkilenen büyük kentler olmuştur. Büyük kentlere göç edilmesi, kentlerde yaşanan değişimlerden biri olan gecekondulaşmaya sebep olmuş; bu da bireylerin yaşamlarında çeşitli değişimlere meydana getirmiştir.

Turgul filmlerinde ana mekan olarak İstanbul'u seçmektedir. Filmlerinde pavyonlar, oteller, arka sokaklar vb. mekanlar ve bu mekanlardaki değişik tarzlardaki insanlar İstanbul'da ki değişimin rahatça gözlenebilmesi içindir. 1950'lerden beri en çok göç alan şehirlerin başında yer alan İstanbul, kır-kent, Doğu-Batı, geleneksel-modern, eski-yeni gibi karşıtlıkların bir araya geldikleri ve modernleşmeye dair sorunların en net biçimde hissedildiği mekan durumundadır. *Muhsin Bey* dışında *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*, *Gölge Oyunu*, *Eşkuya*, *Gönül Yarası* ve *Kabadayı* filmi de İstanbul'da geçmektedir. (Yiğit, 2008, s. 72). "*Mekanlar, Turgul filmlerindeki cemaatten kopmuş, cemiyet hayatına uyum sağlamaya çalışan bireylerin varlığı ile uyum içerisinde olarak, filmin eski ile özdeşleşmiş karakterlerine*

bu düzeni yaşayabilecekleri alanlar yaratmaktadır. Böylece karakterler yüz yüze ilişkilerini ve cemaat yaşamını buralarda sürdürebilmektedirler” (Yiğit, 2008, s. 72). Muhsin Bey filminde apartman-kahve mekanı bu ilişkilerin yaşanabileceği alanlar olarak yansımaktadır. İstanbul’un mekan olarak seçilmesi, modern yaşamının sergilenmesi açısından da önemlidir (Yiğit, 2008, s. 72). Karşıtlıklar üzerine kurulu olan Turgul filmlerinde bu mekanlara karşılık, yozlaşmış kültürü temsil eden mekanlar yer almaktadır. Eski-yeni karşıtlığı mekanlar içinde kullanılmakta ve *Muhsin Bey*’de eski gazinoların yerlerini pavyonlar almaktadır (Yiğit, 2008, s. 73).

3.3.1.1. Muhsin Bey Filminin Öyküsü

Muhsin Kanadıkırık, içinde yaşadığı zamanın koşullarına uyum gösteremeyen, göstermemekte de direnen alaturka müzik organizatörüdür. Menajerliğini yaptığı sanatçılar piyasada tutunamayınca Muhsin Bey ekonomik sıkıntı yaşamaya başlamıştır. Giyimine önem veren Muhsin Bey, Türk sanat müziği hayranıdır. Gramofona koyduğu eski Türk sanat müziği plaklarını dinlerken bir yandan rakısından içmektedir. Türk sanat müziği sevgisi o kadar çoktur ki geceleri uykusunda Müzeyyen Senar’ı görmektedir. Çiçekleri de çok seven Muhsin Bey, onları sık sık sular, bir yanda da onlarla konuşmaktadır.

Müzik piyasasında popülaritesini kaybetmiş olan Muhsin Bey, Beyoğlu’nda bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Muhsin Bey’in karşı komşusu Sevda Hanım, küçük kızı ile yaşamaktadır. Sevda Hanım’ın eski kocası Almanya’da hapisanededir. Geçimini Muhsin Bey’in ayarladığı pavyonda şarkı söyleyerek sağlamaktadır. Eski usul olan Muhsin Bey Sevda Hanım’dan hoşlanmaktadır. Muhsin Bey’in ev sahibesi olan filmde “Madam” olarak anılan kadın, yaşlı ve paragözdür. Bir diğer apartman sakini vücut geliştirmeci Sönmez Yıkılmaz’dır. Madam’ın kirayı arttırmaması konusunda Madam’ı ikna etmeye çalışmaktadır.

Muhsin Bey, yoksul ve bekar yardımcısı Osman’ın altı aylık büro kiralarını at yarışlarında yemesi nedeniyle iş yerinden atılır. Ancak Muhsin Bey Osman ile ilişkisini kesmemiştir. Çünkü Osman, Muhsin Bey’e, Osman’ın babasının emanetidir. Bu nedenle işlerini kahvehanede sürdürmek zorunda kalmıştır.

Mesleki rekabet içinde olduğu ayrıca bir kadın yüzünden de aralarında husumet olan Şakir sık sık buraya gelip Muhsin Bey'i laflarıyla rahatsız etmektedir. Şakir'in yazıhanesindeki deri koltuklar, tavandaki avize ve boynundaki altın kolyeden gelirinin Muhsin Bey'e oranla daha iyi olduğu anlaşılmaktadır. Muhsin Bey gibi eski kafalı, inatçı olmayan Şakir, dönemin zevkine göre hareket etmektedir.

Filmdeki diğer ana karakter olan Urfalı Ali Nazik, İbrahim Tatlıses gibi meşhur bir şarkıcı olma ümidi ile İstanbul'a gelmiştir. Kendisini Muhsin Bey'in askerlik arkadaşı "Bitli Salman" göndermiş, Muhsin Bey'in bu gence yardım etmesini istemiştir. Muhsin Bey önceleri kendisiyle fazla ilgilenmemiş olsa da, Ali Nazik bir an önce meşhur olma isteği ve inatçılığı sayesinde Muhsin Bey'in evine kadar yerleşmeyi başarmıştır. Zamanla Ali Nazik'in başarısını fark eden Muhsin Bey, Ali Nazik'ten bir yıldız yaratmak ister. Çünkü Şakir'e göre Muhsin Bey'in elinde adam gibi tek sanatçısı yoktur. Muhsin Bey'de gerçeklerin farkındadır. Ali Nazik'e "Dün burada otuz yıllık bir müzisyen öldü. Pavyonlarda çalışırdı. Cebinden kefen parası bile çıkmadı. Senin gibi binlercesi geliyor her gün. Sonra da pisliğin içinde yok oluyorlar. Puşt oluyorlar. İbne oluyorlar. Hepsi de aynı şeyi istiyor. Senin gibi. Geri dön" diyerek duygularını ifade etmiştir. En büyük rakibi Şakir ise aksine barlara, pavyonlara şarkıcılar gönderip para kazanmaktadır. Muhsin Bey elinden geldiğince Ali Nazik'i eğitmeye çalışır. Para kazanıp kaset çıkarmak için türkü yarışmasına katılırlar. Başarılı olamayınca kendileri bir şarkı yarışması düzenlemeye karar verirler. Ancak paraya ihtiyaç vardır. Muhsin Bey'inde durumu ortadır. Bütün dostlarından yardım istese de eski itibarı kalmayan Muhsin Bey'e sadece Sevda Hanım yardımcı olmak ister. Sevda Hanım'ın teklifini de Muhsin Bey kabul etmez. Bu zor günlerde birde kendisini TRT prodüktörü olarak tanıtan bir dolandırıcıya da para kaptırırlar ve yarışmayı gerçekleştiremezler ama topladıkları katılım paraları ile Ali Nazik'in kasetini çıkarırlar. Bir an önce şöhret olup yükselebilmek için yaptıkları dolandırıcılıktan Ali Nazik hiç rahatsız olmaz. Hatta Şarkı yarışmasına kayıt yaptırmak için gelen yoksul gençten bir kuş geldi diye söz etmiştir. Muhsin Bey'se yaptıkları sahtekarlık nedeniyle hapse düşer. Muhsin Bey cezaevine düştükten sonra Ali Nazik, bir an önce meşhur olma uğruna Şakir'le de anlaşır. Muhsin Bey'in onca lafına rağmen pavyonlarda arabesk şarkılar okur.

Muhsin Bey'in bir popüler mzk türü olarak arabeske neden karşı olduğu yeterince net olmamakla beraber, bu karşıtlığın altında Muhsin Bey'in arabeski Türkiye toplumunun kendi müziği olarak görmemesi düşüncesi yattığı söylenebilir. Ali Nazik'in "Arabesk de syliyem mi?" önerisine "Senin kendi türkülerin yok mu, onları söyle, o zaman güzel okursun, o zaman içten okursun" Şeklinde cevap verir. Muhsin Bey'in cevabı aslında onun genel tutumunu yansıtmaktadır; çünkü, Sönmez Yıkılmaz'ın Rambo'yu çekeceklerini söylemesine de "Allah Allah bizim kendi konularımıza kıran mı girdi" Şeklinde tepki gösterir (Kaya, 2010, s. 74).

Ali Nazik bununla kalmayıp Sevdâ Hanım'la birlikte olmuş; kendisini çalıştığı pavyonda konsomatris olarak almıştır. Sevdâ Hanım ise bu işi yapmak istememektedir. Hapisten ıktığında Muhsin Bey, Sevdâ Hanım ile kızını alıp gider. Geçen zamanda çok Şey değişmiş, değerler yitirilmiŐtir. Oturduğu apartman istimlak edilmiş komŐuları başka yerlere taşınmıştır. Çok sevdiği çiçekleri de solmuŐtur.

3.3.1.2. Muhsin Bey ve Ali Nazik'in Kimlik Çatışması

1983 sonrası Özal dönemi, Türkiye'nin değişim yaşadığı yıllardır. Ülkede artık bütün kurallarını piyasanın belirlediği, paranın ön planda olduğu bir hayat yaşanmaktadır. Prestij, statü sahibi olmak herşey iken, gerisi hiçbir şeydir. Ekonomik girdi sağlamayan hiçbir değer bu yeni yaşam biçiminde değer değildir. Böyle bir dönemde de bireyin sahip olduğu değerleri “bir biçimde” kendini göstermekteydi (Esen-Kayador, 2009, s. 159).

Muhsin Bey Türk Sineması'nda değişen değerlerin en iyi anlatıldığı filmlerden biridir. Ali Nazik ile Muhsin Bey arasındaki kültürel farktan oluşan çatışmayı arabesk müzik çerçevesinde seyirciye sunan film, aynı zamanda iki farklı yaşam biçimi arasındaki çelişkiler üzerine odaklanmaktadır (Evren, 2003, s. 41). Paranın ön planda olduğu hayatta, yan karakterlerden Sönmez Yıkılmaz kaslı vücuduyla Rambo filminde oynayarak hayatını kurtarmak istemektedir. Ali Nazik karakteri, İbrahim Tatlıses gibi meşhur olup kısa yoldan para kazanmak istemektedir. Muhsin Bey'in yardımcısı Osman içinde durum farklı değildir. O da kısa yoldan zengin olmak adına bahis oynamaktadır. Kısa yoldan para kazanmak için değerlerini yitirmişlerdir. Bu isteğe sahip karakterler yalan söyleyebilmekte, dolandırıcılık yapabilmekte ve yeri geldiğinde adam satabilmektedir. Çünkü içinde bulunduğu dönem bunu gerektirmektedir. Aynı şekilde Şakir karakteri de, daha çok para kazanmak adına Muhsin Bey'in aksine şarkıcılarını pavyonlarda süründürmektedir.

Muhsin Bey ise zamanın ruhuna direnmektedir. Bir başka deyişle “Zeitgeist”e karşı direnmektedir. Zeitgeist, terimi bir dönemin karakteristik ruhunu anlatır. O dönemin etik ve politik gibi birçok açıdan karakteristik ruhunu tarif etmede kullanılır (<http://zeitgeist.nedir.com/>). G. Marshall ve A. Cevizci'e göre, terim, “*fikirlerin, eğilim ya da yönelimlerin, felsefeyle toplumsal yapının, iktisat anlayışıyla siyasi yapının bir kültürün belirli bir çağdaki durumunu ve düzeyini belirleyen bileşkesini anlatmak için kullanılır*” (aktaran Kaya, s. 72). Muhsin Bey de hızla değişen yeni hayata, kent hayatına uyum sağlamak adına gittikçe popülerleşen arabesk müziğe ve arabesk yaşam biçimine direnmektedir. Düzenin para üzerine kurulu olmasına

rağmen geleneksel ilişkilerini sürdürmektedir. Geleneksel ilişkilerin hakim olduğu kahvede arkadaşları ile görüşmekte, eski bir Türk sanat müziği sanatçısı olan Afitap Hanım'ı kaldığı huzur evinde ziyaret etmekte, dürüst bir insan olarak yaşanabileceğini savunmaktadır. Dükkandan kovulmalarına sebep olan Osman'ı affetmekte, aralarında husumet olduğu halde kendi anlayışına ters olduğu için kabul etmediği, para kazandıracak işleri Şakir'e göndermektedir.

Kendi yaşam değerlerini korumakla birlikte, yitirilen değerlere karşı özlem duymaktadır. Takım elbisesini tamamlayan kravatı, külüstür arabası, Müzeyyen Senar'ı rüyasında görece kadar tutkulu olduğu Türk sanat müziğine olan hayranlığı Muhsin Bey'in geçmişinden kopamamasının, gelenekselci kimliğinin örnekleridir. Filmde değer sahibi insanlara karşı duyduğu özlem de vurgulanmaktadır. Sık sık yarı yolda bırakan külüstür arabasını çalıştırmaya çalışırken çocukların yardım etmemesine karşılık "büyüğe saygı kalmamış ki" ya da enzer bir şekilde yazıhaneden kovulduklarında "insanlık kalmamış arkadaş" diyebilmektedir. Afitap Hanım'a ise alaturka bir fon müziği eşliğinde "Sizin zamanınızın keyfi yok, ama idare ediyoruz işte. Nerede eski şarkılar, türküler, türkücüler. Siz sahnedeysen çit çıkmazdı. Mikrofonu ne güzel tutardınız. Ne güzel okurdunuz" diyerek dert yanmaktadır. Geçmişe duyduğu özlem o kadar fazladır ki Şakir'in aksine Muhsin Bey'in elindeki sanatçıların hepsi Türk sanat müziği okuyan eski şarkıcılardır ve sırf daha çok para kazanmak adına onları pavyonlarda süründürmek istememektedir.

Şakir ve Osman gibi Ali Nazik de bir an önce yükselmeyi, zengin olmayı hedeflemektedir. Muhsin Bey ile Ali Nazik iki farklı dünyanın, kültürün insanlarıdır. Muhsin Bey düzgün İstanbul Türkçesiyle konuşan, kravatlı takım elbisesiyle dolaşan kibar bir İstanbul beyefendisi iken, Ali Nazik, Güneydoğu aksanı ile konuşan, kara kaşlı, kara gözlü biridir. İnatçı huyu sayesinde Muhsin Bey'in evine taşınmayı başarmıştır. Aynı evi paylaşmaları ile birlikte ikisinin arasındaki kültürel farklılıklar daha çok ortaya çıkmaya başlar. Ali Nazik çiğ köfte ve acılı kebab türlerini sevdiği için Muhsin Bey'le damak tatları uyuşmaz. Hatta bir iş görüşmesinde gazino sahibinin, Muhsin Bey'e acılı kebab ısmarlaması ülseri olan Muhsin Bey'i rahatsız etmiştir. Bu kültür farklılığı Ali Nazik'in Muhsin Bey'in evinde çiğköfte yoğurduğu sahnede Muhsin Bey'in "Güzelim İstanbul'u kebabçı salonu haline getirdiniz. Acılı Adana, acılı Urfa, acılı lahmacun. İstanbul kebab kokuyor. Ne bu be. Nerede o güzel

yemeklerimiz?” demesi ile doruk noktasına çıkmıştır. Muhsin Bey ayrıca her akşam rakı içen, sabahları ise kahve içerek kendine gelen bir karakterdir. Ali Nazik ile geleceğe dair planları da çok farklıdır. Muhsin Bey Ali Nazik’in kasedinin çok satması durumunda kazandığı para ile felçli Afitap Hanım’a Üsküdar’da Kız Kulesi’ni gören bir daire satın almayı planlıyorken, Ali Nazik kebabçı dükkanı açıp başına geçmeyi, kadınlarla gönlünü eğlendirmeyi planlamaktadır. Biri ne kadar insani değerlere sahipken, diğeri dönemin getirilerinden yararlanmak isteyen bir açgözlüdür.

Muhsin Bey’in yeni hayata uyum sağlayamaması teknolojiyi takip edememesinden de anlaşılmaktadır. Ali Nazik’in kaseti çıktığında diğeri mahkumlardan “Versene senin şu garip teybini, neydi adı?” diyerek adını bile bilmediği walkmanı ister. Çünkü o teknolojik gelişmelerden geri de kalmıştır. Evinde hala pikabı ve plakları vardır. Hapisten çıktığında Ali Nazik’in yeni yüzü ile yüzleşir. Ali Nazik pavyonlarda arabesk şarkı söyleyen, sevdiği kadını elinden alan kent hayatına bir şekilde uyum sağlayan biri olmuştur. Ali Nazik arabeske başlamasını “İstiler. Türki, arabesk, karışık.” diyerek giderek yozlaşan insanların taleplerini benimsediğini ifade etmektedir. Muhsin Bey’in İstanbul’da kebabçıların sayısının artmasından duyduğu rahatsızlığa da “İstanbul istediği için bu salonlar açılmıştır” diye eleştirirken yine aynı tutumu sergilemektedir.

Muhsin Bey, işi kuralına göre oynamamakta dolayısıyla hem Ali Nazik’e yardım edebileceğini hem de namusluca iş yapılabileceğini göstermek için girdiği mücadele sonunda kendine göre başarılı olsa da aslında kaybetmektedir. Daha somut söylenecek olursa, kasetin çıkarılmayacağı üzerine iddiaya girdiği meslektaş Şakir, iddiayı kaybetse de, kendisi hapisteyken yardımcısı Osman’ı işe almakta ve Ali Nazik ile Sevda Hanım’ı transfer etmektedir. Bu noktada Ali Nazik’in temsil ettiği ahlak anlayışı Muhsin Bey’in ahlak anlayışından çok farklıdır. Ali Nazik, diğeri organizatör Şakir’in ve Muhsin Bey’in yardımcısı Osman’ın ahlaki anlayışlarını da somutlaştıran bir örnektir (Kılınç, 2008, s. 231).

Muhsin Bey’in hapishaneden çıkmasıyla hesaplaşma sahneleri başlar. İstanbul arabeske teslim olmuştur. Onun için artık plaklarının da bir önemi olmadığından ev sahibine “plaklarımı da satın. Alıcı çıkarsa tabii... Yoksa atın

gitsin.” diyerek belirtmiştir. Muhsin Bey’in evinden ve huzureviden sonra gittiği yer Şakir’in iş yeri olur. Şakir sevdiği kadın yıllar önce Muhsin Bey’e kaçtığı için öfke doludur. Yıllarca süren yanlış anlaşılmaya “Sevgilini ben ayartmadım. İnan elimi bile sürmedim. Geldiği gibi gitti” diyerek son vermiştir. Ali Nazik’i görmek için gittiğinde karşısında arabesk söyleyen Ali Nazik’i görür. Ali Nazik idolü haline gelen İbrahim Tatlıses’e olan düşkünlüğü, arabesk söylemeye başlayınca özentilik haline gelmiştir. Onun gibi olmaya çalışarak daha çabuk yükselebileceğine inanır. Göğüs kıllarını gösterecek biçimde pembe gömlek, bej takım elbise giyer. Altın kolye ve yüzükler takar. Kulise girdiğinde Ali Nazik’i Sevda hanımı azarlarken bulur. Muhsin Bey’in neden sorusuna, saflığını tamamen kaybeden Ali Nazik “Ağam kusura bakma. Kendimi kurtarmam lazımdı.” demesi üzerine Muhsin Bey etrafını süzerek "kurtardın mı bari" deyip çekip gider. Oysa Ali Nazik pavyonda üçüncü sınıf bir şarkıcıdır. Muhsin Bey arabasının başında ağlıyorken, Sevda Hanım küçük kızıyla beraber yetişir ve yeni bir hayat kurmak için yola çıkarlar.

Kırdan kente yapılan göçler sonucunda karşı karşıya gelen bu farklı yaşam biçimleri, yeni kültürlerin oluşmasına yol açmış; eski-yeni, geleneksel-modern ayrımını belirginleştirmiştir. Kente uyum sağlama çabasının bir ürünü olarak nitelendirilen arabesk müzik, böylece kent kültüründe de önemli dönüşümlere yol açmıştır (Evren, 2003, s. 41).

Kentler, modern zamanların, geleneksel ilişkilerin artık işe yaramadığı ve kazanç getirmedeği köy ve benzeri ‘geri kalmış’ bölgelerden iş, refah ve zenginlik umudu ile göç alan, geleneksel ilişkilere ya da duygusal eylemlere yer vermeyen merkezler olarak tarif edilebilir (Kılınç, 2008, s. 230).

Ahlaki yozlaşmanın esas nedeni de, kapitalistleşmenin yarattığı ikircikli ahlak anlayışı ve bu nedenle bir türlü nasıl eyleyeceğini bilemeyen insanlardır. İşte, Muhsin Bey ve Ali Nazik arasındaki çatışmanın kaynağı, kapitalist kent yaşamı ve uyulması zorunlu ilişki biçimlerinin yarattığı ikircikli ahlaki ortamdır (Kılınç, 2008, s. 230).

Yozlaşan değerlerin, değişime ayak uydurma çabalarının en güzel ifade edildiği filmin karakterlerinden Muhsin Bey, göçle birlikte ortaya çıkan ve arabeskle

simgelenen bu yeni kültürel biçim karşısında, kendi kültürüne ve geçmişine sahip çıkmaya çalışan bir insan olarak tanımlanmaktadır (Evren, 2003, s. 42).

Ali Nazik karakterini Sosyal Kimlik Kuramı'na göre değerlendirdiğimizde, sosyal dünyada sahip olduğu kimliğinden farklı davranış ve karakter sergilediğini görürüz. Bu yaklaşıma göre, insanlar kendilerini birçok boyutta sınıflandırabilmektedir. Sosyal sınıflandırma olarak geçen bu sınıflandırma çevremizi yönetmemizi, toplumda etkin olmamızı sağlayan yardımcı bir araçtır. Ali Nazik de kültür farklılıkları yaşayan bir karakterdir. Urfa'daki Ali Nazik'in İstanbul gibi büyük bir şehirde tutunamayacağını farkındadır. Tek amacı meşhur olup kısa yoldan zengin olmaktır. Bunu gerçekleştirirken de kendini, arabesk müzik söyleyen sanatçıların sınıfına koyar. Müzik organizatörü aynı zamanda Türk sanat müziği hayranı olan Muhsin Bey'in çabalarına rağmen arabesk müzik sevdasından vazgeçmez. Sosyal Kimlik Kuramı'na göre, sosyal sınıflandırma çevreyi anlamaya yardımcı olur; bu sayede insan davranışına ve gruplar arası davranışa öncülük etmektedir. Ali Nazik kendini sınıflandırdığı ve ait hissettiği arabesk müzik kültürünü benimserken, Muhsin Bey'in rakibi olan organizatör Şakir'de Ali Nazik gibi arabesk kültürün izlerini taşımaktadır. Kendini Şakir ile aynı grubun bir üyesi olarak gören Ali Nazik, sosyal sınıflandırmanın ön kabullerinden biri olan abartılı duygular yaşamakta; kendini de Şakir ile özdeşirmektedir. Sınıflandırma yaparken birey, ait olduğunu hissettiği grup üyesi/üyelerine karşı benzerlikleri fazlaymış gibi algılamakta, karşı grup üyesi/üyeleri ile olan farklılıklarını da daha fazla algılamaktadır. Ali Nazik filmin başlarında Muhsin Bey'in yanında yer alırken; daha sonra Şakir ile çalışmış ve onun grubundan olmuştur. Şakir gibi takım elbise giymiş, altın kolye, yüzük takmış ve kaba bir kimliğe bürünmüştür. Ali Nazik'e göre Muhsin Bey ise kendinden çok farklı kimliğe sahiptir. Muhsin Bey müzik piyasasında popülaritesini kaybetmiş, yeniliklere açık olmayan, geleneklerine bağlı biridir. Onun yanında, grubunda olduğu sürece de edinmek istediği kimliğe asla sahip olamayacağını farkındadır. Böylece Şakir ile Ali Nazik "biz" oluştururken; Muhsin Bey "öteki" olmuştur. Sosyal Kimlik Kuramı'na göre; bireyler sınıflandırma sonunda kendilerini koydukları, yerleştirdikleri grupla özdeşleşirler. Ali Nazik karakteri de organizatör Şakir ile kendini özdeşirmiştir; onun yanında yer almıştır. Daha öncede belirtildiği gibi sosyal sınıflandırma, kalıp yargıların başlangıcıdır. Ali Nazik karakterinde de kalıp yargı bulunmaktadır. Örneğin Muhsin Bey'in çabasına

rağmen arabesk müzikten vazgeçmemiştir. Ali Nazik ancak dönemin popüler müzik türü olan arabesk müzik söylediğinde meşhur olabileceğine inanmıştır.

Ali Nazik, benlik saygısını arttırmak, toplumda bir kimlik edinebilmek adına yeni düzene ayak uydurmak gerektiğinin farkındadır. Muhsin Bey ise filmde Ali Nazik ve Şakir'in aksine yeni düzene karşı direnen, kendini o grubun dışında konumlandıran ve geleneksel değerleri benimseyen gruba aitlik hissedilen bir karakterdir. Değerlerin hiçe sayıldığı, paranın ön planda olduğu bir hayat yaşanırken o ve onun gibiler artık azınlıkta kalmıştır.

3.3.2. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni

Türk sinemasında, toplumsal değişimin en iyi anlatıldığı filmlerden biri de *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmidir. *Muhsin Bey*'de müzik sektörünü eleştiren Turgul, bu filmde eğitimsiz oyuncuların hak etmedikleri paralar kazandığı ve her geçen gün daha kötü bir hal alan sinema sektörünü eleştirmiştir.

Engin Ayça'ya göre; Türk Sineması'nın gerçek kimliğini 1950'lerin sonunda ilk yönetmenleriyle oluşturduğu söylenebilir. Metin Erksan, Lütfü Ömer Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halid Refiğ gibi yönetmenler Batı sinemasını izleme olanağı bulmuş ve birikimlerine katkıda bulunmuşlardır. Bunun yanında sinemanın ticari bir etkinlik olduğunu çok iyi anlamışlardır. Yönetmenlerin dışında Türk sinema seyircisinin nabzını çok iyi tutan sinema işletmecileri sinema sosyoloğu gibi işlev üstlenmişlerdi. Bütün bunlar Türk sinemasının karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmaktadır. Sinema öncelikle seyircinin istediği kalıplara uygun olarak yapılmaktaydı. Filmler en ucuz maliyetle, en kısa sürede çekilmek zorundaydı. Gişe gelirini güvence altına almak için star sistemi en uygun yöntemdi (aktaran Esen-Kayador, 2009, s. 164).

Bu filmin çekildiği 1990 yılı, 1980 ve 1983'te yaşanan değişim sürecinin bir ara durağıdır. 1975-1980 dönemi Türk sinemasına çok kötü bir miras bırakmıştır. Berbat sinema salonları ve film izleme kültürünü yitirmiş seyirci son derece olumsuz bir atmosfer yaratmıştır. Bu yeni dünyada ve Türkiye'de seyirciyi sinemaya çekebilmek için, seyircinin çok dikkatli bir sosyolojik analizini yapmak

gerekmekteydi. Sıradan izleyici artık evinden çıkmıyor, yerli filmleri oturma odasında izliyordu. Yeni sinema ise Haşmet Asilkan'ın uyum sağlamakta zorlandığı, eski arkadaşlarının ise harcanıp gittikleri özellikler taşımaktadır (Esen-Kayador, 2009, s. 164).

Yeni sinema ortamına uyum sağlama konusunun işlendiği *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminin diğer Turgul filmlerinden farkı, değişime ayak uydurmak isteyen ama yetersizlikleri ve yöntemlerinin kolaycılığı nedeniyle bu hedefe ulaşamayan karakterin ön planda olmasıdır (Evren, 2003, s. 42).

3.3.2.1. Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni Filminin Öyküsü

Filmin ana karakteri olan Haşmet Asilkan, içli aşk hikayelerinin anlatıldığı popüler Türk filmlerinin yönetmenidir. Sayısız filmi olmasına rağmen istediği yere gelememiştir. Kendini ispatlamak adına popüler film ve aşk filmi çekmek yerine toplumsal içerikli film çekmeye çalışarak; yeni sinema ortamına uyum sağlamak istemektedir. Haşmet Asilkan'ın yapması gereken şey kendisine bir yapımcı bulmaktır. Ancak yapımcı 12 Eylül'lü, teröristli senaryoyu beğenmez. Aşk filmlerinin yönetmeninden şarkıcı filmi bekleyen yapımcıya “Yeter abi artık bıktım. Aşk filmiymiş, şarkıcı filmiymiş yeter. Dünya başka gerçekleri yaşıyor” diyerek sitemde bulunmuştur. Yapımcı Müjde Ar'ın filmde oynayacağını öğrendiği halde ikna olmamıştır. Kendine yapımcı arayan Asilkan, yapımcı Abdulkadir'i ikna eder. Abdulkadir, Müjde Ar'ın filmde oynayacak olmasına güvenerek kabul etmiş olsa da aslında Müjde Ar'ın oynayıp oynamayacağı belli değildir.

Asilkan film ekibini kurar. Hapisten çıkmış, yardımcısı Tolgay solcu ve yeni sinemayı bilen biridir. Kameraman Hakkı'nın ise gözleri iyi görmemektedir. Oyunculardan baba rolünü canlandıran eski jön Nihat alkolik, terörist rolünü canlandıran Tarcan ise konservatuar mezunudur. Müjde Ar'dan istediği yanıtı alamayan Haşmet zor durumda kalır ve filminde genç aktris Jeyan'ı oynatır.

Müjde Ar'ın projede yer almaması nedeniyle film, yapımcı Abdulkadir'in gözünden iyice düşmüştür. Abdulkadir'in filmi ucuza mal etme çabaları Asilkan'ı

her geçen gün daha da bunaltırsa filminden umudunu kesmemiştir. Ona göre artık oyuncudan çok yönetmen önemlidir. Çünkü devir yönetmen filmleri devridir.

Haşmet Asilkan sette çıkan problemlerden rahatsız olur. Ekipte herkes uyumsuzluk içindedir. Bu da huzursuzluk yaratmaktadır. Bir sahne için sis makinasına ihtiyaç duyulur ancak yapımcı Abdulkadir, kirası çok pahalı olduğu sis makinasını veto eder. Bunun üzerine Haşmet, Abdulkadir'in asistanı Latif'e, "Abdulkadir olacak o patronuna söyle biz burada seks filmi değil çok önemli bir film çekiyoruz. Sis makinası yarın gelecek" der. Bütün aksilikler üst üste gelmektedir. Çok güvendiği yardımcısı Tolgay, TRT'den teklif alıp işi bırakmış, aktör Nihat ise sette kalp krizi geçirerek ölmüştür. Tüm bunların üzerine Abdulkadir'de bütün piyasayı dolandırdıktan sonra ortadan kaybolmuştur. Sette çalışan işçiler paralarını alamadıkları için gitmişlerdir. Elinde sadece gözleri iyi görmeyen kameramanı ve oyuncularını kalmıştır. Filmi tamamlamak için para aramaya başlar. Her çaldığı kapı yüzüne kapanır. Yıllardır görmediği kızının kapısına gider. Kızı kendilerini bir başka kadın uğruna terk edip giden babasına çok öfkeli. Kızından para istediğinde ağır sözler işitir. Haşmet Asilkan'a sadece yerli film tutkunu ilk eşi Hilkat yardımcı olur. Eski eşinden aldığı parayla birkaç makara negatif alıp; elindeki son negatiflerle birlikte filmi bitirecektir. Sonunda filmi bitirebilmiş, amacına ulaşmıştır. Ancak film gösterime girdiğinde büyük hayal kırıklığı yaşanır. Davetlilerin büyük çoğunluğu gösterime gelmemiştir. Gelenler filme ilgi göstermemiş, bir bölümü de film bitmeden salondan ayrılmıştır. Bunca zaman umudunu kaybetmeyen Asilkan artık mağlubiyetini kabul eder. İntihar etmek için film şeritlerinden bir düzenek yapar. Bir yapımcının telefonu ile tekrar hayata döner. Çünkü telefondaki yapımcı, kendisinden bir aşk filmi çekmesini istemektedir.

3.3.2.2. Haşmet Asilkan ve Kimlik Çatışması

Film, Haşmet Asilkan'ın ayna karşısındaki değişimiyle başlar. Sürekli aşk filmleri çektiği için gelmek istediği yere gelemeyen ve kendini yeni hayatın içinde dışlanmış hissederek. Bu yüzden geçmişteki çalışmalarını bir kenara atıp toplumsal içerikli film çekmek ister. Asilkan'ın girmek istediği çevreye uyumu düşündüğü kadar kolay olmaz. Kendini rahatsız ettiği halde fular takması, pipo ve viski içmesi, modern bir birey kimliğine, o kültüre sahip olmak istediğinin belirtisidir. Ancak girmek istediği çevredekiler ile Asilkan'ın bilgi seviyesi eşit değildir. Bu sebeple dinlediği müzik tarzını değiştirip, entelektüel kimliğe bürünmeye çalıştığı söylenebilir. Batıya özendiği her halinden belli olan Asilkan için değişim özü aynı kalmakla beraber sadece dış görüntüsünde olmaktadır.

Yavuz Turgul'un bu filmde geçmişine bağlı olan, geçmişinden kopamayan karakterler eskiden Yeşilçam'da oynamış oyuncular ve eski eşidir. Türk sinemasının içinde bulunduğu değişim ve onun uzantıları bu karakterlerden çok uzaktadır.

Eski Yeşilçam oyuncularından olan Nihat, bir zamanlar şöhreti yakalamış; çok para kazanmıştır. Ancak o günlerde birikim yapmadığı için şuan zor günler geçirmektedir. Geçimini sağlamak için evindeki kitaplarını satmaktadır. Haşmet Asilkan'ın filmde ise rehin alınan kızın babasını canlandırmaktadır. Haşmet karakteri Nihat'ın tam tersidir. O'na göre insan geçmişten, geleneklerden kopup, geleceğe bakmalıdır. İnsanın ancak o zaman hayatın yeni düzenine uyum sağlanabileceğini düşünmektedir. Haşmet ile Nihat'ın meyhanede içerlerken Haşmet "Her gün yeni bir şey oluyor Nihat. Geride kalırsak düşeriz usta. Kendimizi ne kadar yenilersek o kadar geleceği görebiliriz" der. Bunun üzerine Nihat ise "Ben geçmişini seviyorum; ne bugünü, ne yarını... Benim parçalarım orada" der. Daha sonra Nihat'ın evinde bir araya geldiklerinde Nihat'ın geçmişe duyduğu özlem tekrar belirginleşir. Haşmet'in de oynadığı eski bir filmi birlikte izlerler. Haşmet için bu filmin özel bir yeri vardır. Çünkü yeteneği olmadığı için bu rolün sonrasında oyunculuğu bırakmıştır. Bu sebeple filmi izlemek istemese de Nihat insanın geçmişini iyisiyle kötüsüyle sahiplenmesi, utanmaması gerektiğini savunur.

Filmde geçmişe yönelik saflık arayışı, Yeşilçam filmleri üzerinden de dile getirilir. Haşmet Asilkan eski filmlerini beğenmezken, Nihat bu filmlerin taşıdığı saflığı ve iyi niyeti vurgular. Değişen zamanla birlikte sinema sektörünün içinde bulunduğu koşullar da değişmiş ve sinema filmleri de saflığını yitirmiştir. (Evren, 2003, s. 43).

Nihat'ın sette kalp krizi geçirip ölür. Cenazesine Yeşilçam'ın eskilerinden Nubar Terziyan gelir. Halim Esen - Vakur Kayador (2009)'a göre cenaze sahnesinin uzun tutulmasının sebebi, popüler Yeşilçam sinemasının defnedilmesi olarak okunabilir (s. 166).

Geçmişe duyulan özlem kahvehanedekilerin, eskiden sete çok fazla sayıda minibüsle eleman taşınırken, artık bu sayının azaldığını, çünkü eskisi kadar film çekilmediğini söyledikleri diyaloglarda da görülmektedir. Eski ile yeninin sık sık kıyaslandığı filmde, eskiden film çekmeden önce kurban olarak koç kesilirken, artık horoz kesildiği söylenerek de yeni düzenden duyulan memnuniyetsizlik dile getirilmiştir.

Filmin diğer önemli karakterlerinden biri olan Yeşilçam filmleri tutkunu Betül Hanım, konağını film çekimleri için kiralamaktadır. Haşmet Asilkan ise kiracılarından biridir. Betül Hanım'a ekonomik sorunlar yaşadığı için ödeme yapmakta zorlanması üzerine çok değerli saatini kira karşılığı vermek ister. Yavuz Turgul bazı manevi değerlerin maddi değerlerden daha önemli olduğunu vurgulamak istemiş olacak ki Betül Hanım, “Bugün bu konağa bir alıcı geldi, iri yarı altınlar içinde, affedersiniz hayvan gibi bir şey. Düşündüm bu adam evimi değil, anılarımı, güzelliklerimi, her şeyimi satın alıyor. Vazgeçtim, bir süre daha dayanırım. Bizlerin bazı güzelliklere özen göstermesi lazım. Yoksa bu dünya bu duygusuz hayvanlara kalacak. Diyeceğim, size rica ediyorum, para için lütfen kendinizi üzmezin. Her karşılaşmamızda gözlerinizi benden kaçırmanıza gerek yok” der.

Karşıtlıklar üzerine kurulu filmler yapan Turgul, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde eski ve yeni arasında sık sık karşıtlık kurmuştur. Bu da değişen dünyaya uyum sağlamaya çalışan Haşmet ve onun oyuncu arkadaşı Nihat tarafından simgelenmektedir. Nihat geçmişte yaşamayı sevdiğini söylerken, Haşmet değişime

ayak uydurmak gerektiğini söyler. Ancak bütün çabalarına karşın dışarıda kalmıştır (Evren, 2003, s. 43).

Filmin ana karakteri olan Haşmet Asilkan, Sosyal Kimlik Kuramı'na göre değerlendirildiğinde, kendini olduğu değil, olmak istediği kimliğe sahip grubun üyesi yapmaya çalıştığını görmekteyiz. Filmde zaten Haşmet Asilkan'ın ayna karşısındaki değişimiyle başlamaktadır. Sürekli aşk filmi çeken Asilkan kendini başarısız ve yeni düzenin dışında, dışlanmış, “öteki” hissetmektedir. Ait olmak istediği grubun üyeleri gibi olmak adına, fular takmakta, pipo ve viski içmekte, operaya gitmektedir. Tek amacı modern bir birey kimliğine ve o kültüre sahip olmaktır. Bu sebeple kendi sosyal kimliğini sorgulamaktadır. Girmek istediği grup ile Haşmet Asilkan'ın yaşam tarzı çok farklıdır. Bu fark ona dinlediği müzik tarzını değiştirip, entelektüel kimliğe bürünmesine neden olmaktadır.

Turgul filmlerindeki karşıt karakterler *Muhsin Bey* filminde olduğu gibi *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde de bulunmaktadır. Bu filmde de Haşmet Asilkan'ın oyuncu arkadaşı Nihat geçmişine bağlı, değişime direnen, nostaljik duygulara sahipken; Haşmet Asilkan değişmek gerektiğini söyleyen olmuşsa da hep öteki olmuştur.

3.3.3. Eşkuya

Turgul filmleri, değişimin en yoğun olarak yaşandığı 80 sonrası dönemi kapsamaktadır. Bu değişim toplumsal çatışmaları, özellikle de kültür çatışmalarını beraberinde getirmekle birlikte bireyde kimlik edinme sorununu doğurmuştur. Birey bu sürece uyum sağlama da zorlanmış, çevresine yabancılaşmıştır. Göç alan büyük kentlerin bu değişimden etkilendiği, şehir yapılarında gecekondulaşma, işsizlik, nüfus çokluğu gibi sorunlar yaşandığı bilinmektedir. Türkiye'de yoğun olarak göç alan kentlerin başında İstanbul şehri gelmektedir (Yiğit, s. 70). *Eşkuya* filmi de 35 yıl hapisnede yattıktan sonra sevdiği kadını ve ona ihanet eden arkadaşını bulmak için İstanbul'a gelen Baran'ın öyküsünü anlatır.

Değişim olgusu Turgul'un hemen hemen bütün filmlerine yansımaktadır. Doğu-Batı karşıtlığının üzerine kurulan bu filmde değişim, Doğu'nun dağlarda gezen

eşkıyaları ile Batı'nın mafyası değişimin ürünleri olarak görülmektedir (Yiğit, s. 70). Günümüzde kültür “Doğu” ve “Batı” kültürü olmak üzere ayrılmıştır.

Batı zihniyeti kendini ‘mythos-logos’ karşıtlığıyla tanımlama yoluna gitmektedir. Bu tanımlamada mythos, karanlık, cahillik, batıl inanç, doğanın esiri olan insan, hükümlanlığı meşrulaştırmak isteyen despot vb. niteliklemlerle ilintili olan kavrayışı; logos ise aydınlık, bilgi, akılcılık, neden sonuç zincirini çözümleme, doğaya hâkim olan insan ve onun eşitlikçi özgürlükçü bir toplum düzenini kurma çabasıyla ilintili olanı içermektedir. Analojik olarak Batı logos, Doğu ise, mythos`la özdeşleştirir (Sözen, 2009, s. 133).

Yavuz Turgul kendisini Doğulu bir sinemacı olarak tanımlar. Yaptığı pek çok söyleşide de bunu dile getirmiştir. Turgul bu filmde dünyayı, Doğu ve Batı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Oğuzdan Ersümer’e göre, Yavuz Turgul filmlerinde “*bilenler Batı, sezenler ise Doğu'nun ruhunu temsil ederler. Yavuz Turgul ile yapılan söyleşiler incelendiğinde, yönetmenin; söyleyenin değil, ancak “görenin gördüğü” elle tutulmayan mistik bir dünya ile iç içe olduğu anlaşılmaktadır*”(t.y., s. 2).

3.3.3.1. Eşkya Filminin Öyküsü

Filmdeki en önemli karakterlerden biri olan Eşkya Baran, otuz beş yıl hapis yatmış; 1990'lı yılların başında özgürlüğüne kavuşabilmiştir. Tek amacı aşkını bulmak ve intikamını almaktır. İçeride geçirdiği yıllarda kendisini ihbar edenin köyden tanıdığı Mustafa'nın olduğunu öğrenir. Bunun üzerine dışarı çıkar çıkmaz Mustafa'nın yerini öğrenmeye çalışır. Mustafa'yı bulup konuştuklarında gerçekler ortaya çıkar. Çocukluk arkadaşı Berfo'nun kendisini, Mustafa'ya ihbar ettirdiğini ve sevdiği kadın olan Keje'yi nikahına aldığını öğrenir. Berfo Keje'nin başlık parasını ise Baran'ın altınlarıyla ödemiştir. Baran duydukları üzerine köyün delisi Ceren Ana'nın “Sen kötülüğe gidiyisen” uyarısına rağmen Keje'yi bulmak ve Berfo'dan intikamını almak için yola koyulur. Trende Cumali ile tanışırlar. Cumali yasadışı işlere bulaşmış, uyuşturucu tüccarı Demircan'ın adamıdır. Tren gara geldiğinde polisleri gören Cumali Baran'dan yardım ister. Uyuşturucu dolu bavulu Baran'a teslim edip, kendisi de Baran'ın bavulunu alır ve bavulu getireceği yerin adresini verir. Ertesi gün Baran kendisine verilen adrese gider. Cumali'ye bavulunu verip kendi bavulunu teslim alır. Cumali ve Baran zaman içinde çok iyi dost olur. Cumali

sevdiği kadın olan Emel'in hapisteki ağabeyine yardım etmek için Demircan'ın parasını harcamış hayatını tehlikeye sokmuştur. Bunun üzerine Baran Cumali'ye parayı bulmak için yardım eder.

On milyon insanın yaşadığı İstanbul'da Baran bir mucizeyi gerçekleştirir. Otelde haberleri izlerken verilen söyleşide Berfo'yu görür. İsmi değiştirmiş olsa da Baran görür görmez tanır. Cumali'nin yardımıyla Keje ile Berfo'yu bulur. Berfo'nun yaptığı ihanete rağmen öne sürdüğü gerekçesi sebebiyle seyirci Berfo'ya da kızamaz. Berfo, otuz beş yıl boyunca Keje ile birlikte olmamıştır. Keje ise evlendikleri günden itibaren susmuştur. Baran Keje'nin yanına gittiğinde ise Keje konuşmaya başlar. Suskunluğunun sebebinin Baran'a duyduğu aşktan olduğu anlaşılır. Baran Berfo'dan alacağı intikamı bir yana bırakıp Berfo'dan sadece Cumali için gerekli olan parayı vermesini ister. Bunlar olurken Cumali ihanete uğrar. Sevgilisi Emel'in hapisteki ağabeyinin kaçması için gerekli parayı patronundan çalmıştır ancak hapistekinin ağabeyi değil de sevgilisi olduğunu ağabeyim dediği adamla kaçtığında anlar. Cumali, Baran'ın bütün uyarılarına rağmen Emel'i ve sevgilisini öldürür. Baran'ın Berfo'dan aldığı çekin karşılıksız çıkması nedeniyle Demircan'da Cumali'yi vurur. Bunların üzerine Baran önce sahte çek veren Berfo'yu ardından Demircan'ı vurur.

Otelin terasında polisle çatışmaya girdiğinde istese vurabilecekken genç bir polis memuruna ateş etmez. Boynuna taktığı sürece kendisine kurşun işlemeyeceğine inandığı muskası boynundan düştükten sonra ise polis kurşunlarına hedef olur ve Keje'nin dediği gibi bir eşkıya daha yıldız olup göğe yükselir.

3.3.3.2. Baran ve Cumali'nin Kimlik Çatışması

Eşkîya 90'lı yıllardan itibaren insan ilişkilerinde yaşanan değişimi ve paranın ön planda olduğu yeni düzeni anlatan bir film olması açısından önemli bir filmidir. Yavuz Turgul'un incelenen diğer filmlerinde olduğu gibi bu filmde de geçmişe duyulan özlem, değişen dünyaya uyum sağlayamama, dışarıda kalma ve bunların getirileri olan kimlik mücadeleleri sıkça yaşanmıştır. Örneğin; Baran yıllar sonra sular altında kalan köyünü gördüğünde duygulanmış ve birçok şeyin değiştiğini fark etmiştir. Ceren Ana o sahnede kendisinin hapse girmesinden sonra oralarda çok şeyin değiştiğini; kötülerin her şeye sahip çıkıp, ezilenlerin ezildiğini söyler. Hobsbawm'ın

halkı kollayan soylu eşkıyasının ortadan kalktığını, soyguncuların egemen olduğunu dile getirir.

Tamer Baran (2014)'a göre; “değişim karşısındaki insan” teması, Turgul'un tüm yapıtlarında karşımıza çıkan bir izlektir. Toplumsal değişiklikler sonucu eskisi gibi yaşayamama noktasına gelen bir “son birey” ele alınır. Baran'ın eşkıya olması bu sebeple anlamlıdır, toplumsal koşullara kendi yöntemiyle başkaldıran, devlete kafa tutan, isyankar, güçlü bir bireydir eşkıya; kendince bir ahlakı vardır, toplumun dışında ve üstündedir ama topluma karşı değildir (<http://tamerbaran.blogspot.com.tr/2010/01/eskya-bize-bizi-anmsiyor.html>).

Baran (2014)'a göre; Eşkıya bize bizi anımsatıyor. Baran'ın simgelediği geçmişte kalmış, ama bugün yaygın olana kıyasla daha yüce görünen ahlak anlayışı aracılığıyla Turgul, fazlasıyla kirlenmiş toplum yapımızı deşifre etmeye çalışıyor. Baran'ın seyirciye, etik anlamda çok uzak geleceği, fakat Cumali'yi kendilerine daha yakın bulacaklarını biliyor, ortak yönlerinin altını özenle çizerken, farklılıklarını da göstererek seyircisine ayna tutuyor, toplumsal değerlerimizin ne kadar değişmiş olduğunu gösteriyor (<http://tamerbaran.blogspot.com.tr/2010/01/eskya-bize-bizi-anmsiyor.html>).

Bu değişen toplumsal değerlerimiz karşısında Baran direnmekte ve aşkı için hiç bilmediği İstanbul'da Keje'yi aramaktadır. Değişen toplumsal değerlerin geldiği son durum Keje ve Emel karakterleri aracılığıyla da verilmiştir. Keje aşkı için yıllarca susup Berfo'yu cezalandıracak kadar onurlu iken, Emel kendi için fedakarlıklar yapan sevgilisini ağabeyim dediği kişi ile aldatacak kadar onursuzdur.

Filme bize benzemeyen tek karakter Baran, yani geçmişteki halimiz, ondan o kadar kopmuşuz ki, kendi ahlak anlayışı gereği oteldeki fahişeyi reddetmesi, özellikle genç seyirciye çok komik geliyor. O ahlak anlayışı çok uzağımızda artık, sözünü tutmadığı için kimse cezalandırılmıyor, çünkü kimse zaten sözünde durmuyor, eşkıyalığın da bir ahlakı olduğu/olması gerektiği artık bir söylenceden ibaret (<http://tamerbaran.blogspot.com.tr/2010/01/eskya-bize-bizi-anmsiyor.html>).

Baran'ın değişen toplumsal değerler karşısındaki gemişey duyduğu zlem sonucu ortaya çıkan kimlik atışması, İstanbul sokaklarında Cumali ile gezinirken de hissedilir. Kalabalıktan ve gürültüden rahatsızlığını dile getirir. Kendisini rahatsız eden gürültüye karşın kalabalığın sesini duymak istediğini söyleyerek iki ileti birden yollamaktadır. Öncelikle o kentin sesini duymamaktadır ve dolayısıyla kenti anlamamaktadır. İkinci ileti ise dağda yaşadığı otuz beş yıl öncesine aittir. Eşkıya için her an tetikte olmak, her an çevreyi dinlemek en önemli kuraldır. Baran İstanbul'un ortasında on yıllar öncesinin köyüyle ve köyünün özlemiyle yaşamakta ve değişim karşında kimlik edinme sorunu yaşamaktadır (Esen – Kayadors, 2009, s. 169). Köy hayatına alışın Baran'ın İstanbul gibi kalabalık bir şehire uyum sorunu yaşadığını karşından karşıya geçerken de görürüz. Baran ile Cumali yürürken Cumali karşından karşıya geçer ancak Baran'ın korkup arkada kalması üzerine Cumali geri dönüp Baran'ı karşından karşıya geçirir. Baran hem 35 yıl öncesinde kalmıştır hem de hiç bilmediği şehir hayatının içine düşmüştür. Bunlarla birlikte gerek kıyafetinden gerekse elindeki bavulunun modelinden Baran'ın gelenekselci kimliğey sahip olduğu gözey çarpar. Örneğın Demircan, Baran'ın Eşkıya olduğunu öğrendiğinde “Kaldı mı artık Eşkıya? Eşkıya artık şehirde” demiştir. Düzen değişmiş, insanlar ve değer yargıları değişmiştir.

Yeni düzen kendi eşkıyalarını ortaya çıkarmıştır. Haksızlığey uğradıklarında toplumsal koşullara kendi yöntemiyle başkaldıran eşkıyalar, yerlerini ekonomik çıkarlar temelinde örgütlenen şehir eşkıyalarına bırakmışlardır (Evren, 2003, s. 44).

Modern-geleneksel karşıtlığı veya Batı-Doğu karşıtlığı Türk Sinemasında sıkça tema olarak işlenmiş; *Eşkıya* filminde de ahlaki bir yozlaşma mekanı olarak İstanbul'un Beyoğlu semti seçilmiştir. Doğuyey temsil eden karakterler saf, kandırılmayey müsait bireylerdir. Batıyey temsil eden İstanbul sokaklarında ise geçimini bedenini satarak sağlayan hayat kadınları, eşkıya gibi dolaşın sokak serserileri yer almaktadır. Bu serserilerden biri ise Cumali ve arkadaşlarıdır. Arkadaşları her ne kadar insani değerlerden yoksun, yozlaşmış olsa da Cumali onlardan farklı yapıdadır. Kendini o grubun üyesi olarak görmeyle birlikte, aslında Baran'a yardım etmesi, arkadaşlarına karşı koruması gibi bir takım insani değerlere sahip olduğunun da farkındadır. Bireyler kimlik edinmek adına bazı geleneksel ilişkilerden kopabilmektedir. *Eşkıya* filminde de bunu Cumali'nin arkadaşlarının

Baran'a karşı saygısız tavırlarında görmekteyiz. Saygısız, kaba oldukları sürece mahallede ve çevrelerinde sözünün geçebileceği, bu şekilde toplumda bir kimlik edinebilecekleri inancına sahiptirler. Cumali ise hayatına Baran'ın girmesiyle farklı bir kimliğe bürünür. Yaptığı işlerin yanlış olduğunun farkındadır ancak bir türlü kurtulamamaktadır. Bu da bireysel kimliğindeki değişimlerin yanında sosyal ortamdaki kimliğinin değişmemesine neden olmaktadır. Zamanla kendini özdeştiirdiği arkadaş grubundan ayrılıp Baran ile dostluk kurmuş olsa da bulaştığı işler yüzünden tam olarak bir gruba dahil olamamıştır. Belki de Tajfel'in dediği gibi, bireylerin farklı gruplar içinde farklı kimliklerle kendini yansıtmalarından dolayı Cumali karakteri de filmde hem serseri hem de insani değerlere sahip bir karakter olarak verilmiştir.

Turgul daha çok toplumsal değişimin kültürel boyutunu ele alan bir yönetmen olarak *Eşkiya* filminde Baran üzerinden kültürel kimlik farklılıklarına vermiştir. Baran Urfa'dan İstanbul'a geldiğinde kültürel farklılık yaşamış, kendini İstanbul'un kültürü ile özdeşirememiştir. Bu da uyum sorunlarının yaşanmasına neden olmuştur. Birey kendini özdeştiirdiğinde daha güvende hissederken; Baran İstanbul'da yalnız ve çaresiz kalmıştır. Zamanla haksızlığa uğradığını düşündüğü için İstanbul'a gelen Baran, yine haksızlığa uğradığını düşündüğü Cumali ile arkadaşlık kurar bu arkadaşlık dostluk boyutuna kadar ilerler. Kendini İstanbul'da "öteki" olarak gören Baran, Cumali'yi tanıdıkça kendini ona yakın hissetmektedir. Daha öncede belirtildiği gibi Turner'ın Sosyal Sınıflandırma'sına göre; grup içindeki bireyler arasındaki benzerlikler diğer gruplar arasındaki farklılıkları daha fazlaymış gibi algılamasına sebep olmaktadır. Baran da Cumali ile dostluk kurarken İstanbul ve İstanbul'da yaşayanlara karşı "öteki" olmuş; yabancılaşmıştır. Kendi kültürel değerlerine sahip çıkmaya çalışmış ancak kent kültürünü benimseyememiştir.

Türk Sineması'nda Doğu'ya ve Batı'ya atfedilen kültürel değerler zaman zaman çatışma yaratmakta ve Doğu ve Batı arasındaki karşılaşma, özellikle modernleşme çerçevesinde sık sık karşımıza çıkmaktadır (Evren, 2003, s. 47).

SONUÇ

Bu çalışmada Yavuz Turgul'un toplumsal, kültürel değişimler sonucu "yeni düzene tutunma çabası" temasından yola çıkılarak, yaşanan uyum sorunları, iletişim kopukları ve kimlik çatışmaları karakterler üzerinden incelenmiştir. Bu doğrultuda Turgul'un sinemacı kimliğini daha iyi anlayabilmek için Arzu Film döneminden ve reklamcılık döneminden bahsedilmiştir. Toplumsal değişimlerin neden olduğu uyum sorunlarını ve kimlik çatışmalarını ortaya koymak adına ise Turgul'un *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkîya* filmleri ele alınmıştır. İncelenen filmlerde karakterlerin yaşanan toplumsal değişimlerden dolayı ya modern hayatın getirilerini yapmaya çalıştığını ya da değişen düzene karşı geleneklerini korumaya çalıştığını görürüz. Yaşanan değişimler ve uyumsuzluklar geleneksel toplumlarda geçmişe duyulan özleme neden olmaktadır. Yavuz Turgul filmlerinin içinden *Muhsin Bey*, *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ve *Eşkîya* filmleri nostaljik duyguların, beraberinde gelen kimlik çatışmalarının ve karşıtlıkların en yoğun hissedildiği filmlerdir. Örneğin, *Muhsin Bey* de Muhsin Bey kendisini alaturka kültürüne ait görüyorken, Ali Nazik dönemin kültürü olan arabesk yaşam biçimini benimsemiştir. Muhsin Bey çeşitli uyum sorunları yaşamasının yanında Ali Nazik çoktan değişen düzene ait olmuştur. Aynı şekilde *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde de nostaljik duygular ve değişime uyum sağlamak adına kimlik edinme, bir gruba ait hissedilme çabası yaşanmıştır. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filminde değişim Türk sineması üzerinden verilmiş ve sadece ana karakterlerin değil yan karakterlerinde değişimden yaşanan sorunları olmuştur. Haşmet Asilkan yıllarca popüler sinema yapmış bir yönetmen olmasına rağmen istediği yere gelememiştir. Eski jön Nihat ve yardımcı oyuncular da yeni oluşan sinema ortamına uyum sağlayamamışlardır. İkililikler/Karşıtlıklar üzerine kurulu filmler yapan Turgul'un bu filminde de eski-yeni, geleneksel-modern ikililiği kurulmuştur. İncelenen filmlerden sonuncusu olan *Eşkîya* da ise feodal sistemin kentte yarattığı olumsuzluklar üzerinde durulmuştur. İncelenen diğer filmlerde olduğu gibi bu filmde de maddi değil manevi değerlerin daha yüce olduğu vurgusu yapılmıştır. Yaşanılan yeni düzenin, insanların maddi değerleri önemsemesine, birbirlerinin arkasından iş çevirecek kadar ahlaki yozlaşmalara neden olduğunun üstünde durulmuştur. Turgul *Eşkîya*'da Doğu-Batı

ikiliğini ele almış ve tavrını Doğudan yana kullanmıştır. Bunu karakterlerin ahlak anlayışları ve ilişkileri gösterir. Doğu ve Batının bir araya gelmesiyle de özellikle Baran karakterinde kimlik çatışması ve yeni düzene karşı direnme yaşanmıştır. Örneğin; İstanbul'un kalabalıklığından her defasında şikayetçi olması ve karşıdan karşıya geçerken ki korkusu gibi çeşitli uyum sorunlarına neden olmuş ve modern hayatın içinde kaybolmuştur. İncelenen filmlerden yola çıkarak modernleşmeyle birlikte bireyde yaşanan bireyselleşmenin beraberinde yabancılaşmayı, kişilik bozukluklarını ve yalnız kalmayı getirdiğini söyleyebiliriz. Türk toplumunda geleneğin belirleyici olarak görülen yardımlaşma, hayırseverlik modernleşme ile yerini yozlaşmış ilişkilere bırakmıştır. Modern hayat geleneksel olanı yerinden çıkarmış, yaşam tarzlarında değişikliklere yol açmıştır.

Geleneksel tutumu ortadan kaldıracak ekonomik ve kültürel alanda eş zamanlı gelişmeler olmadığı; özgür ve demokratik bireyler oluşturulmadığı sürece bu modernleşme süreci tam anlamıyla gerçekleşmemekte ve Türkiye'de olduğu gibi çarpık bir modernleşme yaşanmaktadır. Bu çarpıklık ise gelenekleri reddetmekten kaynaklanmaktadır. Pek çok kuramcı için yapılması gereken gelenekleri reddetmeksizin yenilikleri ülkenin yapısına uygun olarak adapte etmektir. Ülkemizde yaşanan iç göç çarpık modernleşmenin net bir şekilde görüldüğü en büyük olgudur (Uğur, 2009, s. 8).

Köy ve kentin gelenek görenekleri, hayat tarzları, kültürleri birbirinden farklı olmasından dolayı göç eden bireylerde sosyologların "kültür şoku" diye adlandırdıkları olgu meydana gelmektedir. Sonuç olarak incelenen filmlerde göç eden bireylerin kendi kültürleri ile beraber gelmelerinden yeni düzene karşı uyum sorunu yaşadıkları ve kent kültürünü benimseyemeyip kentli gibi davranmakta zorluk çektikleri ortaya çıkmıştır.

KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge Kitabevi.
- Agocuk, P. (2012). Türk Sineması'nda Melodram 1960-1975 Dönemi Üzerine. Yakın Doğu Üniversitesi Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı.
- Ahmad, F. (1994). Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980). İstanbul: Hil Yayınları.
- Akanak, E. (2011). I. Beş Yıllık Kalkınma Planı (1963-1967) Kapsamında Kalkınma Politikaları&Türk Dış Politikası İlişkisi.
- Akbulut, H. (2008). Kadına Melodrama Yakışır. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akça, G. (2005). "Modernden Postmoderne Kültür ve Kimlik". Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Sayı:15.
- Aktel, M. (2001). "Küreselleşme Süreci ve Etki Alanları". 193-202.
- Alpmanı, P. (t.y). "Toplumsal Hareketler Tartışması İçin Kısa Bir Giriş". 19-25.
- Altun, F. (2005). Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş. İstanbul.
- Arslantaş, Dr. H. A. (2008). Sosyal Değişme, Kentleşme ve Kentlileşmenin Din Üzerine Etkileri. İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Atak, H. (2011). "Kimlik Gelişimi ve Kimlik Biçimlenmesi: Kuramsal Bir Değerlendirme". 163-213.

Atayeter, K. (2012). “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”. Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, Eylül, Sayı:4, 23-28.

Aydın, M. (1997). “1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar”. 12-20.

Aydın, N. (t.y.). “Modern Bireyin Kimlik Sorunu Üzerine”. 1-5.

Aydoğdu, H. (2004). “Modern Kimlikte Öznenin Ölümü”. Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:10. 115-147.

Bakırcı, B. (2010). “Örgütsel Kimlik”, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mayıs, 1-36.

Battal, S. (2006). Asıl Film Şimdi Başlıyor. Ankara: Vadi Yayınları.

Bauman, Z. (1999). Küreselleşme: Toplumsal Sonuçları. Çeviren: Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayar, F. (2010). “Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinde Türkiye”. 25-34.

Bilgin, N. (1996). İnsan İlişkileri ve Kimlik, İstanbul: Sistem Yayınları.

Bulut, S. (2009). “27 Mayıs 1960’tan Günümüze Paylaşılmalı Demokrat Parti Mirası”. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi. Mayıs. 73-90

Boztepe, V. (2007). 1960 Ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim bilimleri Anabilim Dalı.

Çalı, H. H. (2006). Çevreci Toplumsal Hareket Olarak Greenpeace Türkiye Hareketi. Ankara Üniversitesi.

Çavdarıcı, Mustafa. (2002). Türkiye’de Sosyal Değerlerin Aşınması ve Kültür Sömürgeciliği. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Isparta.

Çelik, F. (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam. Sayı:17, Ulakbim,

Çelik, F. (2011). “Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam”. Sanat Dergisi, 31-37.

Çetin, A., & Yücedağ, İ. (2010). “Modern-Geleneksel Ayrımının Bilgi-İktidar İlişkisi Bağlamında Değerlendirilişi”. Araş. Görevlileri, Mardin Artuklu Üniversitesi. Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü. Sayı: 1. 85-99.

Daldal, A. (2003). “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik: Bir Tanım Denemesi”. Birikim Dergisi. 104-112.

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

Demirtaş, H. A. (2003). “Sosyal Kimlik Temel Kavram ve Kuramı, Varsayımlar”. 123-144.

Demirtaş, A. (2004). “Sosyal Sınıflandırma, Kişilerarası Beklentiler ve Kendini Doğrulayan Kehanet”. 33-53.

Demir, İ. (2009). Sosyoloji Notları 3 Aylık Yaygın Sosyoloji Dergisi İmtiyaz Sahi. Ankara.

Dilmen, N. E. (t.y.). Bireyselleşen Küre. 1-22.

Dorsay, A. (1989). Sinemamızın Umut Yılları: 1970-1980 Arası Türk Sinemasına Bakışlar. İstanbul: İnkılap.

Dorsay, A. (2000). 12 Eylül Yılları ve Sinemamız. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Esen, Ş. (2000). 80'ler Türkiye'si'nde Sinema. İstanbul:Beta Basım Yayım..

Esen, K., & Vakur, H. (2009), "Yavuz Turgul Sinemasında Nostalji". Konya Selçuk Üniversitesi, Selçuk İletişim Dergisi, İletişim Fakültesi Yayını, 6(1), 154-171.

Evren, S. (2003). Yavuz Turgul Sineması. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı.

Giddens, A. (2000). Sosyoloji. Ankara: Ayraç Yayınevi.

Giddens, A. (2002). Sağ ve Solun Ötesinde Radikal Politikaların Geleceği. İstanbul: Metis Yayınları.

Giddens, A. (2004). Modernliğin Sonuçları. İstanbul: Ayrıntı.

Giddens, A. (2010). Modernite ve Bireysel-Kimlik. İstanbul: Say Yayınları.

Göle, N. (2002). Nilüfer Göle ile Toplumun Merkezine Yolculuk. Hazırlayan: Zafer Özcan, İstanbul: Ufuk Kitapları.

Gülseren, G. (1992). Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Gürmen, P. (2006). Türk Sineması'nın Ustalarından Sinema Dersleri. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Hıdıroğlu, İ. (2011). "Yeşilçam Sinemasında Bir Auteur". Atatürk İletişim Dergisi,1(1). 25-44.

Inalcık, H. (2002). “Kültür Etkileşimi, Küreselleşme”. Doğu Batı Düşünce Dergisi, Yıl:5 Sayı: 18 (Şubat Mart Nisan).

Işığın, A. (2003). “Salonlar Artarken Koltuk Sayıları Azalıyor, 1990'lı Yıllarda Türkiye'de Sinema İşletmeciliği”.

Kalınkara, V. (t.y.). “Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Yaşlı: Yaşlıların Statüsü ve Geleceği”.

Karabağ, Ç. (2005). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Karaduman, S. (2010). “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”. 2886-2899.

Karakaya, S. (2007). Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Simdi Asker”. 233-249.

Kaya, S. (2012). 1970–2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan.

Kaplan, Neşe. (2004). Aile Sineması Yılları 1960'lar. İstanbul: Es Yayınları.

Kaya, M. (2009). “Küreselleşme Yaklaşımları”. Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 13. 1-16.

Keyman, E. F. (2007). “Türkiye’de Kimlik Sorunları ve Demokratikleşme”. 217-230.

Kılıç, H., Ş. (2007). Sinemada Ulusal Tavir Halit Refiğ Kitabı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınevi.

Kılıç, S. (2006). "Modern Topluma Ekolojik Bir Yaklaşım". Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (12) / 2:108-127.

Kılınç, B. (2008). "Yabancılaşmış Karakterler ve Politik Eleştiri: Yavuz Turgul Sinemasından 'Muhsin Bey' Örneği". Selçuk İletişim, 5(3). 220-235.

Kıraç, R. (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış".

Kırel, S. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması. İstanbul: Babil Yayınları.

Kökalan, F. (2010). "Yeni Toplumsal Hareketler ve Kentsel Yaşam". Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi, Haziran, Sayı: 2. 46-58.

Köker, L. (1990). Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi. İletişim Yayımcılık.

Kömeçoğlu, U. (2002). "Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik". Doğu Batı, 5(18), Şubat-Mart-Nisan, 9-25.

Madran, H. A. (2003). "Sosyal Kimlik ve Ayrımcılık". 1-14.

Mühür, M., Güçüş, S. (t.y.). "Türk Filmlerinde Kadın Temsili ve Kadın Filmleri (1930-1990)".

Ofluoğlu, G. (2008). "Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri". 113-144.

Onaran, O., Abisel, N., Köker, L., & Köker, E. (1994). Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi. Ankara, Kültür Bakanlığı.

Öçal, Ş. (2010). "Gelenekçilik" ve İslam Düşüncesinde Geleneğin Anlamı. Eski-Yeni Dergisi, Ankara.

Özdemir, H. (2012). “Türkiye’de İç Göçler Üzerine Genel Bir Değerlendirme”. Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi, Mayıs-Haziran, Sayı:30. 1-18.

Özgüngör, S. (2009). “Postmodern Değerler, Kimlik Oluşumu ve Yaşam Doyumu”. 32-42.

Özhan, G. (2011). Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.

Pekman, C. (2010). Filim Bir Adam Ertem Eğilmez. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Perşembe, E. (t.y.). “Modernlik ve Postmodernlikte Din Problemi”. 159-181.

Scognamillo, G. (2003). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sivas, A. (2011). Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları.

Solmaz, M. (2011). “Geleneksellik-Modernlik Ayrımında İnsanın Konumu. Düşünce–Yorum”. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, Ocak-Haziran, Yıl: 4, 4(7). 153-175.

Sönmez, A. (2012). Çağdaş Sosyoloji Kuramları. T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını No: 2673 Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 1639, Ünite 2.

Sözen, E. (1991). “Sosyal Kimlik Kavramı'nın Sosyolojik ve Sosyal Psikolojik Bir İncelemesi”. Sosyoloji Konferansları Dergisi, Sayı: 23, 93-108.

Sözen, E. (t.y.). “Modernite ve Kültürel Kimlik”. 153-160.

Steger, M. B. (2004). Küreselleşme. Çev. Abdullah Ersoy, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Kültür Kitaplığı.

Sunal, B. (2005). "Sosyal Hareketler ve Türkiye", Toplumsal Ekoloji Dergisi, Sayı: 4.

Sürgevil, O. (2008). "Farklılık Kavramına ve Farklılıkların Yönetimine Temel Oluşturan Sosyo-psikolojik Kuramlar ve Yaklaşımlar". Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 11(20). Aralık.111-124.

Şasa, A. (2003). Yeşilçam Günlüğü. İstanbul: Gelenek Yayınları.

Şimşek, S. (2002). "Günümüzün Kimlik Sorunu Ve Bu Sorunun Yaşandığı Temel Çatışma Eksenleri". U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Yıl: 3, Sayı: 3, 29-39.

Tanör, B., Boratav, K., & Akşin, S. (2000). Türkiye Tarihi Bugünkü Türkiye 1980-1995. 5(3), İstanbul: Cem Yayınevi.

Taylan, E. (t.y.). "Sinefil, Dosya: Film İçinde, Mayıs Sıkıntısı - Bakış ve Gerçeklik". 26-27.

Uğur, P. (2009). "Modernleşme ve Arabesk Kültür". Sosyoloji Notları 3 Aylık Yaygın Sosyoloji Dergisi, Ankara.

Ünal, S. (2005). "Bireysel Kimlik".

Yaşar, G. (2011). "Ortaçağdan Günümüze "Modernite": Doğuşu ve Doğası". Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 4, 10-26.

Yalvaç, A. (2013). Türk Sineması ve Arabesk. Agora Kitaplığı.

Yazıcı, E. (2002). "Yirminci Yüzyılda Gelenekten Moderniteye Türk Sosyo-Kültürel Yapısında Gözlenen Değişimler". 223-245.

Yiğit, Z. (2008). “Yavuz Turgul Filmlerinde Değişim Olgusu”. Ankara.

Yorgancılar, S. (2009). Anthony Giddens ve Modernliğin Sonuçları. Sosyoloji Notları, Nisan, Ankara.

Yürük, A. T. (2004). Anayasa Hukuku. T.C. Açıköğretim Fakültesi Yayını.

Zengingönül, O. (2005). “Nedir Bu Küreselleşme? Kaçabilir Miyiz? Kullanabilir Miyiz?”. Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü Dokuz Eylül Üniversitesi, 85-106.

İNTERNET KAYNAKLARI

Çapalı, Ö. (2011). 12 Mart askeri muhtırası neden yapıldı?. 5.Ekim.2013'te <http://www.dunyabulteni.net/?aType=haber&ArticleID=150957> adresinden indirildi.

Kentli, Ö. (2012). Türkiye’de Kapitalistleşme Sürecinde Kentsel Mekânda Yaşanan Değişimler (1950-1970). 21.Ekim.2013'te http://www.toplumicinsehircilik.org/index.php?option=com_content&view=article&id=165:tuerkiyede-kapitalistleme-suerecinde-kentsel-mekanda-yaanan-deiimler-1950-1970-yusuf-ekici&catid=4:yayn-tantm&Itemid=8 adresinden indirildi.

Aydoğanoglu, E. 60’lı yıllarda işçi sınıfı mücadelesi ve DİSK’in kuruluş süreci. Sosyalist Teori ve Politika Dergisi, 30.Ekim.2013'te <http://www.ozgurlukdunyasi.org/arsiv/313-sayi-245/1095-60li-yillarda-isci-sinifi-mucadelesi-ve-diskin-kurulus-sureci> adresinden indirildi.

Duman, M. (2013). 1961 Anayasasının Özellikleri Nelerdir?. 1.Kasım.2013'te <http://www.yardimcikaynaklar.com/1961-anayasasinin-zellikleri-nelerdir/> adresinden indirildi.

Beş Yıllık Kalkınma Planı. 2.Kasım.2013'te <http://www.ekodialog.com/Turkiye-iktisat-tarihi/birinci-bes-yillik-kalkinma-donemi.html> adresinden indirildi.

Kalkınma Planları Temelinde Eğitimin Planlanmasına Bir Bakış.1. 4.Kasım.2013'te <http://tebesirtozu.blogcu.com/kalkinma-planlari-temelinde-egitimin-planlanmasina-bir-bakis-1/13185133> adresinden indirildi.

Pıçak, M. (2013). Planlı Kalkınma Dönemi Türkiye İhracat Politikaları Üzerine Bir Değerlendirme. Mevzuat Dergisi. 4.Kasım.2013'te <http://www.mevzuatdergisi.com/2010/04a/02.htm> adresinden indirildi.

Kimlik Kavramı Üzerine. 11.Kasım.2013'te <http://www.sorgulamazamani.com> adresinden indirildi.

20.Kasım.2013'te www.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTTP/1269/unite04.pdf adresinden indirildi.

Şenocak, Ö. (2010). 1970'li Dönem Türk Sineması. 25.Kasım.2013'te <http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231> adresinden indirildi.

3.Aralık.2013'te <http://www.okuryazar.tv/ahsen-yalvac-turk-sineması-ve-arabesk.html> adresinden indirildi.

Demirhan, M. Arzu Okay. 10.Aralık.2013'te <http://www.otekinema.com/xyesilcam/arzu-okay/> adresinden indirildi.

Cantek, L. (2006). Türk Sinemasındaki Toplumcu Gerçekçi Akım Hakkında. 16.Aralık.2013'te <http://derinhakikatler.blogspot.com/2006/04/trk-sinemasındaki-toplumcu-gereki-akm.html> adresinden indirildi.

Kara, M. (2013). 12 Eylül'de Sinema: Yenilgi Hikayeleri Resmi Geçidi. 6.Ocak.2014'ta <http://agorakitapligi.com/12-eylulde-sinema-yenilgi-hikayeleri-resmi-gecidi-mesut-kara/> adresinden indirildi.

Şenocak, Ö. (2010). 1970'li Dönem Türk Sineması. 12.Ocak.2014'te <http://ozgesenocak.blogcu.com/1970-li-donem-turk-sineması/6654231> adresinden indirildi.

Öztürk, F. (2013). Türkiye ekonomisinin kırılma noktası: 24 Ocak İstikrar Kararları. 13.Ocak.2014'te <http://www.dunyabulteni.net/haberler/244303/turkiye-ekonomisinin-kirilma-noktasi-24-ocak-istikrar-kararlari> adresinden indirildi.

Yeşilçam Anlatısı. 14.Ocak.2014'te <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/yesilcamanlatisi.html> adresinden indirildi.

13.Ocak.2014'te <http://www.anadolukartallarifilm.com/yapim.html#yapimNotlari> adresinden indirildi.

16.Ocak.2014'te. <http://forum.divxplanet.com/index.php?showtopic=143066> adresinden indirildi.

Sedef. (2006). Kimlik Kavramı, Etnik Kimlik, Ulus-Devletleşme Sürecinde Meydana Gelen Sorunlar. Güney Azerbaycan Sosyo-Kültürel Araştırmaları. 3.Şubat.2014'te http://www.gunaskam.com/tr/index.php?option=com_content&task=view&id=199 adresinden indirildi.

Eurimages Hakkında. 3.Şubat.2014'te <http://www.sinema.gov.tr/ana/sayfa.asp?id=41> adresinden indirildi.

Subaşı, N. (2011). Kültürel Kimliğin Melezleşmesi Sorunsalı ve Alevi Modernleşmesi. 6.Şubat.2014'te <http://www.necdetsubasi.com/index.php/bildiriler/69-kulturel-kimligin-melezlesmesi-sorunsali-ve-alevi-modernlesmesi> adresinden indirildi.

9.Şubat.2014'te <http://gelenek.nedir.com> adresinden indirildi.

15.Şubat.2014'te <http://www.derviszaim.com/odulleri/> adresinden indirildi.

18.Mart.2014'te <http://zeitgeist.nedir.com/> adresinden indirildi.

Değerler Sistemi Hakkında Bilgi. 24.Mart.2014'te <http://www.tahvil.org/sosyal-bilimler/degerler-sistemi-nedir-anlami-hakkinda-bilgi.html> adresinden indirildi.

Baran, T. (2010). "Eşkîya" bize bizi anımsatıyor. 25.Nisan.2014'te <http://tamerbaran.blogspot.com.tr/2010/01/eskya-bize-bizi-anmsatyor.html> adresinden indirildi.

Özbek, C. (2014). Türkiye Ekonomisine Genel Bakış. 15.Mayıs.2014'te <http://akademikperspektif.com/2014/01/06/turkiye-ekonomisine-genel-bakis/> adresinden indirildi.

Ek 1: SENARYOLAR (*)

TOSUN PAŞA (1976)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: Kemal Sunal, Müjde Ar, Şener Şen, Ayşen Gruda, Adile Naşit, Bilge Zübü, Günfer Feray, Engin Orbey

Yapım: Arzu Film

SULTAN (1978)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Erdoğan Engin

Oyuncular: Türkan Şoray, Bulut Aras, Adile Naşit, Şener Şen, İhsan Yüce, Erdal Özyağcılar, Ayşe Kemikoğlu

Yapım: Arzu Film

ERKEK GÜZELİ SEFİL BİLO (1979)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Tolgay Ziyal

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Münir Özkul, Adile Naşit, Nizam Ergüden, İhsan Yüce

Yapım: Arzu Film

(*)Yavuz Turgul'un senaryoları ve filmografyası <http://www.sinematurk.com/kisi/2409-yavuz-turgul/> ve <http://www.filmlerim.com/yavuz-turgul-oyuncu/n214009> kaynaklarından derlenmiştir.

BANKER BİLO (1980)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Şener Şen, Meral Zeren, Ahu Tuğba, Münir Özkul

Yapım: Arzu Film

DAVARO (1981)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Oyuncular: Kemal Sunal, Pembe Mutlu, Şener Şen, Adile Naşit, Ayşen Gruda, İhsan Yüce, Sırrı Elitaş, Osman Çağlar

Yapım: Başaran Film

HABABAM SINIFI GÜLE GÜLE (1981)

Yönetmen: Ertem Eğilmez

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Mehmet Ali Erbil, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Şevket Altuğ, Savaş Dinçel, Yaprak Özdemiroğlu, Fulya Özcan, Sıtkı Akçatepe, Hüseyin Kutman, Yonca Evcimik, Ahmet Eroğlu, Aydın Ünver

Yapım: Arzu Film

ÇİÇEK ABBAS (1982)

Yönetmen: Sinan Çetin

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Sertaç Kıran

Oyuncular: İlyas Salman, Pembe Mutlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Ahmet Mekin, Yaşar Güner, Fuat Onan, İhsan Yüce, Orhan Çağman

Yapım: Kök Film

İFFET (1982)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: Müjde Ar, Faruk Peker, Savaş Başar, Ergün Uçucu, Damla Coşkunoglu, Suna Selen, Ayten Erman

Yapım: Uzman Film

AİLE KADINI (1983)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Oyuncular: Müjde Ar, Savaş Başar, Hülya Yiğitalp, Merih Akalın, Muhteşem Demirağ, Gökhan Mete, Orhan Çağman, Merih Akalın, Ergün Uçucu

Yapım: Uzman Film

ŞEKERPARE (1983)

Yönetmen: Kartal Tibet

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ertunç Şenkay

Oyuncular: İlyas Salman, Yaprak Özdemiroğlu, Şener Şen, Ayşen Gruda, Neriman Köksal, Şevket Altuğ, Hüseyin Kutman, Ali Tayfun, Ahmet Turgutlu

Yapım: Arzu Film

ZÜĞÜRT AĞA (1985)

Yönetmen: Nesli Çölgeçen

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Selçuk Taylaner

Oyuncular: Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Nilgün Nazlı, Atilla Yiğit, Füsün Demirel, Ali Uyandıran, Bahri Selin, Can Kolukisa, Füsün Demirel

Yapım: Mine Film

KABADAYI (2007)

Yönetmen: Ömer Vargı

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Ferenc Pap

Oyuncular: Şener Şen, Kenan İmirzalıoğlu, İsmail Hacıoğlu, Rasim Öztekin, Aslı Tandoğan

Yapım: Filmacass-Fida Fil

Ek 2: FİLMOGRAFYA

FAHİRİYE ABLA (1984)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Müjde Ar, Tarık Tarcan, Mesut Çakarlı, Haldun Ergüvenç, İhsan Yüce, Kadir Savun, Haşmet Zeybek, Nermin Denizci, Ülkü Ülker, Nazlı Aydınçık

Yapım: Kök Film

MUHSİN BEY (1986)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Aytekin Çakmakçı

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Hürmeriç, Osman Cavcı, Erdoğan Sıcak, Erdiñ Üstün, Doğu Erkan

Yapım: Umut Film

AŞK FİMLERİNİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ (1990)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Orhan Oğuz

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Pıtırık Akkerman, Aytaç Yörükaslan, Yavuzer Çetinkaya, Gül Onat, Serpil Tamur, Nubar Terziyan, Cevat Kurtuluş, Sami Hazinses, Naki Turan Tekinsav, Nedim Doğan, Candan Sabuncu, Müjde Ar, Kaya Gürel

Yapım: Erler Film

GÖLGE OYUNU (1992)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Attila Özdemiroğlu

Oyuncular: Şener Şen, Şevket Altuğ, Larissa Litichevskaya, Ülkü Duru, Metin Çekmez, Cevat Çapan, Füreyya Koral

Yapım: Erler Film

EŞKIYA (1996)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Müzik: Erkan Oğur

Oyuncular: Şener Şen, Uğur Yücel, Sermin Şen, Kamuran Usluer, Yeşim Salkım, Kayhan Yıldızoğlu, Necdet Mahfi Ayrıl, Özkan Uğur, Yeşim Salkım, Güven Gürel, Özkan Uğur, Ülkü Duru, Celal Perk

Yapım: Filma-Cass

GÖNÜL YARASI (2004)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Soykut Turan

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Meltem Cumbul, Güven Kıraç, Sümer Tilmaç, Erdal Tosun, Timuçin Esen, Gamze Atalay

Yapım: Filmacass ve Most Prodüksiyon

AV MEVSİMİ (2010)

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Sanat Yönetmeni: Sırma Bradley

Kostüm Tasarım: Gülümser Gürtunca

Müzik: Tamer Çıray

Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, etin Tekindor, Melisa Sözen, Okan Yalabık,
Rıza Kocaoğlu, Nergis orakı, Mustafa Avkıran, Mahir İpek, Emine Umar, Őefika
Ümit Tolun, Gamze Sner Atay, Bartu Kkağlayan

Yapım: Fida Film, Profilm

Ek 3: ÖDÜLLER (*)

- ✓ 19. Antalya Film Festivali - 1982 - *Çiçek Abbas* ile en iyi senaryo ödülü.
- ✓ Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) 1984/85 Fahriye Abla en iyi 8. Film ödülü.
- ✓ 23. Antalya Film Festivali - 1986 - *Züğürt Ağa* ile en iyi senaryo ödülü.
- ✓ 24. Antalya Film Festivali - 1987 - *Muhsin Bey* ile en iyi film, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu (Şener Şen), en iyi yardımcı erkek oyuncu (Uğur Yücel) ve en iyi özgün müzik ödülleri.
- ✓ Kültür Bakanlığı Başarı Ödülü - 1987 - *Muhsin Bey*.
- ✓ İstanbul Film Festivali - 1988 - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- ✓ 36. San Sebastian Film Festivali - 1988 - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- ✓ 7. Uluslararası Sinema Günleri - *Muhsin Bey* ile jüri özel ödülü.
- ✓ 30. Antalya Film Festivali - 1993 - *Gölge Oyunu* ile en iyi ikinci film ve en iyi senaryo ödülü.
- ✓ Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) - 1993 - *Gölge Oyunu* ile en iyi film ve en iyi senaryo ödülü.
- ✓ Valencia Film Festivali - 1997 *Eşkîya* ile en iyi erkek oyuncu ödülü (Şener Şen).
- ✓ Bastia Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* ile eleştirmenlerin seçtiği en iyi film ödülü.
- ✓ Troia Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* ile Golden Dolphin (en iyi film) ödülü.
- ✓ Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) - 1997 - *Eşkîya* ile en iyi film, en iyi senaryo, en iyi film müziği, en iyi yardımcı oyuncu ödülü.
- ✓ Antalya Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* ile özel ödül.
- ✓ İstanbul Film Festivali - 1997 - *Eşkîya* filmi özel gösterimi.
- ✓ NTV Televizyonu - 1997 - *Eşkîya* ile en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi oyuncu (Şener Şen) ödülü.
- ✓ Birsad - 1997 - *Eşkîya* ile en iyi film ödülü.
- ✓ 24. Uluslararası İstanbul Film Festivali- 2005- Yavuz Turgul'a Sinema Onur Ödülü.
- ✓ Uluslararası Queens Film Festivali “Queens Spirit Award Best Feature” – *Gönül Yarası*

(*) <http://www.filmlerim.com/yavuz-turgul-oyuncu/n214009> sitesinden ve Sinem Evren Yüksel'in “Yavuz Turgul Sineması” adlı tez çalışmasından derlenmiştir.

ÖZGEÇMİŞ

İrem Dabbağoğlu 8.9.1988 tarihinde İstanbul'da doğdu. Ataşehir Lisesi'ni bitirdikten sonra İstanbul Ticaret Üniversitesi Görsel İletişim ve Tasarımı bölümünden 2011 yılında mezun oldu. Mezun olduktan sonra kısa bir süre Akasya Durağı dizisinde reji ve sanat ekibinde çalıştı. Temel ilgi alanları sinema ve sinema tarihidir.