



T.C.  
NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SOSYOLOJİ ANABİLİMDALI

**TÜRK SINEMASINDA DİNİ METAFORLARIN SUNUMU / 1960 KUŞAĞI FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Muhammed Sami BAYSAL

Danışman  
Prof. Dr. Ensar ÇETİN

Nevşehir  
Mayıs 2021





T.C.

NEVŞEHİR HACI BEKTAŞ VELİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANABİLİMDALI

TÜRK SİNEMASINDA DİNİ METAFORLARIN SUNUMU / 1960  
KUŞAĞI FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Yüksek Lisans Tezi

Muhammed Sami BAYSAL

Danışman

Prof. Dr. Ensar ÇETİN

Nevşehir

Mayıs 2021

# **TÜRK SİNEMASINDA DİNİ METAFORLARIN SUNUMU / 1960 KUŞAĞI FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

**Muhammed Sami BAYSAL**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji  
Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, Mayıs 2021**

**Danışman: Prof. Dr. Ensar ÇETİN**

## **ÖZET**

Türkiye'nin modernleşme serüvenini Osmanlı Dönemini de dâhil ederek Tanzimat Fermanına kadar götürmek mümkün olsa da her alanda köklü bir değişim gayretinin Cumhuriyetin ilanı ile birlikte büyük ölçüde kitle iletişim araçları üzerinden yeniden oluşturulduğu görülmektedir. Kendi iç siyasetinde, Cumhuriyetin kuruluşundan başlayarak tek partili hayatın sona ermesine kadar geçen süreçte modernleşme yolunda kültür, ekonomi, siyaset gibi pek çok alanda radikal adımlar atan Türkiye kitle iletişim imkânlarının gelişmesi ile birlikte kendine yeni bir yöntem edinmiştir. Modernleşme çabaları, siyasi erkler haricinde yerini bizzat sosyal hayatın içerisinde türemiş içten bir değişime maruz bırakılır hale getirmiştir. O döneme kadar tepeden inmeci bir modernleşme ile karşılaşan Türk toplumu, uluslararası politikada yaşanan köklü reformlar sayesinde içten bir bağımlılık duyarak modernleşme sürecine girmiştir. Fakat özellikle soğuk savaş sonrası dönemde dünya artık tek bir modern kavramı etrafında dönmektedir. Amerikan tarzı modernleşmenin karşısında Marksist ideoloji kendi içerisinde bir "modern" yaratmış ve bunu üçüncü dünya devletlerine dayatmaktan geri durmamıştır. Çalışmanın temel sorusu da aslında burada yatmaktadır. Türkiye'nin toplumsal değişimi, daha sonrasındaki yıllarda Marksist düşüncenin de etkisi ile eklektik bir biçimde kendi kültüründe ne şekilde tezahür etmiştir? Toplumsal açıdan ele alındığında din, aile, kültür ve gelenekler bazen bizzat hükümetlerin politikaları ile bazen de ideolojik örgütler eliyle modern dünyanın şartlarına göre reformize edilmeye, geleneksel muhafazakâr tabu yıkılmaya çalışılmıştır. Geleneksel Türk aile yapısını, dini düşüncesini ve yaşayışını bu noktada hem inanç hem pratikler bağlamında modern çağın gereksinimlerine göre şekillendirilme ve sekülerleştirme düşüncesi belirlemiştir. Bir bakımdan toplum mühendisliği olarak nitelendirilebilecek bu amaç, netice olarak

dönemin sosyal ve siyasi olguları içerisinde yazılı ve görsel edebiyat türlerinde olduğu kadar “yedinci sanat” olarak nitelendirilen sinemada da etkisini göstermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Sineması, Yeşilçam, Sinema, Din



**PRESENTATION OF RELIGIOUS METAPHORS IN TURKISH CINEMA /  
EXAMPLE OF 1960 GENERATION FILMS**

**Muhammed Sami BAYSAL**

**Nevşehir Hacı Bektaş Veli University, Institute of Social Sciences Department  
of Sociology, M.A, May 2021**

**Supervisor: Prof. Dr. Ensar ÇETİN**

**ABSTRACT**

Although taking the the history of Turkey's modernization, including the late priod of Ottoman Empire, back to the Tanzimat seems impossible on a large scale, it appears that radical changes in all areas have been rebuilt, after the proclamation of the Republic, through the mass media. Turkey has adopted a new method in the way of moderation by assignng radical steps in political, social and cultural fields, starting with the establishment of the Republic until the end of the single party period, as a result of the development in the mass media. Modernization process has made its place subject to an internal change derived from social life, except for political powers. Until then, Turkish society, which has faced a top-down modernization, entered the modernization process, feeling a sincere dependence thanks to the radical reforms in international politics. However, especially in the post-cold war era, the world no longer revolves around a single modern concept. In the face of American-style modernization, Marxist ideology created a "modern" and did not hesitate to impose it on third world states. The main question of the study actually lies here. How has Turkey's social change, with effect from the Marxist thought in the later years in an eclectic way, manifested itself in its culture? From a social point of view, religion, family, culture and traditions have been tried to be reformed according to the conditions of the modern world, sometimes by the policies of the governments themselves, and sometimes by ideological organizations, and the traditional conservative taboo was tried to be destroyed. At this point, the idea of shaping and secularizing the traditional Turkish family structure, religious thought and life according to the needs of the modern age in the terms of both beliefs and practices has emerged. This aim, which can be qualified as social engineering in a sense, has shown its effect in the social and political phenomena of the period

as well as in the types of written and visual literature as well as in the cinema defined as the 7th Art.

**Key Words:** Cinema, Turkish Cinema, Religion, Yesilcam



## TEŞEKKÜR;

Çalışmam sırasında bilgi ve tecrübeleri ile önüme ışık tutan danışmanım Sayın Prof. Dr. Ensar ÇETİN'e teşekkür ve minnettarlığımı sunarım.

Gerek sosyoloji alanında gerekse entelektüel anlamda yetişmemde çok büyük katkıları olan ve yardımını hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Ertan Özenel'e, ders döneminden tez aşamasına kadar bu yolun her adımında yanımda olarak bizi yetiştirmeyi görev edinmiş Doç. Dr. Hasan Yavuzer, Dr. Öğr. Üyesi Hulusi Yılmaz, Dr. Öğr. Üyesi Neval Karanfil hocalarımıza;

Tez aşamasında yazım ve dil edisyonu sırasında yardımcı olan kardeşim Musa Süheyl Baysal ve öğrenme serüvenimize beraber adım attığımız beraber daha güzel işler başaracağımıza inandığım değerli dostum Hasan Hüseyin Candemir'e;

Akademik anlamda bu yola çıkarken her zaman için yolumu aydınlatan ve her konuda beni cesaretlendiren, manevi desteklerini eksik etmeyen babam Doç. Dr. Ali Fuat Baysal'a, anneme, kız kardeşime, hayatımın her alanında olduğu gibi tez çalışmamda da büyük bir sabır ve anlayış gösteren eşime ve yolun henüz yarısında aramıza katılan Ali Mert'imize;

Ve çalışmam sırasında küçük ya da büyük yardımını esirgemeyen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Muhammed Sami BAYSAL

Nevşehir-2021



## İÇİNDEKİLER

ÖZET .....	II
ABSTRACT .....	IV
TEŞEKKÜR; .....	VI
GİRİŞ .....	1
1.1.ARAŞTIRMANIN KONUSU VE PROBLEMİ: .....	2
1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI, ÖNEMİ VE VARSAYIMLARI .....	3
1.2.1. Araştırmanın Amacı .....	3
1.2.2. Araştırmanın Önemi .....	3
1.2.3. Araştırmanın Sayıltıları .....	4
1.2.4. Araştırmanın Kapsam Ve Sınırlılıkları .....	4
1.3. YÖNTEM.....	5
1.3.1. Araştırmanın Özgün Değeri.....	5
1.3.2. Araştırmanın Evren Ve Örneklemi .....	7
1.3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	7

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

2.1. MODERNİTE.....	8
2.2. MODERNLEŞME KURAMI.....	11
2.3. TÜRK TOPLUMU VE MODERNLEŞME .....	31
2.4. İLETİŞİM VE KİTLE İLETİŞİM TARİHİ .....	50
2.5. KİTLE İLETİŞİM KURAMLARI.....	55
2.6. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ.....	61

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA

3.1. YÜZ YİRMİ BİN YILLIK SİNEMA .....	65
3.2. TÜRKİYE'DE SİNEMA .....	70
3.2.1. Tiyatrocular Dönemi .....	77
3.2.2. Geçiş Dönemi .....	79
3.2.3. Sinemacılar Dönemi .....	80
3.2.4. Beyaz Perde 'de Toplumsal Gerçekçilik Ve Devrimci Sinema.....	84
3.3. SİNEMA VE SOSYOLOJİ .....	90

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ARAŞTIRMA BULGULARI

4.1. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE SİNEMAYA YANSIMALARI TÜRK SİNEMASINDA DİNİ METAFORLARIN SUNUMU / 1960 KUŞAĞI FİMLERİ ÖRNEĞİ.....	95
4. 1.1. YANGIN VAR "Eski İstanbul Kabadayıları" .....	95
4.1.2. Aşktan da Üstün.....	100
4.1.3. Şehirdeki Yabancı.....	104
4.1.4.Yarın Bizimdir .....	111
4.1.5. Murad'ın Türküsü.....	116
4.1.6. Haremde Dört Kadın.....	121
4.1.6. Kuduz Recep.....	128
<b>SONUÇ.....</b>	<b>133</b>



## GİRİŞ

Türkiye'nin kendi içerisinde kültürel reformunu yaşadığı yılların başlangıcı her ne kadar Cumhuriyetle birlikte anılsa da bu tarihi Tanzimat Fermanına kadar götürmek mümkündür. Askeri, siyasi ve ekonomik alanlarda başlayan ıslahat çalışmaları kültürel anlamda Osmanlı Düşüncesini Batılı bir forma bürünmesinin ilk nüvelerini oluşturur. Cumhuriyet özellikle kültür ve sanat alanında tepeden inmece bir biçimde görülen Batılı modernleşme çabası İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda toplum tabanından da karşılık bulur. Bir anlamda hükümet politikaları ile tasarlanan biçimsel değişim artık düşünsel sahaya taşınmıştır. Henüz soğuk savaşın sürdüğü yıllarda iki büyük gücün de tarafsız devletleri kendi yanlarına çekme düşüncesi ve bu uğurda düzenledikleri yardım ve destek politikaları modernleşme düşüncesinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Bir taraftan ABD'nin yaptığı ekonomik yardımlar gündelik hayata Amerikanvarî tüketim odaklı yaşantının rahatlığını ve refahı sunarken diğer taraftan ekonomik ve sosyal eşitlik düşüncesi ile Marksist düşünce toplum içerisinde kendi yerini hazırlamaktadır. Modernleşmenin ideolojik bir unsur olarak tohumlarının atılmasının en büyük sebeplerden bir tanesi Demokrat Parti iktidarının antikomünist politikaları ve muhafazakâr seçmene karşı olan iltiması olmuştur. Komünist oluşumlara karşı sergilenen düşmanca politikaların 27 Mayıs darbesi sonrası Türkiye'de sol-Marksist düşüncenin meşruiyet kazanmasında etkisi büyüktür. Her iki düşünce için de geleneksel-gerici-ilkel olan artık terkedilmeli modern dünyaya ayak uydurulmalıdır. Sosyal değişimci bu düşünce her alanda kendisini gösterdiği gibi edebiyat-medya-sanat üçgeninde daha hassas bir denge kurmuştur. Nitekim kitle iletişimi dengenin sağlanmasında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Siyasi anlamda bu gelişmelerin yaşandığı 1960'lı yıllar aynı zamanda sinema tarihinde hem sinemacılar döneminin başladığı hem de devrimci sinemanın gençlik dönemini diyebileceğimiz toplumsal gerçekçi akımın yoğun biçimde izlerinin görüldüğü günlere rast gelmektedir. Sinemada toplumcu gerçekçi yapımların ilgi görmesi salt biçimde sinema izleyicisinin teveccüh etmesinden değil bilakis birçok dönem filminde de görülmektedir ki başta Sovyet Rusya olmak üzere sosyalist devletlerden aldıkları ödüller ve Marksist düşünürlerin ve dergilerin tanıtım-eleştiri yazıları, ödülleri sayesinde olmuştur.

Çalışmamızda ele aldığımız modernleşme düşüncesi pek çok kuramcı sosyolog tarafından aslında başlangıcı ve sonu olmayan, tarih algısı ile paralel bir süreç olarak tanımlanmıştır. Bu tanım her ne kadar evrimci tarih anlayışının bir neticesi olsa da 18. Yüzyıl ile başlayan küresel anlamdaki değişim, iletişim, ulaşım ve endüstriyel alanlarda teknolojilerin geliştiği sürece devam etmesi kaçınılmazdır. Yapısal anlamda bu değişimin ilk örneklerinin görüldüğü alanlardan bir tanesi de hiç kuşkusuz medya olmuştur. Ele aldığımız konu itibariyle bu süreç sinema sahasında nasıl işlemiş, gelenek ve modernlik arasındaki bu savaşın seyri nasıl olmuş sorularına cevap aramak istedik. Gerek günümüzde çekilen filmlerde izleyiciye sunulan dini yaşantı ve kavramların temeli niteliğinde sinema tarihinde ilk örneklerine bakarak sosyolojik bakış açısı ile analiz etmek gerekse literatüre bu anlamda mütevazı bir katkıda bulunmak ümidi içerisindeyiz.

### **1.1.Araştırmanın Konusu ve Problemi:**

Araştırmanın konusunu 1960 ve 1970 yılları arasında Türkiye'nin siyasi ve sosyo-kültürel şartları göz önünde bulundurularak çekilen dönem filmleri arasında din olgusunun beyaz perdeye nasıl yansıtıldığı sorusu oluşturmaktadır. Sinemanın daha ilk yıllarından beri güçlü bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanması, bireyden ziyade geniş kitlelere hitap edebilmesi ve hem duygusal hem düşünsel yollarla ikna kabiliyetinin çok fazla olması onu siyasi ve ideolojik anlamda iktidar mensupları için etkin bir araç haline getirmektedir. Sinemanın bu gücü kullanılarak, "din, din adamı, gündelik dini yaşantı, dini söylemler, geleneksellik, inanç sistemleri" gibi kavramların Türk Sinemasında nasıl işlendiği çalışmanın problematiğini oluşturmaktadır. Bu sorunun bizi götüreceği ilk yer Türkiye'de modernleşme ve toplumsal değişim, beraberinde kitle iletişim araçlarının bu değişim süreçlerinde hangi düşünsel aşamalardan geçtiği problemleri olacaktır.

Cumhuriyet Dönemi ile başlayan yukarıdan - aşağıya (tepeden inme) tarzındaki modernleşme ve batılılaşma hareketleri, müzik, resim ve edebiyatta olduğu gibi sinemada da etkili olmuştur. Sinema'nın farkı diğerleri gibi yasak ve sansür üzerinden değil belli bir fikri, yaşantıyı yahut hedeflerini toplumsal bilinçaltına yerleştirerek bir anlamda geleneksel olana savaş açarak olmuştur. Diğer bir taraftan Marksist düşüncenin edebiyat sahasında ortaya çıkan ve çeşitli sanat dallarında metot olarak kabul ettiği Top-

lumcu Gerçekçi veya Toplumsal Gerçekçilik akımı sinemanın yaygınlaşması ile birlikte bu alanda da etkisini göstererek kültürel bir devrimi hedeflemiştir. Marksist-Leninist ideolojinin fikir babası Vlademir Lenin'in "Bütün sanat dalları arasında bizim için en önemli olan sinemadır" sözü, sinemanın estetik bir alandan siyasi ve ideolojik bir alana teşekkülünü bize özetlemektedir. Türk Sineması tarihinde Toplumcu Gerçekçi akımın (devrimci sinemanın) komünist toplum idealleri, modernleşme ve batılılaşma politikasından daha fazla ve etkin biçimde toplumsal değişime etki etmiştir. Değişim bir yandan yeni ve modern dünyayı, topluma tanıtırken diğer taraftan geleneğe ciddi anlamda bir savaş açmıştır. Deyim yerindeyse ideolojik akımlar çerçevesinde sinema, Doğu ile Batının, eski ile yeninin, geleneksel ile modernin kavgasının yapıldığı bir alandır.

## **1.2. Araştırmanın Amacı, Önemi Ve Varsayımları**

### **1.2.1. Araştırmanın Amacı**

Türkiye'deki modernleşme hareketleri ve uluslararası siyasette etki alanı oluşturan komünist ideolojinin toplumsal değişim politikaları, diğer sanat dalları gibi sinemayı da etkilemiştir. Konuya Türk sineması özelinde bakıldığında din, dini yaşantı ve inanç kavramlarının, yenedünya düzenine aykırılığı söylemi ile muhafazakâr düşünce yapısında bir devrim yapmak gibi amaç görülmektedir. Araştırmanın amacı bu toplumsal değişim hareketinin, 1960 ve 1970 yılları arasında Türk sinemasına dini tutumlar ve ögeler açısından nasıl yansıtıldığının tespit edilmesidir.

### **1.2.2. Araştırmanın Önemi**

Devrimci ve reformist sinemanın ortak düşüncesini "geleneksel yaşam, modern dünyanın karşısında ezilip yok olmaya mahkûmdur" sloganı oluşturmuştur. Nitekim, melodramlar, dini filmler, komedi, aksiyon, polisiye türleri gibi alt metinlerinde bir değişim kaygısı gütmeyen yapımları bir kenarı bırakırsak geri kalan büyük bir bölümünde yobaz, hain, gerici, dalavereci olarak gösterilen tipler çoğunlukla ya iktidar sahipleri ya köylü-taşra insanı yahut din adamları temsil etmektedir. Kötü karakter karşısında kahraman olarak çıkan fenomenler ise Avrupaî, iyi eğitim almış, seküler, cezbedici giyim kuşamı ve konuşması ile kahraman figürlerdir. İktidar alanının yanında dinsel-kutsal olanın izleyiciyle buluşturma şeklini modern-geleneksel, özgürlük-esaret ve sömürü-emek çatışması üzerinden okumak bugüne kadar sinemada yaratılan din antipatisinin anlaşılmasını kolaylaştıracaktır.

Diğer taraftan bu çalışma ile; (1) Türk toplumunun, cumhuriyetin kurulma süreci ile başlayıp 1970’li yıllara kadar yaşamış olduğu siyasi ve sosyal tecrübeler ele alınarak bunun topluma nasıl yansıtılmak istendiği, (2) Geniş kitlelere hitap edebilen yönü ile sinemanın, hükümetler ve düşünce akımları ve hatta özel müteşebbisler tarafından bile propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığının tespit edilmesi, (3) Sosyal hayatın her alanda sanat için vazgeçilmez bir kaynak olduğu düşünülürse Türk Sineması’nın içerisine doğduğu çalkantılı ve gerilimli yıllarda düşünsel anlamda nasıl şekillendiğinin görülmesi açısından bir gösterge niteliği taşıması hedeflenmektedir.

### **1.2.3. Araştırmanın Sayıtları**

Bu araştırmada aşağıdaki noktalar birer varsayım olarak kabul edilmiştir;

- 1) 1960-1970’li yıllarda dünya siyasetinde önemli ölçüde etki eden akımlar (komünizm, sosyalizm) Türk Sinemasında da etkilerini göstermiştir.
- 2) Cumhuriyetin ilk yıllarında başlayıp çalışmanın konusu olan yıllara kadar süren batı modernleşmesi hareketleri, muhafazakâr tabuyu karşısına alarak seküler veya dini tutum ve tecrübeleri ele alarak aslı olmayan olayları göstererek ve dini yaşamla iç içe olan geleneksel aile yapısındaki temel noktaları görmezden gelerek batılı aile tipolojisini beyaz perdeye yansıtmıştır.
- 3) Araştırmanın konusu olan yıllara kadar hem siyaseten hem de toplum içerisinde istismar edilen din kurumu, dindar halk ve din adamı figürleri özellikle yansıtılmış ve gerçek gibi gösterilmeye çalışılmıştır.
- 4) Bütün sanat dalları içerisinde özellikle sinema o yıllarda da sanat oluşunun yanı sıra kitle iletişim aracı olarak kullanılmış, estetik kaygıların yanı sıra etik unsuru kimi yapımlarda görmezden gelmiştir.
- 5) Sinema yıllar içerisindeki bazı yapımlarda salt enformatif bir biçime bürünmüş sinemasal gerçeklik-hakikat ikileminde kalmıştır.

### **1.2.4. Araştırmanın Kapsam Ve Sınırlılıkları**

Araştırmanın kapsamını 1960 ve 1970 yılları arasında çekilen Türk filmleri oluşturmaktadır. Çalışmada yedi Türk filmi seçilmiş ve incelenmiştir. Filmler sinemacılar dönemi içerisinde Toplumcu Gerçekçi akımı içerisinde isimleri ön plana çıkmış senaryo yazarları ve yönetmenlerin filmleri arasından amaçsal örnekleme yöntemi ile seçilen benzeşik yapımlar oluşturmaktadır.

### 1.3. Yöntem

Bu araştırmanın yöntemi, verilerin elde edilmesi ve elde edilen verilerin belirli bir kuramsal çerçeveye oturtulması amacıyla dokümantasyon tekniği ve söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem ile hem ikinci bölümü oluşturan sinema yapıtlarının analizlerinin yapılmasında, hem de araştırmanın amacını desteklemesi açısından uygun görülmüştür.

Analizleri yapılan sinema filmlerinin çalışmanın varsayımlarını doğrulayıp doğrulamamasının incelenmesi bakımından, seçilen yedi film sosyolojik kavram ve literatür baz alınarak söylem analizi ve göstergebilim kapsamında incelenmiştir.

#### 1.3.1. Araştırmanın Özgün Değeri

Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi web tabanında ve online ortamda yapılan ulusal ve uluslararası makale taramaları sonucunda sinema-din-modernleşme kavramları çerçevesinde yapılmış çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Literatürde geniş kapsamlı bir yayın sayısı bulunmasına karşın spesifik olarak araştırma konusunu kapsayan sinema-din ilişkisi kapsamında çok fazla çalışma bulunmamaktadır. Bunların yanı sıra tezlerden oluşturulan kitaplar ve sinema disiplini içerisinde yetişmiş yönetmenlerin konu ile alakalı kitapları bulunmaktadır. Konu başlığı ile alakası bakımından Türk Sinemasına ömrünü adanmış yönetmenlerin kitapları bu konuda önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim Mesut Uçakan'ın "*Türk Sineması ve İdeoloji*" isimli kitabı sinemanın Türk toplumuna gelişi ile başlayarak kendisinden önceki yönetmen ve oyuncularını ele alarak 2000'ler sinemasına kadar hem deneyim ve tecrübelerini hem de sinemaya dair şahsi görüşlerini ele almıştır. Yanı sıra Lütfi Akad "*Işıklı Karanlık Arasında*" kitabında kendi yönetmenlik hayatını ve deneyimlerini kaleme almıştır. Yarı biyografi niteliğindeki eser, sinemanın teorik bölümünden daha çok sinemanın mutfağını ele almıştır. Bunların yanı sıra çalışılan Doktora Tezlerinin kitap haline getirilmiş, Ayşe Koncavar'ın "*Türk Siyasal Sineması*" ve Yalçın Lüleci'nin "*Türk Sineması ve Din*" yayınları bize sinema için hem sosyolojik bir bakış açısı hem de sinema-ideoloji-din üçlüsü hakkında tarihsel ve teorik bilgiler vermektedir. Özellikle Koncavar, Türk sinemasına kuramsal açıdan yaklaşarak ele almış sinema tarihi ekollerini ve bu ekollerin öncülerini sinema sosyolojisi bağlamında işlemiştir. Konumuzla alakalı olarak 1960 ihtilalini ve buna zemin hazırlayan olayları detaylı bir şekilde ele alarak sinemaya yan-

sımlarını da örnek göstermektedir. Dr. Halil Üzdü 'nün 2016 yılında yayınladığı konumuz ile alakalı yapılan “*modernleşme sürecinde Türk sineması ve din*” isimli makalesinde Osmanlı son dönemleri sinemanın Türk toplumuna girişi ve beraberinde Yeni Cumhuriyet yıllarında modernleşme çalışmaları ile birlikte, din ve sinemanın ilişkisini incelemektedir. Makalenin amacı Üzdü 'nün kendi söylemiyle “*modernleşme sürecinde Türk Sineması'nda ele alınan din temasını en azından genel hatlarıyla tespit etmeye çalışmaktır.*” (Üzdü, Modernleşme Sürecinde Türk Sineması ve Din / Turkish Cinema And Religion in The Modernization Process, 2016) Çalışmanın genel kapsamı dışında kalıp sinema ve din ilişkisi içerisinde işlenmiş tezleri şöyle sıralayabiliriz;

İbrahim Yenen, “Toplumsal Tezahürleri Bağlamında Din Dindarlık ve Din Adamı Olgusu

Arzu Uçar, “Başlangıcından Bugüne Türk Sineması'nda Din Olgusunun Ele Alınışındaki Yaklaşımlar ve Din Karşıtı Ya Da Din Savunucusu Olmadan Dindarlığı İşleyen Bir Senaryo Yazmak”

Handan Karakaya, “Türk Sinemasında Din Adamı Tiplemesi

Sabire Batur, “Siyasal İslam Örneğinde İran Sineması Örneği”

Özgür Velioğlu, “70’li Yıllar Türk Sineması Köy Filmlerine Türklerin İslamiyet Öncesi Dini İnançlarının ve İslamiyet İnançlarının Yansımaları”

Remziye Köse, “Türk Filmlerinde Biliş-Göstergebilimsel Bağlamda Yazgı/ İnanç Kavramı”

Fuat İnci, “Milli Sinema ve Yücel Çakmaklı”

Sinema-din-modernleşme bağlamında sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Yapılan çalışmaların literatüre katkıları yadsınamaz bir gerçek iken belirli bir dönem yahut ekol ele alınarak inceleme daha önce yapılmamıştır. Bununla birlikte çalışma başlığını ve spesifik olarak 1960 kuşağı (1960-1970) yılları arasını kapsayan bir çalışma bulunmamaktadır. Ayrıca konunun bütünsel olarak ele alınması açısından modernleşme ve buna bağlı sinema ekolleri bağlamında din olgusu işlenirken birbirinden ayrılamaz iki kavram olan din-aile kurumlarının işlenmesi noktasında başka bir çalışma da bulunmamaktadır. Bu açıdan yaptığımız çalışmanın literatüre bir katkısının olması hedeflenmektedir



### **1.3.2. Araştırmanın Evren Ve Örneklemi**

Araştırmanın evrenini 1960 ve 1970 yılları arasında yapılan, toplumsal gerçekçilik ve devrimci sinema akımlarının yönetmelerinin çektiği, senaryosunda dönemin siyasi ve ideolojik konjonktürünü barındıran, köy ve şehir hayatı ve tarihi temalı filmler oluşturmaktadır. Bu yıllar içerisinde sadece 1960 yılında bile 88 film çekilmiş olup 10 yıl içerisinde yüzlerce sinema filmi yapılmıştır. Örneklemi oluştururken yüzlerce filmin incelenmesi ve analiz edilmesi fiziken ve zaman olarak mümkün olmayacağı için döneme ve sinema tarihine damgasını vurarak birer kült haline gelmiş yönetmen ve senaryolardan seçilen toplamda 7 yapım esas alınacaktır.

### **1.3.3. Verilerin Toplanması ve Analizi**

Çalışmada verilerin toplanması, kuramsal ve kavramsal çerçevenin oluşturulması için Literatür taraması yapılmıştır. Tezin ikinci bölümünü oluşturan sinema filmlerinin tespit edilmesi için arşiv çalışması yapılmış, seçilen filmlerde söylem analizinin uygulanması için Literatür taramasına başvurulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

#### 2.1. Modernite

Türkçeye “asrî” olarak geçen “modern” sözcüğü, sözlükte “güncel, yaşanılan çağa ait” olan kavramını karşılamaktadır. Terim anlamı olarak modernizm, literatürde 19.yüzyılın son çeyreğinden başlayarak 2. Dünya savaşının patlak verdiği yılların başlarına kadar olan sürede sanat ve edebiyat başta olmak üzere teknik, ekonomik ve sosyal hareketlerde meydana gelen büyük ölçekli gelişmeleri karşılamaktadır. Modernizm kavramının kesin olarak bir başlangıç ve bitiş tarihi olmamakla beraber teknik ve bilimsel gelişmelerin topluma yansımalarının eklektik bir biçimde bu süreci başlattığı söylenebilir. Her ne kadar genel kabule göre tarih çizgisinde 19.yy. bir başlangıç olarak kabul edilse bile modernitenin temeli 17. yy.’a dayanmaktadır. Anthony Giddens "Modernite" kavramını tanımlarken, on yedinci yüzyılda Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder (Giddens, 1994, s. 9). Asrileşmek anlamında Modernite geleneksellikten ve muhafazakârlıktan bir kopuş genel özelliğini taşımaktadır. Bu bakımdan reform ve Rönesans hareketleri ile birlikte Hristiyan dünyasında bir dönüm noktası yahut bir yeninin başlangıç adımları olarak kabul etmek doğru olacaktır. Bu bakımdan sosyal bilimler literatüründe de çok az bir görüş birliği bulunmaktadır. Modernizmin bitmiş olduğu konusunda bir görüş olsa da şekilde değiştirip post-modernizm adı altında devam ettiği ve gelişmenin sürekli devam ettiği bir dünyada modernitenin de son bulmayacağını söyleyen görüşler de bulunmaktadır.

Modernleşme kavramı en genel tanımı ile moderniteye doğru giden süreci ifade etmektedir. Alan Touraine modernleşmeyi tanımlarken “eylem halindeki modernlik” terimini kullanır (Touraine, 2002, s. 380). Halihazırda Touraine’nin modernleşme tanımından yola çıkarak modernizasyonun modernitenin zamana entegre olmuş ve bir eylem haline bürünmesi tanımı genel itibari ile kavramı karşılamaktadır. Modernleşmeye dair çalışma ve kuramlar 20.yüzyılın ikinci yarısında Amerika’da yürütülen toplumsal gelişme çalışmalarında Marksist toplumsal gelişme teorilerinin değerlendirilmesi ile başlamış ve kavramsallaşmıştır. Modernleşme farklı toplumlarda çok farklı şekillerde başlamaktadır. Fakat özellikle teknik ve bilim olarak gelişmiş devletlerin öncü olması bunun teknoloji ve bilimin öncülüğünde başlayarak ekonomik ve politik sebeplerin başlattığını göstermektedir. Batı dünyasında çıkan bu durum modernlik adını alırken,

sosyal ve ilerlemeci olarak bu şartları taşımayan toplumlara, modern olanın karşısında olmasını ifade etmek için “geleneksel” kavramı konulmuştur. Modernizasyonun yapısı itibari ile eski olana karşı çıkan bir tutum sergilemiştir. Nitekim getirdiği farklılıklara bakıldığında muhafazakâr inanç ve yaşam sisteminden kopuş, geleneksel toplumdaki basit kurumların modern toplumlarda karmaşık ve çok çeşitli yapılara dönüşmesi göze çarpmaktadır. Bu noktada yeni bir sosyal paradigma doğmaktadır. İki ucun arasındaki farkın kapatılması modernleşme sürecini kapsamaktadır.

“Modern olma bilinci” Avrupa’da Rönesans hareketleri ile birlikte başlamıştır. “Modern olma bilicinin oluşması Avrupalıların güçlü bir öteki kimliği inşa etmesi ile alakalıdır. Kültürel, ekonomik, siyasi ve endüstriyel alanda Avrupa (sonraki dönemlerde Amerika da buna dâhil olmuştur) doğu dünyasına bakarak kendi modernliğini oluşturmuştur. Aydınlanma ile kendi kavram dünyasını ve gramerini oluşturan bu bilinç, Hegel’in felsefi sistemi ile zirveye ulaşmıştır. Hegel ile birlikte modernlik kapsayıcı ve nüfuz edici fakat bir o kadar da yalın ve somut bir kavram olarak ele alınır (Altun, 2019). Hegel’e göre tarih öznenin özgürleşme sürecidir. Bu süreç tarihsel olarak ilerlemeci, evrimsel bir yapıya sahiptir. Bu özne tarihin akışı içerisinde sürekli bir biçimde kendini gerçekleştirmekte ve özgürleşmektedir. Fakat modernleşme ile birlikte kendini gerçekleştiren de özgürleşen de batılı öznedir. Avrupa dışında böyle bir özgürleşme ve kendini gerçekleştirme gibi bir süreç olmamıştır. Dolayısı ile Avrupa ile modernlik noktasında ortak bir tarihi yoktur. İlerlemeci tarih anlayışı noktasında doğu ülkeleri muhafazakâr yapısı ile ayrılmaktadır. Batı özellikle 16. yy. ’dan sonra Rönesans ve reform hareketleri ile, 18. yy. ’da Fransız ihtilali ve aydınlanma felsefesi akımları ile kendi iç dinamiklerini oluşturmaya başlamıştır.

Eylem haline geçen modernlik, bilimsel alanda olan gelişmeler, endüstriyel kalkınma ve beraberinde getirdiği kentleşme, iletişim ve yayın organlarının gelişmesi, kapitalist sistemin kendi açık pazarlarını oluşturması gibi etkenlere dayanmaktadır. Modernleşme tanımını Anthony Smith 3 farklı şekilde ele almaktadır. İlk olarak bir toplumsal değişim ve devinim olarak evrensel nitelikte bir değişime ayak uydurma olarak modernleşme, ikinci sırada ve genel geçer bir tarihsel tanım olarak seküler ve sanayinin doğuşu ile birlikte ilerlemeci bir modernleşme ve kalkınma olarak gelişmiş ülkelerin yönetici ve aydınları tarafından izlenen politikayı kapsayan modernleşmedir (Smith,

1996). Diğer birçok sosyal bilimci de moderniteyi açıklarken, modern-geleneksel, gelişmiş-geri kalmış, muhafazakâr-ilerlemeci ayrımlarına gitmiş ve toplumsal büyük ölçekte gelişmenin bir biçimi olarak süregelen bir dönüşüm olarak ifade etmişlerdir. Görülmektedir ki yapılan tanımlamaların genel karakteristiği gelişmişliğin yanı sıra pozitivist paradigma içerisinde ele alınmış batı-doğu veya gelişmiş-az gelişmişlikleri baz alınarak oluşturmaktadır. Klasik gelişme kuramları temelini Darwinizm'den almaktadır. Sosyal olgular da aynı biçimde organizmacı bir bakış açısı biyolojik evrim baz alınarak incelenmiştir. Bir diğer yaklaşım da ırka dayalı bir ilerlemeciliktir. Bu çalışmalara göre Batı, ekonomik ve endüstriyel anlamda evrimin son basamağındadır. Gelişmekte olan devletler bu yolu mecburi olarak kat etmek zorundadır.

Modernleşme kuramları içerisinde tartışılan konulardan bir tanesi modernleşmenin Batı dünyası dışında gerçekleşip gerçekleşmeyeceği sorusudur. Evrimsel tarih anlayışına göre kapitalizm gibi modernizm de bir toplumun gelişmesi için geçilmesi gereken bir aşamadır. Toplumlar sanatta ve teknikte bireysel aydınlanma çağlarını yaşayacaklar, kendi sanayi ihtilallerini yapacaklar, sosyal zeminde kendini gerçekleştirme yoluna gireceklerdir. Fakat bir karşı tez olarak her toplumun kendi karakteristiği olduğu ve modernizasyonun Avrupa menşeli bir kavram olduğunu, Batı dışı devletlerde olacak devinimlerin yine kendi parametreleri ve karakterleri içerisinde olacağı da bir gerçektir. Nitekim modernleşme Batı dünyasının ürettiği bir kavram olmakla beraber temel kodları da batı toplumlarına göre yazılmıştır. Tarihin ilk dönemlerinden beri her toplumun gelişimi farklı düzeylerde ve farklı şekillerde olmuştur.

Modernleşmenin toplum üzerindeki etkisi 4 biçimde olmaktadır;

Endüstrileşmenin bir sonucu olarak artan bir ekonomik dönüşümü ifade eden, üretimde ve tüketimde yönetim tekniklerinin kullanılması, bilim ve teknolojinin ilerlemesi ile ticari yapıların şekillenmesi gibi konuları içinde barındıran ekonomik modernleşme, demokrasi ile insan hayatına giren seçme ve seçilme hakkı gibi topluma devlet idaresinde katılım hakkı sağlayan, parlamenter sistemin hâkim olduğu, bürokrasinin toplum hayatına girdiği siyasi modernleşme, kavram olarak da laik bir yapıya sahip olması, gelenekselden koparak yenilikçi bir yapıyı getiren etnisizm yerine ulusalcı bir yapıya sahip olan kültürel modernleşme ve artan refah seviyesi, eğitimde fırsat eşitlikleri ve okuma-yazma teşviki, göç, iletişim ve ulaşım gibi hayatın pratik yönlerinde ortaya çıkan toplumsal modernleşme.

## 2.2. Modernleşme Kuramı

İnsanlığın geleneksellikten modernliğe dönüşünü ve bu dönüşümün süreçlerinin açıklanması sosyolojinin temel problemlerinden bir tanesidir. Değişimin doğal olanın elinden alınarak insanlığın ve toplumun gelişimine endekslendiği çağlarda değişme modernlik adı ile anılmıştır. Daha önce tanımını ve çeşitlerini verdiğimiz modernite üzerine çalışmalar özellikle son yüz yılda hız kazanmıştır. Modernleşme kuramı, modernite kavramının doğduğu Avrupa ve bir diğer temsilcisi olarak kabul edilen Amerika model alınarak diğer geri kalan ülkelerinde modernleşebileceğini savunmuştur. Öyle ki bunu bir ihtiyaç haline getirerek sunmaktadır. Modernleşme kuramı temel olarak yapısal işlevselci kuramın üzerine kurulmuştur. Bu noktada devletlerin ve kurumlarının ancak geleneksellikten kurtularak modern olmaya doğru giden yolda harcayacakları çabalar ile gelişebileceklerini söyler. İkinci Dünya Savaşı sonrasında baskın bir görüş haline gelen modernleşme kuramı, ilerleyen yıllarda modernleşmesi gerektiği söylenen doğu devletlerinin (ki özellikle Afrika ve Güneydoğu Asya devletleri başta olmak üzere) batı dünyasınca kapitalist sömürü altında bulunması ve modernitenin de sömürünün bir aracı olduğunu söylemlerinde belirten karşı tezler, gelişme kuramlarının iktidarını sarsmışlardır. 2.Dünya Savaşının ardından henüz yıkılmamış olan komünizm düşüncesi modernite ile karşı karşıya gelmiştir. Avrupa'nın sömürgecilik ve misyonerlik faaliyetleri ile saldırganlığı yeni modern sözcüğü ile özdeş karşılanmaya başlamıştır.

Kuramın değer kaybetmesinin arkasında yatan en önemli sebep 2. Dünya Savaşı ile birlikte değişen güç dengeleridir. Savaş öncesinde güç denildiğinde akla gelen Avrupalı devletler artık yerini Müttefik devletlere bırakmıştır. ABD ve Rusya savaşla birlikte yeni imparatorluklar olarak ortaya çıkmıştır. SSCB, Fransa başta olmak üzere Avrupa ve Batı dışındaki sol rüzgârlar esen bütün devletlerden faydalanmak ve kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirmek amacı taşıyordu. Bu noktada modernleşme (batılılaşma) artık komünizm gibi bir ezici gücün altında kalmıştır. Rusya'nın savaş sonrasında amaçladığı hedefler Marksist bir dünya devrimini kapsıyordu. Hem Avrupa'da hem Asya'da komünist devletlerden aldığı destekler bu hedefte gelecek devrimin başarısının habercisi olarak görülmekteydi. Fakat bu durum yeni çıkan iki süper imparatorluğun ittifakının kırılma noktaları olmaktadır. Birinin büyük devrim hayalleri diğerinin kâbusu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönemden sonra iki devlet de derin bir soğuk savaş içerisine girmiştir. Öyle ki bu savaş ya sıcak çatışmalarla bir gerilla savaşı

haline gelecektir yahut kendi doğrularını kitle iletişimi yolu ile propagandalarla gerçekleştirecektir. Nitekim sonuç olarak iki gücün de kendi nükleer silah güçleri ile birbirlerini tehdit etmesi ile başlamış ve bir propaganda çatışmasına dönüşmüştür. Elbette ki bu savaş yalnız tehditlerle değil ekonomik mücadeleyi de kapsamaktadır. Her iki güç de kendi yanlarındaki destekçi küçük ülkelere mali yardımlar yaparak ortamı kızıştırmışlardır. Fakat Amerika'nın dış politikası hem Rusya'ya oranla aktif gücünün fazlalığı hem de Rusya'nın kendisinin hamisi olarak gördüğü sol ideolojiye sahip doğulu devletlerin Rusya'nın boyunduruğu altında bulunmak istememesi ve bu yöndeki siyasal örgütlenmeleri, Amerika'yı Rusya karşısında güçlü bir konuma getirmiştir. 1945'ten sonra Batılılık, dünya siyasetinde Amerikan kimliği altında temsil edilmeye başlandı (Altun, 2019, s. 37).

Amerika toplumsal örgütlenmeyi ve bürokratik kurumsallaşmayı sağlamak adına Avrupa bürokrasisi yapılanmasını ve oluşturduğu toplumsal refleksleri korurken, diğer yandan yeni dünya düzenine karşı kendi bürokrasi tarzını oluşturmaya çalışmıştır. Modern Avrupa ulus temelli bir ülke modeline sahiptir. Ulus temelli bir devlet olmanın en önemli sonuçlarından bir tanesi de bürokraside güç dengesinin sağlamaktır. Fakat Amerika bu yolu izlememiştir. Amerika'nın sahip olduğu anlayışına göre kendisi gibi büyük devletlerin güç dengelerine ihtiyacı yoktur. Yegâne güç olarak Amerika gelişmişliğin ve modernliğin öncüsü ve diğer geri kalan devletlerin yol göstericisidir. Avrupa'nın yönettiği bir dünya siyasetinden ABD merkezli bir yönetime geçiş elbette ki Avrupa'nın dış siyasetinde önemli değişimlere sebep olmuştur. Bu kapsamda katı sömürgecilik daha ılımlı ve denetlenebilir bir serbestliğe bürünmüş, Avrupa devletleri arasında sömürsüz siyasete dönüşün ilk adımları atılmıştır. Mevcut dönüşüm Avrupa için çok maliyetli bir süreç olsa da Amerika gibi bir devlet için dünyaya sunulan yeni bir siyasi model oluşturmuştur. Bu sayede sömürü bölgelerinde yeni ulus devletler doğmuştur. Amerika'nın sebep olduğu bu değişim elbette ki dünyaya mutlak bir özgürlük tanınamaktadır. Bu hem Amerika'ya hem Avrupa'ya bağımlı doğru tabirle yeni bir sömürgecilik içimi ortaya çıkarmıştır. Üretim gücünü ve doğal kaynaklarını elinden alarak büyüyen sömürü düzeni medya gücü ile artık üreticileri aynı zamanda bir tüketici haline getiren bir sistem olmuştur. Tüketim burada sadece ihtiyaca binaen bir maddi tüketim değildir. Medya ve propaganda ile hem maddi tüketime maruz bırakılmakta hem de manevi değerler olarak değerleri sömürülmektedir. Bu sömürüden

yeni Batı dünyasının kazancı iki yönlü olmaktadır. Ekonomik olarak bir kaynak sağlayan devletler aynı zamanda dünya siyasetinde kendi iktidarlarını da güçlendirmiş oldular.

Sömürge karşıtı siyasetin sonuçlarından bir tanesi, sömürgeci devletlerin yeni ulus devletler haline gelmesi olmuştur. Bu aşamada dünya siyaseti açısından büyük bir denge rolü oynayan devletler, her iki güç tarafından da kendi bekaları için bir önem taşımaktaydı. Sömürgeci devletler fakat her anlamda Batıya bağımlı az gelişmiş devletler, özellikle Latin Amerika, Afrika ve Güneydoğu Asya ülkelerinin ekonomik durumları başta Amerika'nın kat kat altında iken nüfusları savaş sonrası yıllarda hızla artmıştır. Amerika'nın dünya siyasetine hâkim bir güç olması noktasında kilit bir rol oynamaları aynı zamanda onları büyük bir tehdit haline getirmektedir. Nihai olarak iki güç arasında soğuk savaş devam ederken yoksul bir yaşam süren devletler için sosyalizm rüzgârları davetkâr bir görünüme sahiptir. Amerika öncülüğündeki bir dünya siyasetinden taraf olmayan yahut açık bir şekilde sosyalist görüşlerini beyan eden küçük ulus devletlerin sayısı savaş sonrasında epeyce artmıştır (Altun, 2019, s. 41).

Sosyalizmin idealist çekiciliği ikinci dünya ülkelerini kaplamış bu ülkelerin kendilerini sosyalist, halkçı olarak tanımlamalarına sebep olmuştur. Bu hiç kuşkusuz komünist devletlerin Amerika karşısında güç kazanmak anlamına gelmektedir. Amerikan emperyalizminin bu gidişata göz yumması bir anlamda kendi sonunu hazırlaması anlamına gelmektedir. Bu durum ABD'nin dış siyasette küçük ve az gelişmiş ulus devletlerin gelişme ve modernleşme politikaları izlemesi zorunluluğunu merkezi bir problem haline getirmiştir. Politikalar sadece bağlılığın temin edilmesini değil karşısına çıkacak başka bir gücü de bertaraf etmeye yöneliktir. Amerikan emperyalizminin en önemi ayaklarından bir tanesini oluşturan medya, komünizmi sürekli bir biçimde zararlı ve yabancı bir tehdit olarak dünyaya tanıtmaya uğraşmıştır. Nitekim komünizm, medya ve propaganda araçları ile insanların zihinlerine kâbus olarak işlenmiş ve tehlike bertaraf edilmeye çalışılmıştır. Bu gelişmeler ABD dışında kalan diğer büyük devletler için de bir tehdit oluşturmaktadır. Amerika ile gelişmiş batılı devletler hem güçlü bir batı bloğu oluşturmak hem de önlerine çıkabilecek komünizm gibi yeni tehditleri yok etmek için uluslararası kurumlar oluşturma yoluna gitmişlerdir. Batı slogan haline getirdiği, liberalleşme, özgürleşme ve çoğulculuk vaatleri ile kendisine sempati toplamaktadır. Yanı sıra 1947 yılında dönemin ABD başkanı Harry Truman tarafından

Sovyet tehlikesine karşı oluşturulan askeri ve mali yardımları içeren Truman Doktrini ve Marshall yardımları bu propagandaların bir kolunu oluşturmaktadır. Batı bloğunun gelişme ve modernleşme planları yalnız değildi. Sovyet Rusya’da Marksist dünya görüşü içerisinde ilerlemeci gelişim planları yapmaktadır. Nitekim iki zıt güç haline gelmelerine karşın kullandıkları ortak bir medya silahı vardır. Batı ne kadar gelişim noktasında endüstrileşmeyi savunmuşsa Sovyet Cumhuriyetler de aynı şekilde endüstrileşmenin kaçınılmaz bir gereklilik olduğunu savunuştur. Sovyet Rusya’nın ilerlemeci politikaları pek çok küçük ulus devletlerce destekler görüp ve benimsenmesine rağmen Amerikan merkezli ilerleme politikalarının liberal ve özgürleşmeci yapısı medyanın egemenliği ile sunulmuş nitekim Marksist düşünceye ağır basmıştır.

Görüldüğü üzere soğuk savaşın en hararetli döneminde, kalkınma ve modernleşme çalışmaları zirveye oturmuştur. Özellikle Batı dışı devletlerin kalkınması her iki güç tarafından önemli bir sorun olarak görülmüştür. Batı’nın galip geldiği bu mücadele, henüz kendi kalkınmasını sağlayamamış devletleri nitelendiren “Üçüncü Dünya Ülkeleri” kavramını ortaya çıkarmıştır. O dönemde tekrar güç kazanmaya başlayan modernleşme kuramı, pozitivist ve nesnel bir bakışa sahip olsa da asıl itibarı ile bu ikili mücadelenin bir ürünü olarak görülmektedir (Altun, 2019). Amerika’daki gelişim teorisi çalışmalarının akademik boyutu büyük oranda siyasi sebeplerden oluşmuştur. Kuramın hız kazanmasının bir diğer sebebi ise daha önce de bahsettiğimiz üzere ABD’nin dünya gücü haline gelmesi ve yanına batılı diğer devletleri çekmesi ile az gelişmiş ülkelerin nüfus bakımından dünya siyasetinde bir çoğunluk oluşturmasıdır. Her ne kadar küçük ölçekte dahi olsalar bir karşı güç ortaya çıkması durumunda dengeyi sağlayacak konumdadırlar. Bu her halükarda dış siyasetin buna endeksli bir şekilde güdülmesi anlamına gelmektedir. Zengin-fakir, gelişmiş-az gelişmiş ülke ayrımında dikkat çeken husus gelişim sürecinde Batının belirlediği politikalar vasıtası ile olmasıdır. Yani her şartta küçük ulus devletler Amerika’ya mecbur ve maruz kalmaktadırlar. Kuramın ortaya çıkmasındaki çalışmalar geniş kapsamda bir yankı bulmuştur. Sosyologlar toplumsal ve kurumsal boyutunu, iletişim bilimciler medya, kitle iletişim ve propaganda, iktisatçılar ekonomik sebep ve sonuçları ile siyaset bilimciler politik kısmı ile ilgilenmişlerdir.

Soğuk savaşın son bulduğu yıllarda akademik çalışmalar hız kazanmış, sosyal bilimler araştırmacıları ile devlet kurumları arasında bir yakınlık kurulmuştur. 1950’li ve 60’lı



yıllara gelindiğinde ülkemizin de içinde bulunduğu pek çok devlet üzerinde ampirik çalışmalar desteklenmiştir. Sömürü ülkelerin yavaş yavaş bağımsızlıklarını kazanması ve ulus devletlerin sayısının hızla artması ile bu devletler Batı dünyasının istihbarat kurumları tarafından yakından takip edilmiştir. Çok sayıda araştırma enstitüleri kurulmuş ve yardımlar yapılmıştır. Nitekim bu süreç evrensel nitelikte faaliyetler yürüten *Rockefeller*, *Ford* gibi vakıfları ortaya çıkarmış bulunmaktadır. Amerika artık bir güç olarak sadece maddi bağımlılığı değil bilgi iktidarını da büyük oranda eline alarak önüne çıkabilecek tehlikeleri kontrol altına almıştır.

Gelişme teorileri, Avrupa ülkeleri için henüz ilk yankı bulduğu dönemde Batı'nın kendini gerçekleştirme sürecini yaşadığını fakat batı dışı toplumların bu kalkınma seviyesine ulaşabilmelerinin çok sınırlı olduğunu tartışmışlardır. Fakat soğuk savaş sonrası şekillenen siyaset bu görüşlerin aksine gelişmekte olan yahut az gelişmiş bütün devletlerin gelişmelerinin bir mecburiyet olduğunu savunmaktadır. 19. yy. Başlarına küçük devletlerdeki kalkınmanın bir kültürel yozlaşmaya gideceği konusundaki tez 20. yüzyılda yerini batılılaşma modellerinin teşvik edildiği ve batılı devletler tarafından desteklenen bir sav haline gelmiştir. Öyle ki bilimsel çerçevede gelişme sosyolojisi, gelişme ekonomisi gibi toplumların kalkınma ve gelişmesine yol haritası çizecek alanlar ortaya çıkmıştır. Bu alanda yapılan çalışmalar da 9. yy klasik bilimsel yöntemine ek olarak interdisipliner alanlar ortaya çıkmış kalkınma çalışmaları alt bilim dalları ile desteklenmiştir. Bu yönden az gelişmiş toplumlarda bölgesel araştırma merkezleri ve enstitüler açılmış, batı devletlerince fonlanmışlardır (Altun, 2019). Göstermektedir ki modernleşme artık uğruna çabalanan bir ideoloji haline gelmiş hemen hemen her toplumda kalkınma planları hayata geçirilmeye başlanmıştır. Daha önce de bahsettiğimiz üzere küçük devletlerin kalkınabilmesi için yegâne güç konumundaki ABD'nin uyguladığı yardım paketleri ve özel teşebbüslerle kurulan vakıflar bu konuda teşvik için önemli bir yer oluşturmaktadır.

Batı kendi dışındaki toplumların kalkınması için tek yol olarak kendi izlediği düşünsel ve pratik tarihi öngörmüştür. Kısacası her toplum gelişmiş bir toplum olabilmek için Batıdan teknolojiyi satın almalı ve endüstrileşmelidir. Fakat burada kalkınmanın yanı sıra dışa bağımlılık gibi bir problem de ortaya çıkmaktadır. Nitekim ABD tarafından sunulan teknoloji ve bilim, kültür ve yaşantı, ekonomi ve siyasetin en olumlu temsili

batılı ülkelerdir. Böyle bir durumda Batı dünyası bu günlerine gelirken yaşadığı tecrübeleri diğer az gelişmiş devletler bir gayret göstermeden sahip olmuşlardır. Bu durum küçük devletlerde kavram kargaşasının doğmasını kaçınılmaz hale getirmektedir. Burada Serge Latouche'nin tabiri ile 3. Dünya devletleri için gecikme saplantısı (sendromu) ortaya çıkmaktadır. Gecikme sendromu yaşayan toplumlar Batı karşısında kültürel olarak savunmasız bir konumdadırlar. Taklit ve tüketim tek yasadır. Modernite koşusunun sonunun olmaması ve tıpatıp bir örnek bulunmaması endişe yaratmaktadır. Ne üretmeli, ne yaratmalı, ne tüketmeli, neye inanmalı? (Latouche, 1993). Her sonuçta da sonuç gelişmenin ekonomik boyutuna çıkmaktadır. 20. Yüzyılın ortalarına geldiğinde artık toplumlarda çıkmaza giren bu sorun akademik araştırmaları tetiklemiş ekonomik sorular ile çıkan bu problem iktisatçılar kanalı ile çözülmeye çalışılmıştır. Nihai olarak modernleşme kuramının çıkış noktası da buraya dayanmaktadır.

Modernleşme kuramı İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika akademisinde ortaya çıkmış bir teori olmakla beraber, klasik sosyal bilimlerden beslenen kuramın temeli Aydınlanma düşünürlerine dayanmaktadır. 18.yüzyılda Aydınlanma hareketleri ile başlayan ve akılcılığı, geleneksel olandan ayrılmayı, dinsel inancın yerini bilime olan inancın aldığı düşünce sistemi bugünkü ilerlemeci yaklaşımın mimarlığını oluşturmaktadır. Aydınlanmacı görüş bu yolla toplumları kötü etkileyen ve kötülüğe yönelten efsane, hurafe ve bilimsellikten uzak düşüncelerden arındırarak akılsal ampirik ve özgürleştirici bir dünya hedeflemektedir. Aydınlanmacı düşünce seküler bir dünya üzerine kuruludur. Düşünce yapısı, dinin evrensel bir iktidar üzerinde olumsuz etkileri olduğu konusunda hemfikirdir. Din ve dine bağlı kültürel değerler yapısal bir görevi karşılamaktadır. Modernist düşünce dini bütünüyle insan hayatından çıkarmak yerine reformize ederek araçsallaştırma yoluna gitmiştir. Kant'a göre aydınlanma insanın kendi eli ile düştüğü kör kuyudan kurtulmasıdır. Aydınlanmanın getirdiği evrimsel tarih anlayışı çerçevesinde modernleşmeden kısaca bahsetmek gerekirse ussal olarak özgürleşmenin, evrenselleşmenin ve ilerlemeciliğin tek potada eritilmiş halidir. Bu açıdan modernite sosyo-kültürel ve dini açıdan klasik sosyoloji kuramlarından çokça faydalanmaktadır. Kimi teorilere göre dinin insan hayatını terk edeceği ön görülse de pratikte literatüre akılcılığın yönettiği bir doğal din kavramını sokmuştur. İncanın şekillendirdiği akıl yerini aklın sorguladığı ve biçimlendirdiği dinsel inanca bırakmaktadır. Dünya artık pozitivist paradigmanın hüküm sürdüğü yerdir. Francis Bacon'un "Bilgi Güçtür" (Ipsa scientia potestas est) sözü aydınlanmanın ve ilerlemeciliğin mottosunu

oluşturmaktadır. İnsanın doğaya hükmedebilmesi için dogmalardan kendisini soyutlayarak bilginin gücüne sahip olmalıdır. Aklın yol göstericiliği ile doğa bilimleri insana doğaya hükmetmeye imkân sağlıyorsa, sosyal bilimler de toplumların ve bu toplumların kültürlerine egemen olmanın imkânını kolaylaştırmaktadır.

Sosyolojinin kurucusu olarak kabul edilen Müslüman bilim adamı İbn Haldun, bilimsel olarak sosyolojinin henüz bir disiplin haline gelmediği yıllarda bugünkü anlamda kullandığımız sosyoloji literatürünün ilk nüvelerini ortaya atmıştır. Dünya tarihi, siyaset, psikoloji, antropoloji sosyoloji gibi konuları ele aldığı *Kitab-ül İber* isimli eserine yazdığı giriş mahiyetindeki *Mukaddimesi* yine bu alanlarla alakalı olarak bir eser niteliği taşımaktadır. İnsanların yeryüzünde yaşayabilecekleri bir çevre oluşturup bir cemiyet haline gelmelerini “*umran*” kavramı ile ifade eder. Mukaddimesinde “*umran*” kavramını açıklarken cemiyetlerin siyaseti, ekonomisi, hukuku ve sosyal ilişkileri hakkında kapsamlı yorumlar yapmaktadır. Bu yönüyle İbn-i Haldun’un sosyolojisinde organizmacı bir yaklaşım sergilediğini görmekteyiz. Yine aynı şekilde mukaddimesinde canlıların evrimini konu aldığı tekâmül nazariyesinden (evrim teorisi) bahsetmektedir. Gelişim olarak en üst tabakadaki bitkilerin en alt tabakadaki hayvanlar ile varlık açısından yakın olduğunu, böylelikle hayvan çeşitliliğinin buradan sıralı bir şekilde arttığını ve hayvanların da en üstünü olarak düşünce sahibi olan insanın ortaya çıktığını, ortaya çıkan bu türün hayvanların en üstünü fakat düşünce sahibi olan hayvanın (insanın) en düşkününü olmasını savunmaktadır. Nitekim Darwin’den asırlar önce evrim teorisini ortaya koymuştur. Toplumların da tıpkı canlılar gibi doğup büyümesi ve sonlarının gelesinin kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Bu yönüyle asabiyet teorisini geliştirmiştir. Organizmacı toplum anlayışının yanı sıra evrimci bir yaklaşımla bedevi (taşra yahut yerleşik kültürü olmayan göçebe) toplumların hadari (medeni) toplumlardan eski olduğunu söylemiş ve zaman içerisinde insanların savaş ve doğal afetlerden korunmak için bir araya geldiklerini söylemektedir. Sosyolojinin bilimselleşmesi ile birlikte ortaya atılan teorilerin pek çoğunun özü veya tohumu diyebileceğimiz kavramları mukaddimesinde belirtmiştir. Örnek vermek gerekirse toplumsallaşmanın çevresel faktörler ile olduğunu soğuk iklimlerde gelişmiş toplumların az ılıman iklimlerde gelişmenin nazaran daha ileride olduğunu ve bir medeniyet inşa ettiğini söylemektedir (İbn Haldun, 2017, s. 217-269). Emek ve iş bölümünden, fiyatlandırmanın iş gücünün kıymetinden doğduğundan, vahşi milletlerin mülkünün daha geniş olmasından, mağlup devletlerin galip devletler karşısında şiarını, kıyafetini, sair ahlak ve geleneğini

taklit etme düşkünlüğünü göstermesinden bahsederek bugünkü anlamda Marksist ideolojinin emek, iş gücü, yabancılaşma gibi temel düşüncesini oluşturmaktadır (İbn Haldun, 2017, s. 352-370). Umranın oluşabilmesi için bireylerin bir birine ihtiyaç duymasını bu sayede yardımlaşmanı ve iş bölümünün çok olduğu toplumlarda kültür kavramının oluştuğunu söyleyerek diğer bir deyişle Durkheim'in iş bölümünü ele almıştır (İbn Haldun, 2017, s. 340-344). Sosyolojiye kazandırdığı en önemli kavramlardan bir tanesi muhakkak ki asabiyet kavramdır. Asabiyet en gelen anlamı ile insanların bir araya gelmesi ve bir kuvvet mekanizması oluşturmalarıdır. Birlik sosyal hayatı kuvvet ise askeri toplumun askeri kanadını oluşturmaktadır. Asabiyetin oluşmasının en temel dayanağı kan bağı olmakla birlikte tek sebebi bu değildir Asabiyet bir akrabalık çerçevesinde oluşabileceği gibi ortak bir coğrafya ortak bir ideal ve düşünce sistemi çerçevesinde de şekillenebilir. Ortaya çıkış sebebi ise grup dayanışması ve ortak güvenli bir yaşam düşüncesidir. Asabiyet büyüdükçe devletleşir.

Yukarıda da bahsettiğimiz üzere canlılar bir tekâmül-evrim çizgisi üzerinde mükemmelleşmeye doğru ilerlerler. Bedevi toplumdan hadari-medeni topluma geçiş zorunlu olan bir süreçtir. Devlet konumuna gelmiş asabiyetler fütuhatla (fetihlerle) uygarlaşır, uygarlaştıkça gerek coğrafi olarak gerek siyasi olarak büyürler. Medeni toplumda iş bölümünün artması ticareti ve üretim şekillerini geliştirir. Böylece şehir yaşamına özgü üretim biçimleri ortaya çıkar. Üretimin gelişmesi beraberinde biriktirmeyi ve maddi olarak refah seviyesinin artmasına sebep olur. Göçebe toplumlarda kazanç hayvancılık ve toplayıcılık üzerine bir tüketim sistemi olarak kuruludur. Medeni toplumlara göre muhafazakâr bir yapıya sahip olan göçebe toplumlar kendi örfleri üzerine kurulu bir ahlak sistemleri vardır. Etkileşim az olduğu için yabancılaşma ya da yozlaşma daha az olmaktadır. Bunula beraber büyüyen devletler büyümenin beraberinde getirdiği ahlaki bozulmalar ve yozlaşma neticesinde güç kaybeder ve ölürler (yok olurlar).

İbn-i Haldun'a göre çevresel faktörler, iş bölümünün mahiyeti, üretim biçimleri ve devletlerarasında süren mücadeleler sonucunda gelip ve mağlup devletler toplumsal değişimin temelini oluşturmaktadır. Mukaddimedede vahşi devletlerin mülkünün çok olmasını bir devletin uygarlık seviyesine erişmesi için mecburi olduğunu dile getirmektedir. Nitekim Karl Marx'ın bir devletin uygarlık seviyesine ulaşabilmesi için kendinden güçsüz devletleri sömürgesi altına almasının kaçınılmaz bir yol olması şeklinde

tarif etmesi modern anlamda bunun bir örneğidir. İbn-i Haldun'da mağlup devletin yok olmadan bu sömürünün bir parçası olması “*Asabiyetin şartı ile bir milletin boy-nundan giden mülk muhakkak öbür boya avdet eder*” şeklinde anlatılmaktadır (İbn Haldun, 2017, s. 359). “*Mağlup ebedi olarak galibin şiarını, kıyafetini, mesleğini ve sair ahval ve adetlerini taklit etmeye düşkünlük gösterir*” başlığı ile toplumsal değişmeyi ve yabancılaşmayı ele almıştır (İbn Haldun, 2017, s. 361). İbn-i Haldun'a göre bu yabancılaşma ve taklit toplumların köklü değişimine sebep olmaktadır. Güçsüz ve mağlup devlet, güçlü tarafın sosyo-kültürel kodlarını bir üstünlük olarak görmekte ve mükemmelliğe güçlü ve yenen devletin sahip olduğunu düşünmektedir. Bu durum ekseriyetle güçlü devletlerin küçük devletlere uyguladığı kültürel asimilasyon süreci ile olmaktadır. Günümüzdeki kavram ile emperyalist politikaların sonucu olarak yayılmacı modeller özellikle 19. Yüzyılın ortalarından itibaren günümüze kadar gelmiş modernleşme ve batılılaşmanın bir yönünü oluşturmaktadır.

Ana akım sosyolojinin temel taşları kabul edilen sosyologlar artan sınıf mücadelesinden (Marx), ahlaki parçalanmaya (Durkheim), rasyonaliteden (Weber), toplumsal bağın kopmasına (Tönnies) kadar, gelişim sorununu ele almışlardır. Fakat batı-dışı toplumların bu süreçten ne ölçüde etkilendiklerine antroposantrik olarak sadece Marx değinmiştir (Altun, 2019, s. 41). Nitekim sosyoloji geleneğinde bu alanda rastlanan doğu eksenli çalışmalar yine Batının bakış açısıyla olmuştur. Evrimci teorilere bakıldığında sosyolojinin babaları olarak tabir edebileceğimiz Auguste Comte, Émile Durkheim ve Max Weber 'in toplumsal değişim teorileri göze çarpmaktadır. Bununla beraber diyalektik materyalizmin büyük temsilcisi Karl Marx'ın sınıf çatışması modeli ve Pitirim Sorokin'in kültürün üst sistemleri kavramı modernleşme kuramı için önemli bir noktadır. Comte' un toplumsal değişme görüşü modernleşme döneminin meşruiyetini sağlamaması niteliğindedir.

Comte toplumu incelerken kullandığı toplumsal statik ve toplumsal dinamik kavramları değişim sosyolojisinde önemli bir yer tutmaktadır. Toplumsal statik ile toplumsal içerisindeki durağan, muhafazakâr ve değişmezliği ifade ederken, toplumsal dinamik değişimle yakından alakalı olarak sosyal evrimi ve değişimi karşılamaktadır. Pozitivist düşünceye sıkı sıkı bağlı olan Comte için toplumu anlamının kodları “toplumsal dinamikte” yatmaktadır. Toplumsal statik, toplumsal dinamiğin anlaşılmasında sadece durağan bir haldir (Comte, 1952, s. 3-5). Toplumsal dinamik, random bir hareketlilik

değil düzenli bir süreçte evrimsel olarak gerçekleşen bir hareketlilik. Değişim modelini üzerine kurduğu 3 hal yasaının son evresi modernleşmenin mecburiyetini özetlemektedir. Toplumlar tarihsel evrim içerisinde 3 aşamadan geçmektedirler. *Teolojik evrede* toplumların sosyal hayatları ve kültürel birikimleri doğa ile iç içedir. Doğa yasaları insanların kendi aralarındaki yasalar gibi bir güce bağlıdır. Deneysel bir bilgi olmamakla beraber toplumlar bu iradenin arkasındaki gücün tanrısal oluşunu söylemektedirler. Teolojik düşüncenin evrildiği yerde Metafizik evre ortaya çıkmaktadır. Comte'a göre teolojik evreden pozitif evreye geçişte bir ara yol olarak gördüğü metafiziksel dönemde doğa bilimlerini tanrının kudreti ile açıklarken duyu organları aracılığı ile elde ettikleri verilerin anlaşılmasında hayal gücünün etkilerine izin vermektedirler. Burada ruh gibi mistik ögeler ortaya çıkmaktadır. Tarih çizgisinde kısa bir aralığa denk gelen bu evre pozitivist bir çağa hazırlık dönemidir. Yavaş yavaş ezoterizm son bulur, kölelik, derebeylik, dini ve askeri kurumlar yıkılmaktadır. Pozitif evreye geçildiğinde insanoğlu deneysel bilgiyi elde etmiş ve doğaya egemen olma düşüncesi hız kazanmıştır. Duyular ile elde edilen veriler ussal olarak işlenerek sosyal hayata sunulurlar. Evrimin son basamağına ulaşan toplum ortak bir *insanlık dini* şemsiyesi altında toplanacaklardır. Pozitif evre her toplum için bir zorunluluktur. Aydınlanma ile bu evrimi ilk olarak Avrupa yaşamış ve pragmatik olarak kendisini gerçekleştirmiştir. Nitekim bu gelişim kuramı çalışmalarında öncelikle bunu Avrupa'nın yaşadığı ve her toplumun aynı düşünce sistemini tecrübe edeceği anlayışının temelini oluşturmaktadır. Fakat şu da bir gerçektir ki Comte sosyolojisini Hristiyan Avrupa tarihi üzerine kurmuştur. Nitekim İslam dininin metafizik evreyi yaşamadan pozitif evreye geçiş yaptığını söylemektedir.

Durkheim sosyolojisinde değişimin kökleri iş bölümü kavramında yatmaktadır. Nüfusun, uzmanlığın ve iş bölümünün olmadığı mekanik toplumdaki nüfus yoğunluğunun fazla uzmanlaşmanın ve iş bölümünün arttığı organik topluma geçiş ile toplumsal değişimin gerçekleştiği savını öne sürmektedir. Mekanik toplumlar daha durağan ve sosyalleşme stabildir. İnsanlar homojen (tekçil) bir yapıya sahiptir. Organik topluma geçildiğinde ise farklılaşma artmış çeşitlilik çoğalmıştır. Organik toplumlarda iş bölümünün artması üretimi artırmaz fakat rekabete sebep olur. Rekabetin oluşması üretim mekân imalarını tetikleyeceği gibi düşün alanında çeşitliliğin de ortaya çıkmasına sebep olur. Farklılıklar kaynaşmayı arttırır bu da yeni ideallerin ortaya çıkmasına sebep olur. Nitekim insanın toplumsal ideallere ve bir gelecek kurgusuna sahip olması onun

organik toplum içerisindeki niteliğinden doğar. Toplum yoksa birey kendiliğinden bir ideal yaratamaz, idealler tekil olan bireyin isteyebileceği bir amaç değildir. Toplamların da tıpkı şahıslar gibi karakterleri ve gerçekleri vardır (Kongar, 2018, s. 103-105). Toplumun organikleşmesi onu değişime hazırlamaktadır. Yani sosyal değişim iş bölümü ile dolaylı olarak da teknoloji ve gelişme ile mümkündür.

Durkheim'ın sosyoloji geleneğinde toplumsal bir olayın vuku bulması bireysel bir harekete değil yine toplumsal bir hadiseye bağlıdır. Yani sosyal bir olguyu anlamak için yine toplumsal olan kendisinden önce gerçekleşen bir başka toplumsal olayı iyi anlamak gerekmektedir (Durkheim, 2016, s. 44-75). Durkheim toplumsal değişimin bir sebebi olarak yine arasında başka olaylar arar. Ona göre bireysel teşebbüslerin üzerinde bir yönetim mekanizması olarak ortaya koyduğu toplumsal olgu kavramı vardır. Toplumsal olgu eyleyenlerin dışında olan ve onları zorlayan sosyal yapılar, kültürel normlar ve değer sistemleridir (Ritzer, 2014, s. 187-189). Toplumsal olgular bireyi şahsi ve akılsal olarak baskılamaktadır. Başka bir deyişle toplumsal bilinç bireysel bilince üstün gelir. Birey toplumda kendisinin de üzerinde başka güçlerin var olduğunun farkındadır. Bireyin üzerinde toplum bir tanrı gibi davranabilir yahut kendi tanrılarını yaratabilir. Nitekim 19. yy' da ortaya çıkan milliyetçilik ve benzeri akımlar toplumsal hafızanın oluşturduğu kutsallardır (Kongar, 2018, s. 103-105).

Weberyan toplumsal değişme modelleri doğrusal bir tarih çizgisi üzerinde ilerleme fikrine kuruludur. Sosyal değişim Weber sosyolojisine göre kültürel ve toplumsal olmak üzere 2 ana başlıkta incelenmektedir. Kültürel değişim evrimsel bir biçimde rasyonelliğe doğru ilerlemektir. Comte' un 3 Hal Yasası'nın işleyişi buna örnektir. Toplumlar kültürel olarak tarih içerisinde büyüden bilime, politeizmden monoteizme geçiş süreçleri yaşamaktadırlar. Weber'e göre asıl olan değişim toplumsal değişimdir. Toplumsal bir hareketin bir anlam ifade edebilmesi için, bu hareketin bireyden ziyade bir başkalarının davranışları ile alakalı olmalıdır. Bu davranışlar Weber 'in kavramı ile *toplumun atomunu* oluşturan kasıtlı davranışlardır. Toplumdaki bu davranışlar gelişmiş ve sıradan olmamakla beraber toplumun temel karakteristiğini belirleyen bilinçli davranışlardır (Kongar, 2018, s. 98-101). Weber toplumsal değişme modelinin temelinde *ideal tipler* kavramını oturtmaktadır. Kavram hakkındaki en önemli tanım keşifsel bir nitelik taşımasıdır. İdeal tip sosyal bilimlerde toplumsal olguları ampirik yöntemlerle anlamlandırabilmek için toplumsal olandan spesifik yani tekçil bir olguyu ayırt

etmek için turnusol görevi görmektedir. Akılcı yöntemlerle meydana gelmiş, tüm sosyal değerlerden arınmış toplumda gerçekleşen bir olayı tüm tipik özellikleri ile kavrayan ve bu özellikleri bireyselleştirerek bakış açılarını analiz edebilen bir düşünce yapısıdır (Kongar, 2018, s. 98-101). En sade şekilde bir ideal tip bir sosyal bilimcinin kendi çalışma alanları ve kuramsal çerçevesi ekseninde sosyal fenomenlerin karakterlerini yakalamak için oluşturduğu bir kavramdır (Ritzer, 2014, s. 226-269). Weber sosyolojisinde toplumsal eylemin 4 ideal tipinden bahseder; - geleneksel eylemler, - duygusal eylemler, - değere yönelik ussal eylemler ve - amaca yönelik ussal eylemler. Bu eylemler artık vuku bulmaya başladığı zaman bir toplum oluşmaya başlamış demektir. Weber'e göre toplumsal eylemlerin oluşmasındaki en önemli etken egemenlik unsurudur. Özellikle kendi sosyolojisinde özellikle üzerinde durduğu otoriter egemenlik, otoriteyi elinde bulunduranların ortaya koydukları irade doğrultusunda toplumda bulunan bireylerin davranışlarını açıktan etkiliyor olması, davranışları irade ettikleri bir hüküm altına bulundurması, bireylerin de bu etki karşısında bile isteye kabullenmesi başka bir deyişle itaat etmesi anlamına gelmektedir. Otoritenin de oluşturduğu 3 ideal tip vardır. Kural koyucu ve sosyal normları belirleyici gücünü toplumsallıktan alan olarak yasal otorite, sosyal bir yasa oluşturma ve emir verme gücünü geleneklerden ve örflerden alan geleneksel otorite ve toplumun buhranlı ve kriz zamanlarına ortaya çıkan karizmatik otorite. Karizmatik otoriteyi diğerlerinde ayırt eden şey ise otorite insanüstü bir doğaya sahiptir, emir verme gücünü aldığı yer kutsal olandır (Weber, 2016).

Modern medya ve habercilik bir müzisyeni yahut bir aktörü hızlı bir şekilde karizmatik birey haline getirebilirler. Genellikle onlarda insanüstü ve olağandışı özelliklerinin olduğunu söylerler. Nitekim Weber 'in karizmatik lideri bu tanıma uysa da bazı yönleri ile bu tanımdan ayrılmaktadır. Karizmatik liderin sıra dışı özelliklerinin olabileceğini reddetmediği gibi, karizmatik liderin onun taraftarlarının ve onların karizma kavramı tanımlama biçimine göre şekillendiğini söylemektedir. Yani bir karizmatik lider üstün bir özelliği olmaksızın liderlik ettiği kitle tarafından karizmatik lider olarak kabul edilmesi de mümkündür. Burada esas olan toplumun ihtiyaç duyduğu doğrultuda kitlelerin onu üstün olarak görmesi veya sıradan insanlardan ayrılarak ulaşılmaz olarak görülmesidir. Burada lider taklit edilen, emir alınan ve kurtarıcı kişi konumundadır. Kendisini takip eden kişilere bir düzen kurar. Bu liderliğin ve düzenin konsepti sınırlanamaz. Yani bu bir dini cemaat-tarikat, siyasi parti olabileceği gibi bir hükümet yahut devlet



de olabilir. Burada liderliğin konumu zamanla perçinlenir eylemleri ve sözleri artık dogma haline gelir. Bu aşamada liderin idealleri, gelenekleri ve ilkeleri karizmatik olarak kurumlaşmış ve değişimi tamamlamıştır. Özellikle soğuk savaşın ardından gelen Amerikan (sonraki süreçlerde genel olarak Batı modernleşmesi) üçüncü dünya devletleri için karizmatik bir otorite haline gelmiştir.

Ana akım sosyoloji teorilerinde evrimci anlayışın yanında diyalektik yöntemler geliştirilmiştir. Marx'ın öncüsü olduğu diyalektik yöntem toplumda var olan çelişkiler üzerine odaklanan ve toplumda var olan çelişkilerden yola çıkarak oluşturulan bir düşünce sistemidir. Diyalektik düşünce çerçevesinde toplumsal olgular ve toplumsal değerler birbirinden ayrılamaz bir bütündür. Marksist düşünce Hegel diyalektiğine dayanmaktadır. Hegel özellikle felsefe tarihinde ilk kez efendi-köle, tarih ve toplumsal yapı diyalektiğini kavramsallaştırarak literatüre sokmuştur. Kendi döneminde bu yönü ile eleştirilmesine karşın Karl Marx, Jean-Paul Sartre, Max Stirner gibi toplumsal çatışma, mülkiyet hakkı, politik anarşizm gibi konuları benimsemiş diyalektik düşünürler sıkı takipçisi olmuştur. Hegel diyalektik yöntemini toplumsal olarak birikimlerin ve kültürün diyalektik bir şekilde geleceğe aktarılan zaman çizgisi olduğunu söyler. Aslında diyalektik ayrı bir yöntem olarak ele alınsa da toplumsal olarak *etik'in* çatışması ile ortaya çıkan görüş neticesinde evrimci anlayışın farklı bir modeli olarak kabul edilebilir. Marx *Capital'de* diyalektik yöntemini açıklarken Hegel ile farklı hatta taban tabana zıt olduğunu söylemektedir. Ona göre; Hegel için insan beyninin düşünme süreci yani "*idea'sı*" dünyadan bağımsız bir özne olarak gerçek dünyanın yaratıcısı ve mimarı olup, reel dünya, sadece ideaların görüntüsüdür. Marx ise tam tersine, düşünsel süreç, maddi dünyanın insan aklına yansımından ve bir idea oluşturmasından başka bir şey değildir (Marx, 1986, s. 34). Marksist düşünce diyalektik modelinde maddi dünyadaki değişimler maddeci tarih çözümlemesi ile anlaşılabilir. Toplumsal düzen üretim gücüne, sınıflar arası dinamiğe ve üretilen "*şey'lerin*" değişimi ile oluşmaktadır. Her toplumda bir üretici güç bir de üretim potansiyeli vardır. Toplumlar emek, iş gücü, çalışma alanı ve üretim mekanizmaları ile üretim güçlerini belirlerler. Dünya üzerinde her toplumda üretim güçleri, feodal, köleci, kapitalizm ya da sosyalizm gibi aşamalara gelerek bir üretim sistemini oluştururlar. Bu sistemler toplumun ekonomiden, kültüre, dinsel açıdan, siyasi konjonktüre kadar toplumu şekillendirirler. Toplumsal değişimin ilk ve en önemli ayağını üretim sistemleri oluşturmaktadır. Fakat teknolojik ilerlemeler üretim araçlarının gelişmesi ile öyle bir konuma gelir ki üretici taraf

iş gücünü domine ederek sömürge altına almaya başlar. Bu noktada toplumsal huzursuzluk artar. Üretim sistemleri değişmeye zorlanır ve bir devrim ortaya çıkar. Marksist diyalektik düşüncede üretim gücüne sahip olanlar ile üretim ilişkileri arasındaki bu devrim bireylerin zihinlerinde oluşan bir “*idea’dan*” değil maddi dünyadan kaynaklıdır. Yani devrimin oluşması zihinsel süreçlerle değil, reel dünyadaki işleyişi ile alakalıdır. Bu açıdan Marx’a göre eyleyenlerin fikirlerini kendi istekleri dışında gerçekleştiren, maddenin ve üretimin değişimi karşısındaki tutumlarına göre yaşadıkları etkileşimler oluşturmaktadır. Nitekim bu fikirler bireylerin ideallerini oluşturmaktadır. İdealleri oluşan toplum kendi gelecekteki yapılarını da inşa eder. Fakat az önce de bahsettiğimi üzere bu ideallerin oluşumu bireyden bağımsız toplumsal şartlardan kaynaklıdır. Birey kendi fikir sistemini oluşturamaz. Toplumun ve geçmişteki yapıların üzerinde bıraktığı toplumsal genetik miras çerçevesinde yaşar.

Marksist sosyolojiye göre bir sınıfın diğer sınıfı veya bir devleti başka bir devleti sömürmesi o sınıf ya da devletler için uygarlığa ulaşmada kaçınılmaz bir yoldur. Özellikle kapitalist ve sömürü düzeni üzerine kurulu toplumlarda sömürenler üretim araçlarına sahip siyasi ve iktisadi olarak güçlü olanlardır. Sömürü altındaki toplumlar ise üretim aracına sahip olmayan fakat ucuz iş gücüne sahip siyasi ve ekonomik olarak güçsüz geleneksel toplumlardır. İkinci Dünya Savaşı ile yavaş yavaş sömürgeciliğin son bulduğu toplumlar Avrupa için ekonomik bir kayıp olsa da soğuk savaştan galip olarak çıkan Amerika kendi gücünü sağlamlaştırmak için üçüncü dünya ülkelerine Amerika modernizmini sunmuştur. Sömürü toplumlarına kapitalizm ile özdeşleşen bir toplum tarafından yardımlar sunulmakta kalkınma paketleri hazırlanmakta idi. Fakat doğu bloğundaki Marksist ideolojiye sahip devletler kendi iktidarını güçlendirmek için endüstriyel anlamda bir modernleşme kavramı oluşturmuşlardır. Nitekim her iki güç de kendi uygarlığını oluşturabilmek için çağdaş anlamda bir bağımlılık oluşturmak zorunda kalmışlardır.

Gelişme teorisini anlayabilmek için karşısına koyulan modernleşmekte olan yahut az gelişmiş toplumu tanımlamak konunun anlaşılması için yerinde olacaktır. Batı’nın kendi iç yaşantısında oluşturduğu gelişme kavramı sanayileşme ve buna bağlı olarak ekonomik kalkınmaya bağlı olarak tanımlanmıştır. Az gelişmiş toplum bu açıdan sermayenin yokluğu ile de ifade edilmektedir. Daha önceden değindiğimiz gibi Avrupa

ve Amerikan siyaseti kendini konumlandırabilmek için modern ve geri kalmış ikileminde bir karşı kimlik yaratmıştır. 19 yüzyılda sömürge politikalarının reformize edilmesine rağmen ılımlı de facto bir bağımlılık sistemi inşa edilmiştir. Sömürge yerini gelişmiş devletlerin medeniyet bahşetmesi olarak vücut bulmaktadır. Öyle ki 2. Dünya Savaşından önce Avrupa'nın tekelinde olan medeniyet olgusu savaş sonrası dönemde dünya siyaseti dengelerinin yeniden konumlanması ile birlikte artık batı dışı toplumlarda da uygulanabilir konuma hatta uygulanmasının hem Batı'nın kendi menfaati hem de küçük devletlerin kalkınması adına zorunlu olması gibi bir duruma gelmiştir. Aydınlanma düşüncesinden temel alan bu durum sosyal paradigmada ekonominin ve sanayileşmenin etkisi altında bulunmaktadır. Burada ortaya çıkan temel problem ise ilerlemeci bir toplum düşüncesinde toplumların bireysel tecrübeleri yaşamalarına gerek kalmadan dünya siyasetinin tahtına oturan Amerika'nın gösterdiği hedeflere doğru gitmek yeterli gösterilmektedir. Toplumlar tecrübe etmediği gerek teorik gerek pratik alanda hazır bulunan medeniyeti satın almakta, bir kriz anında müdahale edemeyecek şekilde reflekslerini kaybetmektedir. Kısaca söylemek gerekirse Batı modernleşmesine maruz kalmış az gelişen toplumlar Avrupa ve ABD'nin uydu devletleri haline gelmektedirler

Modernleşme kuramının öncüsü kabul edilen Talcott Parsons, Avrupa modernleşmesinin bir evrimsel süreç olduğunu söylemekle birlikte, her toplumun aynı kaderi paylaşarak aynı yollardan geçmeyeceğini söylemektedir. Modernleşme serüvenini Avrupa dışında sömürge yoluyla yayılmıştır. Batı dışındaki toplumların gelişime ayak uydurabilmesi için gelişmiş devletlere ihtiyacı vardır. Nitekim tarihsel açıdan Avrupa'nın bu süreci başlatmış olmasına rağmen, öncü olarak bu toplumların lideri ABD'dir. Amerika savaş sonrası yıllarda yeni bir biçim verdiği kültürel, siyasi ve endüstriyel iktidarı eline almıştır. Bu yönüyle evrensel bir akıl olarak yönetim ve sosyo-kültürel anlamda monarşi ve aristokratik Avrupa geleneğinden ayrılmaktadır. Artık yeni dünya sisteminde 3. Dünya ülkelerinin gelişebilmesi için evrensel ve modern değerlerin kaynağı Amerika'nın sunduğu imkânlar dâhilinde onun gösterdiği yolda ilerlemek zorundadırlar. Parsons'a göre uluslararası siyasette de istikrarın tam bir şekilde sağlanması ancak bu şekilde mümkündür.

Çağdaş sosyologlar arasında tıpkı Habermas'ın bir tasarım olarak tarif ettiği moderniteyi Giddens tanımlarken bir yere kadar üretim ve denetim mekanizmasından çıkmış

bir makine olarak tarif eder (Ritzer, 2014, s. 72). Modernleşme modellerinin ilk düşünürlerinden olan Lerner'e göre modernleşme akılcı ve pozitivist bir bilincin benimsenmesinden doğmaktadır. Bu bilincin oluşması batıda ortaya çıkan kentleşmeye bağlıdır. Kentleşme beraberinde artan okuryazarlığı, artan okuryazarlık, toplumsal iletişim ve haberleşmenin artmasına bu sayede geniş ölçüde ekonomik ve toplumsal katılımın oluşması sağlanır (Kongar, 2018, s. 227). Fakat her ne kadar eleştirel olarak incelemeler de tanımlamaları bir taraflılık çerçevesinde oluşmaktadır. Üzerine kurulan her fikir modernleşmenin batı dünyasında başladığı ve dünya ülkelerinden geriye kalanlara bir örneklik ve öncülük edeceği temelinden ortaya çıkmaktadır.

Modernleşmenin ne olduğu ve ne gibi bir süreç izlediği sorusu konunun en başında bahsettiğimiz yine kavramın kendi sözlük anlamında yatmaktadır. Türkçeye "asrî" olarak geçen kavram, etimolojik olarak Latince "*modus*" tarz, ölçü anlamından türeyen yine Latince "*modernus*" kelimesinden evrilmiş, "usule ve zamana uygun, güncel, yaşanılan çağa ait" anlamına gelmektedir. Modernleşme ise eski tip toplumlardan ilerlemeci bir hayat süren yeni tip toplumlara geçişi ifade etmektedir. Burada ortaya çıkan ayrım yeni ve eski tip toplumların tarifi olmaktadır. Yeni toplumları ve gelişmeyi tanımlarken neyi temel alacağız? Ele alacağımız ölçüt modernleşmenin yolunu bize tarif edecektir. İnsanlığın ilk tarihlerinden bu yana bir düzlem üzerinde ilerlemeyi tarif ederken toplumsal olarak tekrara düşmeyen ve menfaatine hizmet etmiş atılımlar en yerinde ifade olacaktır. Nitekim ilk çağda yerleşik hayata geçilmesi, madenlerin ve insan hayatına kolaylık sağlayan ilk teknolojik keşifler diyebileceğimiz aletlerin kullanılmaya başlaması bunun ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. Bu ve bunun gibi insanlık tarihine damga vurmuş olaylar bir tekrarın değil art arda gelen bir birikimin ürünüdür. Günümüzdeki anlamı ile yeni toplumlar hiç kuşkusuz teknolojik devrimlerin beraberinde insanlığa sunduğu endüstrileşme ile oluşmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse eski toplumdan yeni topluma geçişi ifade eden modernleşme günümüzde sanayileşmemiş devletlerden endüstriyel anlamda gelişimini tamamlamış toplumlara doğru giden süreci ifade etmektedir. Zaten sosyal bilimler alanında bu konudaki çıkan çalışmalar sanayileşmenin beraberinde getirdiği sorunlar çerçevesinde olmuştur. Lerner bu sürecin kentleşme ile başladığını söylerken, kentleşme ile birlikte bireysel ve toplumsal düzeyde ussal bir değişimin olduğunu düşünür. Bu değişim toplum üzerinde kültürel, siyasi ve ekonomik olarak pek çok yansımalar oluşturur. Kentleşen insan ha-

berleşme ve iletişim ağına dâhil olur. Bu bireyde sosyal bir duygudaşlık yeteneği gelişir. Empati kazanan toplumlarda bireyler sosyal hayatı paylaştığı insanlarla ortak bir yaşam görüşü bulur. Bu durum bireyin kendi idealini yaratmasına ve dünya görüşünü genişletmesine imkân sağlar. Dünya örüşünün oluşması toplumda ekonomik kalkınmayı, siyasi ve kültürel örgütlenmeyi, devlet kurumlarının güç kazanmasına olanak sağlar. Nihayet modern kentlerin modern insanı oluşturduğu gibi, modernleşen birey de modern kente hizmet etmeye başlar.

Kuramsal çerçevede bu bağlamın dışına çıkan ve Batı dışı modernleşme modelini oluşturan Parsons'un öğrencisi Marion Levy ve S. N. Eisenstadt gibi sosyologlar çoğul modernleşmeler üzerinde durmuşlardır. Levy kendinden önceki düşünürlerin Batı merkezli modernleşme konusunda düştükleri yanlıya işaret ederek, modernleşme süreci yaşayan devletlerin, modernleşmeyi daha önce yaşamış devletler ile aynı önkoşulları barındırması gerekmediğini savunmuştur. Başka bir deyişle İngiltere'nin modernleşme sürecinde, hükümetin kontrol mekanizmasını azaltması kaçınılmaz bir gereklilik iken şu an Batı dışı toplumlarda kalkınmanın ve modernleşmenin en önemli desteği istikrarlı ve domine bir hükümetin varlığıdır. Yanı sıra modernleşmekte olan devletlerarasında gelişmenin şartları ve sonuçları aynı olmak zorunda değildir. Nitekim Türkiye modernleşmesinin tetikleyici unsuru Batıdaki sanayi ve teknoloji gelişmelerinin üstünlüğü ile arasındaki uçurumu kapatmak için ortaya çıkan millileşme hareketleri iken Japonya'nın Meiji İmparatorluğu zamanında (1868) başlayan modernleşme hareketlerindeki esas faktör temel eğitim sistemi olmuştur (Giritli, 1986, s. 361). Türkiye bu süreçte temel eğitimi de Milliyetçilik düşüncesi ekseninde şekillendirmiş ve Milli Eğitim Bakanlığına devretmiştir.

Modernleşme, tarihsel açıdan bakıldığında değişimin özel bir hali olarak görülmektedir. Ana prensibi olarak ilerlemeci bir yapıya sahip modernleşme kavramı kendi içerisinde belirlediği ideal olana erişmeyi hedeflemektedir. Bu açıdan sosyal, iktisadi ve siyasi kanadı ile bu gelişimi tamamlamış toplumların seviyesine erişmeyi amaç edinir. Daha önce de belirttiğimiz gibi ilkel toplumlardan kendini tekrara düşmeden gelişmesi ile ayrılan yeni toplumlar ideal olana erişmeleri sonucunda eşit duruma gelmiş olacaklardır. Yani aslında yenilikçi olarak ortaya çıkan kavram yolun sonunda kendisini tekrar etmek zorunda kalacaktır. Burada karşımıza çıkan sonuç modernleşme bir sürekli yenilik hali değil tüm dünya toplumlarının eşit seviyeye gelme gayretidir.

Levy'e göre modern toplumlar, kurumlarda ihtisaslaşma ve bununla beraber kurumlar arası bağımlılık görece modernleşmemiş yahut modernleşmekte olan toplumlardan ayırıcı unsurdur. Bununla beraber sosyal ilişkiler geleneksel toplumlara göre akılcı ve fonksiyonel nitelik kazanır. Kurumlar ve yapılar merkezileşir bürokrasi güç kazanır. Ekonomik olarak genel bir değişim hali ve yeni tip pazarlar ortaya çıkar. Kentin köye olan bağıllığı şekil değiştirir taşra kente bağımlı konuma gelir. Modernleşme bir değişimin ürünü olması gibi bu süreç bir değişimi de beraberinde getirmektedir. Sermaye planlaması, uzmanlaşma ve eğitimde ve kültürel kalkınma istikrar ve refah düzeyinin artması, bilimsel ve teknolojik ithalatın olanakları gibi avantajların yanı sıra, dönüşen yaşam standartları ve biçimleri, toplumun denetim mekanizmaları, aile ve toplumsal gerilimler, bunun bir sonucu olarak bireyselleşme gibi dezavantajlar ortaya çıkmaktadır.

Modernleşmenin öncüsü kabul edilen Batı devletlerinin görece modernleşme sürecindeki devletler üzerindeki denetim yolları sosyal bilimlerde pek çok başlık altında tez konusu olmuştur. Marksist görüşe göre köy-kent, işçi ve işgücü üzerinden tasarlanarak üretim gücü ve kapasitesinin artırılmasının kaçınılmaz olduğu savunularak endüstrileşme ile modernleşmeye maruz bırakılmaları konusu tartışılmıştır. Türkiye gibi kendi iç devrimini yaşamış ülkelerde milliyetçilik ideolojisi üzerinden kalkınma politikaları yapılmış modernleşme, bilimsel ve teknolojik gelişmeler hedef alınarak devletin gelişmesi idealinde kaçınılmaz bir yol olarak kabul edilmiştir. Fakat modernizasyonun kabul aşamasında toplumların denetlenmesi bazen kendi kaderine ve talep dengesine bırakılmış, toplumun kendi içinde sınıf farkındaki uçurumlar kendince kapatılmaya çalışılmıştır. Bu noktada gelir seviyeleri, refah düzeylerinin artırılması arzusu, konforlu bir yaşam düşünceleri etkili olmuştur. Nitekim sol görüşlü liberal düşüncelerde diğer bir yöntem olarak silahlı kuvvetlerin değişimi hızlandırıcı olarak etkili bir şekilde kullanılması olmuştur. Özellikle toplumsal kargaşanın üst düzeyde olduğu devletlerde askeri güç tepeden inmece bir modernleşmeyi tatbik etmek için kullanılmıştır. Kongar'a göre askeriyenin kendi disiplini içerisinde edindiği bilgi ve beceriler modernleştikten sonra edinilen tecrübeler teknik bir yapıya sahiptir. Silahlı kuvvetlerin kendi içerisinde sağladığı denetim mekanizmasında ortaya çıkabilecek sorunlar yok denilebilecek kadar azdır. Bir toplumun neredeyse bütününe kapsayacak şekilde hareket eden ve halkı silah altına alıp denetimine sokacak bir kurumun bireyleri eğitmesi ve bunu modernleşme yolunda kullanması gibi bir imkânı bulunmaktadır. Ki askeriyenin

modernleşme ortamını hazırlayacak kışla, kamp gibi kendi yalıtılmış bir fiziki imkânının olması modernleşmenin tohumlarının atılması için uygun bir zemin oluşturmaktadır (Kongar, 2018, s. 236). Askeri kuvvetlerin bu yönde fonksiyonel olarak kullanılması değişimi hızlandırmasına karşın bu konuda çok sayıda anti tezler üretilmiş ve üzerine eleştiriler yazılmıştır. Silahlı kuvvetler ile beraber doğacak değişim birçok sorunu da beraberinde getirmektedir. Toplumun hazır bulunurluğu, sosyal ve siyasi şartların buna uygun olup olmaması gibi durumlar gözetilmeksizin sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi alanda değişime zorlanması devletleri eğreti bir modernlik durumuna sürüklemiştir. Bu eğretilik Mübeccel Kıray sosyolojisinde tampon kurumlar kavramı ile daha iyi anlaşılmaktadır. Kıray değişimi açıklarken makro evrim düşüncesinden yola çıkmaktadır, ona göre toplumsallığın öğeleri birbirine sıkı sıkıya bağlı oldukları için değişim rasgele bir biçimde olmamaktadır. Yani toplumda bir ögede meydana gelen bir değişim diğer öğeleri de etkilemektedir. Bir ögede meydana gelen değişim nihai olarak toplumun yapısına etki etmektedir Bununla beraber toplumsal öğeler her zaman aynı hız ve aynı biçimde değişim göster ve toplumda bir boşluk meydana gelir fakat bu boşluk toplumsal yapının bütünlüğünü bozacak derecede büyük olmaz. Toplum kendi iç dinamiklerini korumak adına denge mekanizmalarını oluşturur. Kıray'ın sosyolojisinde değişimini kendi iç denetimine entegre bir şekilde yaşamış tek ülke İngiltere'dir. Bu açıdan tampon kurum sadece az gelişmiş yahut gelişmekte olan devletler için değil değişimini tamamlamış toplumlar için de kullanılabilir.

Buraya kadar incelemiş olduğumuz toplumsal değişim modellerinin hemen hemen hepsi değişimin itici gücü olarak teknolojinin gelişmesi ve bir sonucu olarak sanayileşmenin profesyonelleşmesi ve büyümesi üzerine kuruludur. İnsanın doğaya hâkimiyet arzusu ile ortaya çıkan teknolojik toplumlar, toplumu oluşturan her kurum ve her grup ile bir kalkınma yaşamışlardır. Teknolojik gelişmelerin doğuşu pek tabii içerisinde geliştiği çevrenin sosyo-kültürel yaşamından bağımsız değildir. Bu açıdan teknolojik toplum ve değişme sürekli bir biçimde birbirini tetiklemiştir. Teknolojinin bu denli ilerlemiş olması insanın doğayı kontrolü altına almasının yanı sıra toplumu oluşturan temel parametrelerde de değişime yol açmış insan ilişkileri değişmiş sınıflar ortaya çıkmıştır. Nitekim ana akım sosyolojinin önemle üzerine kurduğu büyük boy kuramlar ve ortaya atılan tezler bu değişim neticesinde ortaya çıkmıştır. İtici güç olarak ele aldığımız bu gelişmelerin toplum içinde ve toplumlar arasına yayılması da değişimin nasıllığı konusunda bilgi vermektedir. Toplumların yeni ortaya çıkmış bir bilgi

yahut icadı kabul etmeleri bireyler gibi haberdar olma, ilgilenme, değerlendirme, deneme, kabul ve uygulama aşamalarından geçmektedir (Kongar, 2018, s. 301). Değişimi kabullenebilmiş bir toplumun diğer toplumlara etki etmesi kültürel yayılım ve kültürleşme yolu ile olmaktadır. Difüzyon yani kültürel yayılmacılık değişim sistemleri zorunlu bir çaba ile olmayıp yavaş yavaş seyretmektedir. Çoğunlukla yakın çevre toplumlara doğru bir yayılım sürdürse de haberleşmenin hız kazandığı son çağda bir sınır gözetmeksizin kabul edilebilmektedir. İlk çağlarda tarıma dayalı yerleşik hayata geçilmesi, hayvanların ve tahılların evcilleştirilmesi bugün ki Ortadoğu'nun kuzeybatısında ve Anadolu'da başladığı bilinmektedir. Buradan Anadolu'nun batısına ve Avrupa'ya yayılması kültürel difüzyonun bir örneğidir. Ya da aydınlanma düşüncesinin Avrupa'da başlayıp modernleşmesini tamamlayan ilk toplumların Avrupa devletleri olması buna örnektir. Kültürel yayılım mekanizmaları farklı çeşitlerde olmakla beraber göç, fetihler, misyonerlik faaliyetleri, ticaret yolları, sızmacı yollar vs. gibi her toplumda çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır.

Kültürel yayılmanın özel bir sistemi olarak kültürleşme (Akkültürasyon) birbirine komşu iki toplum arasında değişim yaşayan toplum ve ona temas halinde olan komşu toplum arasında kültürün birinden bir diğerine veya her iki toplum arasında kültürel bir değişim yaşanmasıdır. Kültürleşme süreci, kültürel farklılık durumlarının derecesi, temas halinde bulunan toplumların hangi şartlar altında nasıl bir ilişki içerisinde buldukları, alt-üst kültür ilişkileri, değişimin ve yeniliklerin akış yönü ve temas sağlayan ve devamını sağlayan grupların niceliği nispetince şekillenmektedir. Akkültürasyon yaşamış toplumlar sonuç olarak bir kültür altında birleşme yahut diğer kültür altında eriyerek ya da bir kültürün içerisinde bağımsızlığını kaybetmiş bir diğer kültürün varlığını bir alt kültür olarak devam etmesi şeklinde değişmesi mümkündür. Veyahut hiç bir şekilde bir yok olma gerçekleşmeden karşılıklı bir değişim dengesine sahip uyum içerisinde gerçekleşmektedir. Nitekim İbn-i Haldun bu süreçleri çatışma halindeki *“iki devletten mağlup devletin galip devlet karşısında şiarını, kıyafetini, sair ahlak ve geleneğini taklit etme düşkünlüğünü göstermesinden ve bir milletin mağlup olup diğer milletin hâkimiyetine girerse, hızla yok olmaya mahkûm olur”* görüşü bunun bir açıklaması mahiyetindedir (İbn Haldun, 2017, s. 361).



### 2.3. Türk Toplumunu Ve Modernleşme

Osmanlı Devletinin 17. Yüzyıl sonları ile birlikte Avrupa karşısında gerilemesinin anlaşılması ve iyi analiz edilmesi Cumhuriyetle birlikte yapılan sosyal inkılapları ve modernleşme gayretlerini anlamak adına önem verilmesi gereken bir konudur. Güçlü bir bilimsel ve kültürel mirasın üzerine kurulan Osmanlı Devleti henüz Avrupa'da karanlık orta çağın hüküm sürdüğü yıllarda kültürel iktidarı elinde tutmaktaydı. Siyasi gücünü kaybeden ve ekonomik olarak zayıflayan Bizans, Osmanlı'nın batıya doğru stratejik noktaları eline geçirmesi ve bu topraklarda iskân politikası uygulaması geride kalan Anadolu topraklarının hâkimiyetini tamamen Osmanlı'nın eline bırakmıştır. Din, güçsüz ve fakir düşmüş Bizans'ın elindeki sığınacağı tek ideoloji iken cihat ve gaza fetihlerle toprakların genişlemesi için Osmanlıların kullandığı en büyük fonksiyonel araçlardı. Osmanlı'nın Afrika ve Avrupa'nın batı kıyılarına sürdüğü Batılıların bir süre sonra yeni keşifler ve kıymetli madenlerle dönüp gelmeleri, büyük bir enflasyona sebep olmuştur. 15. yy. da Fransız tacirlere verilen kapitülasyonlar devlet ekonomisi için bir erimenin başlangıcı olmuştur. Dinin fonksiyonu artık azalmaya başlamıştır. Özellikle Yavuz Sultan Selim döneminde baş gösteren Celali isyanları ekonomik bunalımın olduğunun örnekleridir. Bu isyanla başlayan ekonomik çözümlenme, dağılma döneminde ortaya konulan Sened-i İttifak ile bir resmiyet kazanacaktır. Ne var ki Osmanlı Devleti hiçbir döneminde Batı uygarlığı ve kültürüyle ilişkisini kesmemiştir. Yükselme döneminde dahi kendi uygarlığını Batıya kıyasla üstün görmüş, Batının taklit edilmesini bir problem olarak ortaya çıkmamıştır (Mardin, 2018, s. 9).

16. yüzyılda Batıda başlayan reform hareketleri ilerleyen yıllarda aydınlanmacı düşüncenin temellerini atacaktır. Hristiyan düşüncenin yeniden şekillendirilmesi kilisenin devlet ve halk üzerinde eski hâkimiyetini kaybetmesi ile başlayan dönüşüm 18.yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen Fransız İhtilali ile sosyal ve siyasi hayatta kendini göstermiştir. Avrupa'nın bu sosyal dönüşümü hukuki, siyasi, dini, ekonomik ve kültürel pek çok alanda etkisini sürdürmüştür. Batıda yönetim sarayın ve seçkinlerin kontrolünden çıkmaktadır. Halk bilinçlenme yolunda büyük bir adım atmış okuma oranı yükselmiş Avrupalı aileler artık çocuklarını üniversitelere göndermeye bu sayede dönüşümün kültürel seviyesi artırmaya başlamışlardır. Kitle iletişiminin yazılı basın yoluyla halkı bilinçlendirmeye yönelik yaptıkları yayınlar (dergi, gazete, bülten vs.) dönüşümün temellerinin olgunlaşmasında büyük rol oynamıştır. İhtilal ile birlikte radikal de-

ğişim yaşıyan Fransa’da monarşi yerini demokratik bir cumhuriyete bırakmıştır. Ekonomik anlamda soylu kesim ayrıcalıklarını ve zenginliğini korumak için politik gücünü kullanarak burjuvazi ile set çekmeye çalışmış, burjuva sınıfı ekonomik olarak güçlenmek için kendi mücadelesini vermiştir. Bunun yanında köylü ve fakir halk üzerindeki vergi yüklerinden kurtulmak için çabalamaktadır. Devrim ve aydınlanmanın beraberinde getirdiği bu köklü yapısal değişim farklı sorunları da beraberinde getirmiştir. Devlet denetiminin çözülmesi ile toprak sahiplerinin köylüler ve serfler üzerindeki baskıları ve yüklenen fahiş vergilendirmeleri artırmıştır. Bu bir noktadan sonra köyden kente göçü ve toprakları terk ederek kaçan köylülerin sayısını büyük oranda artırmıştır.

18. yüzyıla gelindiğinde kentlerde artan nüfus toplumdaki dengeleri büyük oranda sarsmıştır. İşsizlik artmış, hızlı kentleşme beraberinde problemleri de getirmiştir. Bunun yanı sıra kente göçün oluşturduğu hazır iş gücü, coğrafi keşifler sonucu büyüyen sömürgecilik faaliyetleri ve kolonileşme sonucunda Avrupa’ya giren doğal zenginlikler İngiltere’de sanayi inkılabını hazırlayan sebepler olmuştur. Aydınlanma dönemi ile başlayan akıllı ve akılsal olanı önceleyen düşünce, bilginin akılla inşa edilmesi teknolojik gelişmeleri hızlandırmış, Fransız ihtilali ile yaşanan siyasal ve sosyal dönüşüm Sanayi devrimine yer oluşturmuştur. Tarıma dayalı ekonomi buhar gücünün keşfi ile yerini sanayileşmeye bırakmıştır. Bu sayede orta ve küçük burjuvazinin zenginleşmiş köylüler nispeten daha müreffeh bir yaşam sürmeye başlamıştır. Nitekim önceden kahve, çay şeker gibi sadece orta ve üst sınıflara hitap eden tüketim maddeleri artık her kesimde ihtiyaç haline gelmişti. İlk olarak İngiltere’de ortaya çıkan endüstrileşme daha sonra Batı Avrupa ve Kuzey Amerika devletlerine oradan da dünyaya yayılım göstermiştir.

Avrupa kendi dönüşümünü yaşarken doğurduğu sonuçlar Osmanlı’da da etkisini göstermekte idi. Batıdaki bu gelişmeler karşısında zayıf duruma düşen imparatorluk çareyi yeni ıslahatlar yapmakta bulmuştur. 3. Selim dönemine gelindiğinde askeri alanda başlayan yenilikler Nizam-ı Cedit ordusunu doğurmuştur. Ordu ile birlikte kapıkulu ve tımarlı sipahilerin ıslahı ve yapılan diğer değişiklikler için kaynak temin etmeye ve askeri alandaki yenilikler için bilimsel yeni kaynaklara ulaşmayı hedeflenmekte idi (Aslan & Alkış, 2015, s. 20). Fakat yeni ordu, ulema ve idarenin yenilik hareketlerinden beklentilerini gerçekleştirilememiştir. Bozulan tımar sistemi sorununun sadece ordu kaynaklı olmayıp ekonomik ve siyasal bir reform içine girilmesi gerektiği düşüncesi

güç kazanmıştır. Kendi iç siyasetinde problemler yaşayan devlet 2. Mahmut tahtta iken merkezi otoritenin zayıflaması sorunu ile karşılaşmış ve merkezi otoriteyi güçlendirmek adına adımlar atılmıştır. Bu yönde yapılan ilk çalışmalar Avrupa'yı örnek olarak merkezileşme politikası izleyerek devlet karşısında tehdit oluşturan güç odaklarını bastırmak olmuştur. Bu odakların en önde gelenleri Yeniçeri Ocağı olmuştur. Vaka-i Hayriye kararı ile Yeniçeri Ocağının kaldırılması Yeniçerilerin ittifak halinde bulunduğu ulema sınıfının etki alanını da daraltmıştır. Bunun sonucunda yenilikçi hareketler sadece askeri ve siyasi alanda kalmayıp hukuki alana da taşınmıştır. Nitekim 13 yüzyıllık İslam hukuk geleneği üzerine pozitif modern hukuk anlayışını benimseyen ilk İslami medeni hukuk kitabı "Mecelle" yine bu dönemde kaleme alınmıştır. Bu dönemi Niyazi Berkes "Adalet ve şeriatın birbirinden ayrılması ile başlayan din-devlet bileşimindeki çatlama, çağdaşlaşma sürecinin başlangıcı" olarak tarif etmektedir (Aslan & Alkış, 2015, s. 21).

19. Yüzyıla geldiğimizde Kavalalı Mehmet Ali Paşa İsyanı ile başlayan iç çekişmeler Tanzimat Fermanı ile neticelenmiştir. Tanzimat ile hem isyan konusunda Avrupa'nın desteğini almak hem de bu isyanı fırsat bilen Avrupalı devletlerin boğazlar üzerinde hâkimiyet kazanması yolundaki imzaladıkları Londra Sözleşmesi konusunda Avrupa'nın desteğini alma amacı gütmüştür. Sultan Abdülmecit Tanzimat Fermanı ile bunun yanı sıra Osmanlıdaki gayrimüslimleri devlete bağlamaya çalışmış, Fransız ihtilali ile ortaya çıkan milliyetçilik akımını hem de ihtilalin bir sonucu olarak ortaya çıkan meşruti yönetim yanlılarını bastırmak istemiştir. Tanzimat'la birlikte gerçekleşen değişimler sadece hukuk alanında olmamıştır. Aynı zamanda 2. Mahmut döneminde oluşan elit bürokrasinin büyük çoğunluğu yurt dışında eğitim almış Batı hayranı memurlardan oluşmaktaydı. Bu elit memur kesim modernleşmenin önemli aktörlerinden olmuşlardır. Tanzimat Fermanı bu anlamda Osmanlı'nın batılılaşma ve modernleşme yolundaki ilk somut adımlarından bir tanesidir. Tanzimat'la birlikte hayata geçen yenilikler aslında bir anlamda Avrupa'da ortaya çıkan ulus-devlet anlayışının bir uzantısıdır. Bununla birlikte dinin sosyal ve siyasi alandaki etkinliği sınırlandırılmış diğer yandan ulusal çerçevede yeni ideolojik kimlikler doğmuştur. Ortaya çıkan bürokratik otorite dönemin aydınları tarafından pek çok tepki almıştır. İslam dünyasının öncüsü kabul edilen Osmanlı Devleti'nin Avrupa karşısındaki çöküşü durdurulmak verilen tavizleri azaltmak ve mutlakiyetçi yapıyı değiştirmek aydınların birleştiği ortak

nokta oluştur. 1976 yılında Sultan Abdülaziz döneminde bu düşünceler meyvesini vermiş ve Osmanlı Devletinin ilk ve son anayasası olarak Kanun-ı Esasi ilan edilmiştir. Kanun-ı Esasi parlamenter sisteme geçişin ilk nüvelerini oluşturmakta idi. Bu bir anlamda devletin otoritesini sınırlandırmak anlamına gelmekte idi. Ne var ki aynı yıl içerisinde tahta geçen Sultan Abdülhamit tarafından devletin zor günlerden geçtiği ve otoritenin tek elde toplaması gerektiği düşüncesi ile feshedilmiştir. Aynı zamanda hilafet makamını kullanarak Müslüman devletler arasında güç toplayarak Batının egemenliğini kırmayı hedeflemiştir. Elbette ki bunun bir sonucu olarak devlet politikalarında ve sosyal hayatta dinin etkisini artırmıştır. Fakat şu unutulmamalıdır siyasi ekonomik eğitim alanındaki modernleşme halen devam etmektedir. Nitekim Abdülhamit ileride de bahsedeceğimiz üzere modernleşmeye ve değişime her zaman açık olmuş pek çok yerde desteklemiş hatta sinemanın Osmanlıya girmesi onun döneminde olmuştur.

Abdülhamit Dönemi siyaseti ve toplumsal yapısı sıkı bir dönemden geçmektedir. Öyle ki Abdülaziz'den başlayarak Abdülhamit'in son günlerine kadar geçen dönem istibdat dönemi olarak adlandırılmıştır. Bu siyasi baskı elbette ki kendi muhalefetini "Jön Türkleri" doğurmuştur. Jön Türkler yurtdışında eğitim görmüş batılı ve pozitivist bir düşünce ekseninde yetişmiş aydınların birliğinden oluşmaktaydı. Kendi içlerinde farklı düşünce ve görüşlere sahip olsalar da Jön Türkler başta olmak üzere muhaliflerin ortak yegâne amacı Abdülhamit'i tahttan indirmek ve anayasal düzeni tekrar geri getirmek olmuştur. Jön Türkler bu süreçte Abdülhamid'i fazlasıyla rahatsız etmiş ve verdiği emirle resmi prosedürde "Jön Türk" tabirinin yerine "müfsid" kelimesinin kullanılmıştır. Bu tarihten sonra resmi evrakta bu tabir yerine "erbab-ı fesad" ibaresi ikame edilmiştir (Hanioğlu, 2001, s. 584). Nitekim Abdülhamit'i devirme hayallerine sahip Jön Türkler kendi içerisinde farklı gruplar barındırmaktaydı. İleride İttihatçılar olarak anılacak olan İttihat ve Terakki Fırkasının kurucuları barındıran grup kendilerini topluluk içerisinde icraatçı olarak tanımlamıştır. Başında Ahmet Rıza Bey'in geldiği ittihatçı taraf pozitivist bir düşünce yapısına sahip seküler ve laik düşüncüyü temsil etmekteydi. İttihatçılar Osmanlı Terakki ve İttihat Cemiyeti adı altında teşkilatlandırılmış ve bu ayrılığın sonrasında Jön Türklerin bu kanadı entelektüel faaliyetleri tamamen ikinci plana iterek bir ihtilalci düşüncüyü temsil eder hale gelmişlerdir. Prens Sabahaddin Bey ve taraftarlarının kurmuş olduğu Teşebbüs-i Şahsi ve Âdem-i Merkezi-

yet Cemiyeti ise Doğu Anadolu’da çıkan isyanlarını bir genel ihtilale çevirmeye çalışmış diğer taraftan Le Play ile Edmond Demolins düşüncesi ekseninde ve Science Sociale ekolünün izinde entelektüel bir hareket olma özelliğini sürdürmüşlerdir (Hanioğlu, 2001, s. 584). 1908 yılına gelindiğinde İttihat ve Terakki cemiyetinin fikirlerinden etkilenen ordudaki subayların etkisi ile Sultan Abdülhamit tarafından anayasa tekrar yürürlüğe sokulmuş 2. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Anayasanın tekrar ilanı ile birlikte toplum içerisinde bir özgürleşme meydana gelmiş eskiye nispeten farklı fikirler ve düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu kısmi özgürlük farklı etnik grupların, dini toplulukların cemiyetler inşa etmesine ortam tanımıştır. Böyle bir ortamda klasik İslam geleneğinden gelen muhafazakâr kesim de etkin bir rol oynamaya çalışmıştır. Hem idari hem sosyal sahada gerçekleşen din merkezli bir eksen kayması ve idarecilerin buna gereken hassasiyeti göstermemeleri (ki özellikle ordu içerisindeki ittihatçı dönüşüm çok etkili olmuştur) bu muhafazakâr kesimi ayaklanmasına sebep olmuş ve “*Hareket-i irtica*” olarak da adlandırılan *31 Mart vakası* meydana gelmiştir. Ayaklanmanın bastırılması ile birlikte Abdülhamit de tahttan indirilmiştir. Jön Türkler ile başlayan İttihat ve Terakki hareketi, bir devletin yıkılıp yeni bir cumhuriyetin kurulmasında ve Türk modernleşmesi için bir atılım yaşanmasında etkin siyasi rol oynayacak bir konuma sahiptir.

İkinci Meşrutiyetle birlikte parlamenter sisteme adım atılması nispeten bir özgür ortama kavuşan toplumda yeni fikirleri ortaya çıkarmıştır. 18. yüzyılda başlayan modernleşme hareketleri bu dönemle birlikte toplumsal bir buhran haline dönüşmüştür. Özellikle Abdülhamit Dönemi devletin baskısı muhalifleri Avrupa’yı örnek alarak batılılaşma, seküler bir toplum oluşturma yolunda dar bir boğaza sokmuştur. Öte yandan İttihat ve Terakki Cemiyetinin padişahın yetkilerini artırmasına yönelik anayasa değişikliği fikri ciddi bir muhalefet ile karşılaşmış ve parlamentonun dağılmasına sebep olmuştur. Bu dağılma arkasından 1914 yılına kadar sürecek olan İttihatçı diktasını ortaya çıkarmıştır. Bununla beraber önceden beri din-devlet ikilemi yaşayan İslamcı çevre o yıllarda yaşanan Balkan Harbi ile ortaya çıkan ulusçuluk fikri ile karşı karşıya kalmıştır. Osmanlılık çatısı altında toplanan bir devlet artık Türklük kavramları ile ifade edilmeye başlanmıştır. Bu dönemde ilk defa Türk Ordusu, Türk Hükümeti gibi kavramlar kullanılmaya başlanmıştır. Bu durum İslamcılarını elbette ki Türk olmayanlar tarafına koymakta idi. İslami cenah liberal ve demokratik bir sistem kadar en az ulusçu bir rejime de karşı çıkmışlardır (Berkes, 1978, s. 426). Elbette ki o güne kadar dinin

toplum içerisindeki boyutunun beslendiği en önemli kaynaklardan bir tanesi Arapça dili ve Arap geleneği idi. Ulusallık fikri beraberinde dini de kapsayıcı biçimde milliyetçiliği öngörmekteydi. Ziya Gökalp'in ileride savunasunu yapacağı “*Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*” fikri ulusal düşüncenin Türk toplumuna kabul ettirilmesi yönündeki önemli çalışmalardan bir tanesidir. Nitekim toplum ve kültürel hafıza Türkleşmeden ancak başka bir medeniyetin gölgesi altında kalacak ve taassup içerisinde yaşayacaktır. Gökalp'e göre dinsizlik ve taassup bir madalyonun iki yüzü gibidir. Oysa din reformu problemi din işlerini vicdan alanına, dinin hukuksal tarafını anayasal bir yasama alanına ayırma sorununu ortaya çıkartmaktadır. Gökalp'e göre ancak böyle bir ayırım ile dini hayatın birleştirici ve yaratıcı gücü olarak ortaya çıkacaktır.

Cumhuriyet dönemi inkılaplarına bir tohum mahiyetinde çıkan yeni fikirler ulusalcılık konusunda olduğu gibi aile konusunda da yeni fikirleri ve sorunları beraberinde getirmiştir. Anayasal özgürlüklerin gelmesi ve hızlı bir batılılaşmanın yaşandığı o yıllarda ortaya çıkan önemli meselelerden bir tanesi de kadının toplumsal hayattaki yeri eğitimi ve çarşaf sorunu olmuştur. Bu konu özellikle dönemin aydınları arasında önemli bir konu olmuş yerli ve yabancı pek çok kaynakta yayınlar yapılmıştır. Osmanlı gerikalmışlığının en önemli sebeplerinden bir tanesi kadınların aşağı bir konumda tutulması ve bunun en önemli sebebinin din, destekleyicisinin de din adamları olduğu hakkında düşünceler ve yayınlar ortaya çıkmıştır. Jön Türk hareketinin içerisinde yer almış siyasetçilerden Abdullah Cevdet, henüz 2. Meşrutiyet ilan edilmeden önce Cenevre'de yaptığı bir çalışmada Müslüman halkın kalkınması için gerekli çarelerin neler olacağı üzerine Müslüman ve Avrupalı tanınmış kişilere bir anket düzenlemiş, esprili bir Fransız edebiyatçısı ankete “*Kuran'ı kapa, kadınları aç*” şeklinde bir cevap vermiştir. Abdullah Cevdet bu cevabı daha sonra “*hem Kuran'ı aç hem kadınları aç*” şeklinde çevirdiği bu söz ilerleyen yıllarda aile reformu sloganı haline gelecektir.

1908 yılının ardından kadınlık ve aile konuları daha geniş ölçüde ele alınmaya başlamıştır. Özellikle İslamcı çevreler için mahrem ve hassas olan bu konu, toplum genelinde yaşanan bazı aykırı durumlar büyütülerek Müslüman toplumunda aile hayatının yıkılacağı ahlaksızlığın artacağı korkusunun yayılmasına sebep olmuştur. Fakat o günlerde bile İzmir, Selanik ve İstanbul'un bir kısmı dışında kadınlar halen çarşaf ve peçelerle gezmektedir. Bu düşüncenin ortaya çıkmasının sebebi o dönem içerisinde yayınlanan bazı Avrupalı kadın dergileri ve dergiler gibi birçok sebepten ortaya çıkan

Avrupalı giyim modasının henüz bazı yerlerde görülmesi olmuştur. Kadının sosyal hayattaki yerinin reformize edilmesi konusunda en kapsayıcı analizi Ziya Gökalp yapmıştır. Gökalp'e göre modern Türk kadınının 3 problemi bulunmaktadır. 1- Kadının toplumsal ve özellikle ekonomik hayata katılması 2- Erkeklerle sağlanan eğitim imkânlarının fırsat eşitliği bünyesinde kadınlara da sağlanması 3- Evlenme, boşanma ve miras gibi konularda erkeklerle eşit haklara sahip olması sorunu. Gökalp bu ve modernleşme hakkındaki düşüncelerini ulusallaşmak, muasırlaşmak ve Müslümanlaşmak düşünceleri ekseninde pek çok yazı kaleme almış hem körü körüne Batı yandaşlığı yapanlara hem de mutaassıp İslamcılara karşı kaleme almıştır. Bütün bu düşünceler ülkenin her yerinde geniş bir yankı bulmasa da batılılaşma toplum içerisinde yavaş yavaş yaşanmakta idi. Daha Abdülhamit döneminde iken halkın dilin çağdaşlık ve yobazlık, alaturka ve alafranga kavramları yerleşmeye başlamıştır (Berkes, 1978, s. 435-445).

“Din Devleti” kavramı 2. Meşrutiyetle birlikte yerini “ulus devlet” düşüncesine bırakmış, modernleşme ve çağdaşlaşma yolunda yeni değişimlere kapı aralamıştı. Cumhuriyet dönemine geldiğimizde bu çağdaşlaşma hareketleri başta hukuk, askeri, idari, aile, eğitim ve din olmak üzere pek çok alanda bir devrim olarak kendisini inkılaplar çatısı altında göstermiştir. Fakat hâlihazırda halen bir devrim niteliği taşımaktadır. Çünkü toplum içerisinde bu değişimlere karşı çıkan kesin bulunmaktadır. Nitekim düşünce olarak karmaşık bir süreçten geçen toplum bu değişimleri bir mecburiyet ve zorlama neticesinde yaşamıştır. Meclisin 3 Mart 1924 yılında laikleşme yolunda çıkarttığı kanun ile halifelik makamının ilga edilmiş, şeria ve evkaf vekâletinin kaldırılarak, tevhid-i tedrisat kanunu ile eğitim öğretim politikalarını medrese ve tarikatların elinden kendi bünyesinde toplanmıştır. 3 Kasım 1928 yılında gelindiğinde ilan edilen harf inkılabı ile devlet ve din arasında yer alan bağlar büyük ölçüde koparılmış ve bu son adımla din ve eğitim yeni laik cumhuriyete uygun olarak revize edilmiştir. Bu yeni toplumu çağdaş bir konuma ulaştırmanın özellikle eğitim alanında iki önemli yolu bulunmaktadır. Birincisi yapılan değişimlerle geleneksellikten koparmak, ikincisi ise yeni taze kurumlarla muasır medeniyet olma yolunda kurallara uygun yeni bireyler yetiştirmek. Yeni Cumhuriyet yıllar boyu sürecek birinci adımın ilk tohumlarını serpmiş 2. basamak için eğitim dışı alanlarda da kendi kurumlarını kurmaya başlamıştır.

Yaşanan bu değişimlere devrimsel bir nitelik verilmesinin sebebi Atatürk'ün oynamış olduğu liderlik rolüdür. Burada Atatürk'ün oynamış olduğu en büyük rol tarihsel hadiselerin zorladığı sonuçların hangisinin toplumu ileriye sürükleyecek bir yol olduğunu seçebilmesi ve bu yolda kitleleri arkasından sürükleyebilecek gücü elde edebilmesi ve başarıları eylemleri kazanabilmiş olmasıdır (Berkes, 1978, s. 513). Diğer bir açıdan yeni kurulan devlet devrim koşulları altında kurulmuştur. Yeni bir devlet yahut siyasi rejim kurmak beraberinde yeni bir toplum kurmayı da zorunlu kılmaktadır. Atatürk'ün bu inkılapçı görüşleri muasırlaşma yolunda emperyalizme karşı bir tutum içerisinde olmuştur. Ona göre Batı karşısında bilim ve teknik açısından direnen toplumlar ancak Batının sömürsü olarak yaşamaya mahkûm olacaklardır. Eğer toplum güç, hak ve eşitlik görmek istiyorlarsa ilk önce muasırlaşma yolunda kendisine engel olan bağlardan kurtulması gerekmektedir. Bu bağları küresel anlamda geleneksellik ve din oluşturmaktadır. Bu bağlamda en önemli adımlarda bir tanesi de hukuk sahasında olmuştur.

Osmanlı toplumunda büyük ölçüde İslam hukuku hüküm sürmektedir. Fakat modernleşen dünyada din sadece bir inanç sorunu değil aynı zamanda hukuksal sorunları da doğmaya başlamıştır. İslam hukuku kuralları aynı zamanda bir din kuralları sayıldığı için toplumun hukuksal kuralları ile zamanla değişen yaşam şartlarının ortaya çıkardığı problemler bu sorunların çözülmesi yolundaki uçurumu gitgide açmaktadır. Osmanlının son dönemlerinde yazılan kanunlar bu boşluğu kapatmaya çalışsa bile günü kurtarmaktan öteye gidememiştir. Zaten dönemin siyasi durumunda bu çıkan kanunlar padişahın otoritesini ve din devleti iktidarının sağlamlaştırılması amacı ile çıkarıldığı görülmektedir. Fakat Cumhuriyet devrimciliği bunun aksine bu amacı tam tersi yönde bir amaç için çalışmaktadır. 1926 yılına gelindiğinde meclis batılı ilk kanunu kabul etmiş, aile ve sosyal politikalar çerçevesinde İsviçre Medeni Kanunu yürürlüğe girmiştir. Bununla birlikte eğitim ve hukukta (özellikle miras ve şahitlik konusunda) kadın erkek eşitliği sağlanmış, resmi nikâh uygulaması ve boşanma devlet kontrolüne alınmış ve kadına boşanma hakkı verilmiş, poligami yasaklanmış, reşit kişilere din seçme özgürlüğü getirilmiş ve anneye çocuğun velayetini alma hakkı tanınmıştır. Buradan da anlaşıldığı gibi Medeni Kanun'un kabul edilmesi toplumun medeni ilişkilerinin, geleneklere ve dine göre düzenlemenin aksine “olması gereken” evrensel modern bir modele göre düzenlemektir. Hukuk devrimini burada konu edinmemizin se-



bebi hukukun kişiler arası düzeni biçimlendirmesi bu çerçeveden yeni bir toplum inşasında önemli bir role sahip olmasıdır. Bu yeniliklerin ikinci basamağı inşa edilen topluma uygun yeni ulusal bilince sahip, çağdaş ve modern bireyler yetiştirmektir ki bunu da daha önceden bahsetmiş olduğumuz eğitim reformları kapsamaktadır.

Hukuk alanında olduğu gibi eğitim alanında da temel amaç birlik ve bütünlüğün sağlanması ve modernleşme anlamında özellikle Müslim gayrimüslimler arasındaki ilk eğitim ikiliğini kaldırarak devlet yetki alanı içerisine alması ve ulusalcı eğitim anlayışını getirmesidir. Bu amacın garantörü Atatürk'ün önderliği olmuştur. 1921 yılında eğitim kongresinde yapmış olduğu konuşmada savaş yıllarında dahi titiz bir şekilde ulusal eğitim programları geliştirilmesi gerektiği, eğitim sisteminin verimli bir biçimde işleyeceği temellerin hazırlanması gerektiğini söylemiştir (Berkes, 1978, s. 524). O'na göre geri kalmışlığın en önemli sebeplerinden bir tanesi gelenekçi eğitim yöntemleridir. Modern eğitimden maksadı ise ister doğudan ister batıdan geliyor olsun yabancı bütün etkilerden ve gelenekçi bütün yaklaşımlardan uzak tamamen ulusal bir eğitim sistemidir. Daha sonraki pek çok söylevinde de özellikle hem ulusun karakteristiğine uygun hem de çağın ihtiyaçlarına uygun bir sistem benimsenmesi gerektiğini söylemiştir. Yeni cumhuriyetin ilk icraatlarından bir tanesi bu olmuş tevhid-i tedrisat kanunu ile müstakil eğitim veren medreseler yerini Eğitim Bakanlığına bağlı imahatiplere ve İstanbul Üniversitesine bağlı ilahiyat fakültelerine bırakmıştır. Fakat bunların açılması medreseler için bir alternatif olarak görünse de asıl amaç topluma din adamı yetiştirmek ve modern eğitim metotları ile bilimsel araştırmalara ortam hazırlamaktır. Kanunun ilan edilmesinden sonraki ilerleyen yıllarda yasadaki “*Devletin Dini İslam'dır*” ibaresinin ilgasının ardından okul programlarındaki zorunlu din dersleri de kaldırılmıştır. Henüz bu yıllarda Atatürk tarafından İslam Araştırma Kurulu oluşturulmuş, İslam dini bilimsel pek çok araştırmanın konusu olmuştur. Kurulun başlıca gayesi İslam felsefesi alanına incelemelerle, dinin psikolojik, sosyolojik ve demografik etki alanları incelemek, modern düşüncede ilahiyatçıların yetiştirmek ve İslam düşüncesinin modern bilimlerle aydınlatmaktır. Zaten halifeliğin kaldırmasının ardından tekke, zaviye, dergâh ve medreseler kapatılmış, türbe ziyaretleri ve dede, şeyh, mürit, çelebi gibi dini unvanların kullanımı yasaklanmıştı. 1938 yılında cemiyetler kanunu ile din, mezhep, tarikat ve inanç sistemlerini barındıran dernek ve partilerin kurulması, din propagandası yapmak yahut dini bir çerçevede siyasi söylev ve propagandalar yapmak kanunsuz sayılmıştır. Bütün bu politikalarla devlet 1. elden din ve inanç konularının

dışında kalmış herhangi bir tarikatın yahut mezhebin tarafı tutmamakla beraber modern dünyanın kurallarına uygun eşitlikçi ve evrensel nitelikte din ve vicdan hürriyeti ile her dini gruba inanç ve ibadet özgürlüğü sağlamıştır. Bu açıdan yeni Cumhuriyetin din ile olan sorunu bir din reformu ile çözülmüş bulunmaktadır.

Cumhuriyetin ilanını izleyen o yıllarda Milli Mücadeleyi sürdürenler arasından bir grup Atatürk'e karşı Terakkiperver Cumhuriyet Fırkasını kurmuştur. Meclise karşı ilk muhalif sesi oluşturan fırka esasen Cumhuriyet fikrinin temel prensiplerine destek sağlayan bir oluşumdur. Bizatihi Cumhuriyeti kuran kadro bu hareketi temel noktada desteklemiştir. Balkan Harbi ile itibar kaybeden Osmanlıcılık yerini İslamcılığa bırakmıştır. İslamcılık ise Milli Mücadelenin bel kemiğini oluşturan siyasi bir aktör olmasına rağmen zafer sonrası geri plana itilmiştir. Yeni oluşan yapıda ise en büyük rol Türkçülere ve Batıcılara düşmektedir. Nitekim ilerleyen süreçlerde kademe kademe muhalefeti tasfiye etme süreci başlamış bununla beraber yeni Cumhuriyetin siyasal dönüşümü de başlamıştır (Akın, 2019, s. 102,103). Şunu da belirtmek gerekir ki halifeliğin kaldırılması Türk toprakları dışındaki başta Mısır olmak üzere çoğu İslam toplumunda yankı uyandırmıştır. Mısır el-Ezher Üniversitesi'nde Selefiyye ismini taşıyan din reformu adı altında toplanan ve başlarında Reşit Rıza'nın bulunduğu bir grup hocanın, Atatürk ve reformları, politikaları hakkında yaptıkları yayınlar karalama boyutuna kadar ulaşmıştır. Öyle ki harf devrimi, tevhid-i tedrisat kanunu gibi toplumun kültürel dinamiklerini etkileyecek devrimler neticesinde eğer böyle devam ederse "Türk Devleti kâfir bir devlet olarak kalacaktır" demişlerdir. Fakat bu itirazlar Türkiye'de büyük bir karşılık görmemekle birlikte, çağdaşlaşma hareketlerinin seyri dilsel, kültürel ve düşünce alana doğru yönelmiştir. Bu yöneliş adeta kültürel devrimin de habercisi olmuştur. Fakat Atatürk'ün bu sefer karşısında sadece şeriat yanlıları değil ulusalcılar da bulunmaktadır. Çünkü din her ne kadar metafizik bir boyutu kapsıyor olsa da, İslam medeniyetinin temeli dil, tarih ve kültür ile inşa edilmiştir. Bu aşamada karşılaşılabilecek problemler Atatürk'ün çağdaş ve batılı bir toplum olması çabaları ile İslamcılarla olduğu kadar Ziya Gökalp ve Türkçüler'in *hars ve uygarlık* ayrımı olacaktır. 1924 yılında Devrimlere karşı ilk güçlü ses yine İslamcı gruplardan çıkmıştır. Bunların en önemlisi ve adeta bir kırılma noktası oluşturan Şeyh Sait isyanı olmuştur. Hilafet taraftarı aşiretlerden oluşan 10.000 kişilik Kürt ve Zaza topluluğu devlet karşısında ayaklanarak Diyarbakır ve çevresini kuşatmıştır. Yaklaşık 2 hafta süren isyan güçlkle fakat kesin bir şekilde bastırılmıştır. Bu isyanın bir yönünün dini temellere dayanması

diğer taraftan etnik bir özellik barındırması belki cumhuriyetin üzerine kurulduğu ve ileride de karşısına çıkacak en hassas ayaklarını oluşturması bakımından önemlidir. İsyanın bastırılması ardından irticai faaliyetlerin önüne geçmek toplumsal birliği ve huzuru sağlamak adına olağanüstü hal ilan edilmiş meclis tahrir-i sükûn kanununu çıkarmış isyanın baş gösterdiği bölgelerde istiklal mahkemeleri kurulmuştur. 1925 Kasımında sembolik olarak çıkartılan şapka kanunu ile devlet otoritesini baskın hale getirmeyi amaçlamıştır. Osmanlı tarihinde buna benzer bir olay henüz 2. Mahmut zamanında fes devriminde olmuştur. Fakat 2. Mahmut'un fes devrimi dini bir temelde değil askeri amaçlarla gerçekleşmiştir. Fakat çağdaşlaşma hareketlerinin başlamasıyla büyüyen İslamcı ve gelecekçi düşüncede İkinci Abdülhamit dönemine gelindiğinde dini bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Hâlihazırda bugün bile 2 görüşü temsilen şapka kanunu konuşulmaktadır. Öyle ki o dönemde meşrutiyet tartışmalarının dinmediği günlerde Avrupa'ya gönderilen öğrenciler ve aydınların şapka giydikleri fotoğraflarla tespit edilmiş, bu özenme bir irtida hareketi olarak görülmüştür (Berkes, 1978, s. 539). Cumhuriyet Döneminde şapka öyle bir konuma gelmiştir ki artık Osmanlıcılığı temsil eden fes 'in karşısında çağdaş bir millet olmanın timsalidir. Atatürk'ün Anadolu ziyaretlerinde Kastamonu'da yaptığı şu konuşma batılı olma yolunda şapka devriminin önemini vurgulamaktadır;

*“Bizim kıyafetimiz millî midir? (hayır sedaları).*

*Bizim kıyafetimiz medeni ve beynelmilel midir? (Hayır sedaları).*

*Size iştirak ediyorum. Tabirimi mazur görünüz. Altı kaval üstü şişhane diye ifade olunabilecek bir kıyafet, ne millîdir ve ne de beynelmileldir. O halde kıyafetsiz bir millet olur mu arkadaşlar? Böyle tavsif olunmağa razı mısınız arkadaşlar? (hayır, hayır katiyen sesleri)...*

*...Arkadaşlar, Turan kıyafetini araştırıp ihya eylemeğe mahal yoktur. Medeni ve beynelmilel kıyafet bizim için çok cevherli, milletimiz için lâıyk bir kıyafettir. Onu iktisadeceğiz.*

*Ayakta iskarpin veya fotin, bacakta pantolon, yelek, gömlek, kravat, yakalılık, ceket ve bittabi bunların mütemmimi olmak üzere başta siper-i şemsi serpuş, bunu açık söylemek isterim. Bu serpuşun ismine şapka denir. Redingot gibi, bonjur gibi, smokin gibi,*

*frak gibi... işte şapkamız diyenler vardır. Onlara diyeyim ki çok gafilsiniz ve çok cahilsiniz ve onlara sormak isterim:*

*Yunan serpuşu olan fesi giymek caiz olur da şapkayı giymek neden olmaz ve yine onlara, bütün millete hatırlatmak isterim ki, Bizans papazlarının ve Yahudi hahamlarının kisve-i mahsusası olan cüppeyi ne vakit, ne için ve nasıl giydiler?” (Atatürk, 2006, s. 351)*

Takrir-i Sükûndan nasibini alan sadece isyancılar olmamıştır. Devlet kendisine muhalefet olarak gördüğü her hareketi, başta Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası yöneticilerini ve etkili isimleri pasifize edilerek siyaset sahası dışına atılmış fırka lağvedilmiştir. Devlet otoriter tarafını bir kez daha ağır bir biçimde göstermiştir (Akın, 2019, s. 102,103). Dönem siyaseti içerisinde bakıldığında İslami gaye doğrultusunda bir isyan hareketi olan Şeyh Sait olayı ve sonuçları her iki taraf için de din kavramı üzerinde birleşilen bir sembol olmuştur. Kanunun ilanı Şeyh Sait isyanı ile birlikte meclisin karşısına çıkabilecek olası muhalif seslere de bir gözdağı niteliği taşımaktadır. Cumhuriyet Tarihinde tek partili dönem olarak adlandırılan ve 1946’da Demokrat Partinin kurulmasına kadar geçecek olan yılların bu kanuna dayandırılması daha doğru olacaktır.

Cumhuriyet modernleşmesinin hız kazandığı dönem olarak tek partili dönem gösterilebilir. Bunların en radikal ve geniş kapsamlı olanı hiç şüphesiz ki yukarıda da bahsettiğimiz üzere harf devrimi olmuştur. Harf inkılabı, laiklik temel ilkesine dayanarak yeni bir toplum inşasının her alanında İslamcı düşüncüyü egale etmek için önemli bir rol oynamıştır. Devrimin ardından milli tarih yazımı hareketleri başlamış 1930 yılların aydınları Gökâlî çizgisinde sosyolojik bir anlayışı bırakarak daha çok antropoloji ve arkeolojiye dayanan gerçeklik kabulü ile milli tarih yazımına soyunmuşlardır. Tarih yazımının Sümerler, Lidyalılar, Hititler gibi ilk çağ Anadolu medeniyetlerine atıfla yeniden yazılması, Osmanlıda başlamış olan Batılılaşma hareketlerinde yeni bir aşama olarak okunabilir (Akın, 2019, s. 102,103). Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş ile birlikte dinde reform hareketleri devam emiş 1932 yılında çıkartılan kanun ile ezan Türkçe okunmaya başlanmıştır. Fakat bu durum harf devrimi sonrası yürürlüğe girmiş olsa da Gökâlî düşüncesinin Türkleşmek düşüncesi kapsamında çok daha önce 1918 yılında tartışılmakta olduğu Ziya Gökâlî’in kaleme aldığı şu şiirde görülmektedir;

*“Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur,*

*Köylü anlar mânasını namazdaki duanın...*

*Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kuran okunur*

*Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Huda'nın...*

*Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın”*

Yeni Cumhuriyetle birlikte Batılı bir toplum ve çağdaş bir kültür inşa etmek için birçok reforma imza atılmıştır. Fakat bu reformlarla ve Batıdan ithal ettiği bilimsel ve teknolojik birikimi yeni bir kültürün tesisi için kullanmamıştır. Erol Güngör'e göre bilimsel anlamda en ileride bulunduğumuzu kabul ettiğimiz bu çağda dahi geçmiş dönem medeniyetlerinden daha çok kültürle uğraştığımız söylenemez. Bilakis kültür kavramından gitgide uzaklaştığımız söylenebilir. Geleneksel olandan kopma ile birlikte bu çarpık durum Edward Sapir'in kavramı ile “sahte kültürü” ortaya çıkarmıştır. Sahte Kültür'de amaçların yerini araçlar alır. Hatta öyle ki gerçek kültürde amaç olan bir şey sahte kültürde araçların aracı haline gelebilmektedir. Diğer bir açıdan ilkel kabul edilen bir toplumda yapılan av törenleri bir taraftan iktisadi bir amaca yönelik bir olgu iken diğer taraftan insanların dans ve müzik gibi manevi ve sosyal ihtiyaçlarına hizmet etmektedir. Dünyada ise ticaret bütünüyle iktisadi prensipler üzerine kurulu dünyevi bir meşguliyettir. Öyle ki din ve maneviyat bu dünyadan bir kaçış kapısı olarak görülmektedir (Güngör, Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik, 2019, s. 20).

Cumhuriyet döneminde karşılaşılan kültürel çarpıklık ve aydınlar ile halk arasındaki kültürel kopukluk henüz hazır olmadığı bir modernleşmenin sonucu olduğu görülmektedir. Şerif Mardin'in tanımı ile “büyük kültür ve küçük kültür” kabaca ifade etmek gerekirse edebiyat alanında örneğin divan ve halk edebiyatı gibi, klasik literatürde avam/havas ayrımı gibi dile getirilmiş sosyal yapıyı oluşturan önemli bir unsurun bilimsel bir ifadesidir. Ziya Gökalp bu ayrımı Türk toplumu için resmi ve halk medeniyeti olarak yapmıştır (Mardin, 2018, s. 22,23). Fakat gerek Mardin gerekse Gökalp bu ayrımlarda diğer toplumlarda Türkler kadar somut olmadığını söylemektedir. Türklerde resmi, büyük yahut havas kültür kendisini dil, edebiyat, hukuk, iktisat gibi her alanda bariz bir ayırım söz konusudur. Bunun sebebi özellikle Türklerin Müslüman oluşu ile hız kazanan medeniyet inşası gayretidir. Türk toplumu bu sayede bir üst kültür oluşturmuştur. Robert Redfield, Latin Amerika çalışmalarını yürütürken ortaya

koyduğu Büyük Gelenek, Küçük Gelenek ayrımı Gökalp'in resmi/halk medeniyeti tasavvurunun evrensel bir bakışla işlenmiş biçimidir. Fakat Redfield, Gökalp'ten farklı olarak iki kültür arasında geçiş mahiyetinde bir tampon kurum koymuştur. Bu sayede bir bütünlük arz eden toplum kültürü geçişlilik kazanmıştır. Kültürel modernleşme konusunda Gökalp, Tanzimat'ı aşırı bir Avrupacılık olarak gören bugünkü milliyetçi görüşlerin aksine, Tanzimatçıların Batı medeniyetini yarım yamalak aldıkları için memleketi ikiliğe soktuklarını söylemektedir. Mektebin karşısına medrese, Batı hukukunun yanına İslam hukuku, Batı müziğinin karşısına klasik doğu müziği gibi karşılaştırmalarla Tanzimat tam bir karışıklık getirmiştir. Bu ikilemin dayanak noktası ise Tanzimat'la birlikte yıkılan imparatorluğu korumak adına geliştirilen Osmanlılık düşüncesinin ağırlık basarak Türklük anlayışının geri planda bırakılması olmuştur (Güngör, Dünden Bugüne Tarih ve Kültür ve Milliyetçilik, 2019, s. 15).

Kültür modernleşmesi olarak ele alacağımız bu konuda Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ideoloji kavramı ön plana çıkmaktadır. Mardin ideolojiyi var olan sosyal yapıyı muhafaza etme yahut yeni bir sosyal yapı oluşturmaya yarayan düşünsel yapı olarak tarif etmektedir (Mardin, 2018, s. 24). Toplumun veya devletin modernleşmeye yönelik fikirleri devam ettirici bir ideolojidir. Aynı şekilde Osmanlı toplumunda din, hayatın her alanında kural koyucu bir mahiyette idi. Bu hem yasaları şekillendirmekte hem de halk arasında inanç ve ibadetlerle yaşantının onun kurallarına göre gerçekleştirilmesi adına bir düzenleyici görevi görmektedir. İki açıdan da modernleşmenin ve Batılılaşmanın karşısında muhafazakâr bir ideoloji olarak görülmektedir.

İdeoloji kavramı tam anlamıyla sosyal hayatı gerçek bir şekilde ifade etmekten yoksundur. Toplum içerisinde ideal olanı savunurken gerçek yaşamla çeliştiği çok nokta bulunmaktadır. Müslüman tebaanın alenen dince yasaklanmış davranışlara yönelmesi yahut yeraltı kültürünün hâkim olduğu küçük topluluklarda dini yahut kültürel değerlerin kayıtsız kaldığını söylemek yanlıştır. Şerif Mardin dağılma döneminden bahsederken ideolojinin bir kapan vazifesi gördüğünü söylemektedir. Özellikle devlet idarecileri alt sınıfın düşüncelerine ve yaşam şartlarına gereken önemi vermemişlerdir. Aynı süreci yaşayan diğer devletlerde bu yönüyle modernleşme noktasında ayrı bir yere sahip olmuştur (Mardin, 2018, s. 25). Bu ikili düşünce halkla devlet arasında ideoloji bağlamında büyük kopukluklar meydana getirmiştir. Dağılma arifesindeki Os-

manlı, modernleşmeyi Batıya bir öykünme olarak yaşamış olsa da aslında Batı emperyalizmi ile ikiz kardeş sayılabilecek modernleşme, devletleri değişime zorunlu hale getirmekteydi. Haberleşme ve ulaşımda gerçekleşen devrimler toplumlarda eğitimden, iktisadi, siyasi, dini, kültürel ve sosyal hayata kadar birçok alanda mecburi etkisini göstermektedir.

İdeoloji kavramı çok partili hayata geçme çalışmaları ile ezilen İslamcı düşüncede hâkim bir statü kazanmıştır. Başlangıç noktası olarak çok partili hayata geçiş sürecini koymak tam olarak karşılama bile yerinde olacaktır. Çünkü toplum nispeten demokrasiye bağışıklık kazanmış ve ideolojik bir hak arama çabasına girmiştir. Terakkiper-Cumhuriyet Fırkası ile başarısızlık yaşamış olan rejim ikinci bir şansı 1930 yılında Serbest Cumhuriyet Fırkası ile bulmuştur. Atatürk'ün bizzat emri ile yakın arkadaşı Fethi Okyar'a kurdurmuş olduğu SCF, Cumhuriyet Halk Fırkasına alternatif olarak görülmüş ve halk tabanındaki bütün muhalif düşüncelerin birleşme noktası olmuştur. Halk tarafından büyük bir ilgi ve teveccüh gören fırka hem cumhuriyetin kurucu kadrosu hem de SCF'nin kurucuları tarafından beklenmedik bir durum olmuştur. Böylesi bir karşı gücün oluşması başta Laiklik ilkesine ters düşecek ve irticai faaliyetlere zemin hazırlaması tehlikesi ve Atatürk İlke ve İnkılaplarına ters düşeceği düşüncesi ile basın yayın organlarının da verdiği destek ile kapatılmıştır. Bu hadise Türkiye tarihinde laikliğin yeni kurulan sistemin en hassas ilkesi olduğunu gösterir nitelikte özellikle üzerinde durulması gereken bir olaydır. Bununla beraber çok partili döneme geçiş sürecindeki ikinci adımda başarısız olmuştur.

İkinci Dünya Savaşının henüz yeni bittiği 1945'li yıllarda Türkiye savaşa girmemiş olmasına karşın ekonomik ve siyasi olarak büyük problemler yaşamaktadır. Bir yandan dünyayı kasıp kavuran ekonomik buhran diğer taraftan soğuk savaşla ortaya çıkan Sovyet tehdidi siyasi, sosyal ve ekonomik anlamda Türkiye'yi zor bir duruma sokmuştur. Fakat Türkiye'de esen antikomünist hava devletin politik seyrini batıya çevirmiş savaştan galip çıkan ve liberal düşünceye ve demokrat yönetime sahip ülkelerin yanında yer almıştır. Bu durumda NATO ve Birleşmiş Milletlere dâhil olmanın güvenlik kaygılarını karşılama noktasında önemli bir yeri vardır elbette. Bu yönelim Türkiye için sadece dış siyasette değil iç siyasetinde de önemli değişimlere sebep olacaktır. NATO ülkelerinin üyelik için demokratik bir yönetimi şart koşması, Türk siyasetinde şekillendirici bir unsur olmuştur aynı zamanda. 1945 yılında çok partili hayata geçiş

kararı alınmış bununla beraber farklı birçok siyasi parti teşekkül etmeye başlamıştır. Bunların içerisinde en önemlisi CHP karşısında önemli siyasi aktör ve iktidar alternatifi olarak ve 27 yıllık iktidarını bitiren Demokrat Partidir. Yine CHP kadrosu içerisinde ayrılan Celal Bayar, Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü'nün girişimleri ile kurulmuş ve kısa zamanda başarılı bir biçimde örgütlenmesini tamamlamıştır. Fakat burada dikkat çeken husus Atatürk'ün partisini iktidardan indirecek olan DP'nin yine CHP kadrosu içerisinde ayrılan ekibin olmasıdır. Bununla beraber bu ayrılığa sebep olan herhangi ideolojik, dini yahut etnik bir fikir ayrılığının olup olmaması da ayrı bir tartışma konusudur. Nitekim Türkiye'de DP'yi meclise taşıyacak olan unsur CHP karşısında aldığı konum ile alakalı olacaktır. Kemal Karpat' a göre bu dönemde yaşanan geçiş süreci, Türk demokrasisi adına bir bakıma Türk Milletinin tarihinden ve demokratik geleneklerinden gelen deneyimleri ve özlemi, Batı siyasetinin felsefeleri ve eylem biçimleri ile birleştirerek kendi ihtiyaç ve kültürüne uygun bir demokratik sistem kurma mücadelesinin başlangıcı kabul edilmelidir. Bu mücadele gerek orta sınıf gerek alt sınıfın verdiği bir mücadeledir (Karpat, 2010, s. 52).

Tek başına sürdüğü iktidarın son 2 senesinde Cumhuriyet Halk Partisi popülist bir politika izleyerek din eğitime önem vermiş imam-hatip kurslarının, Ankara Üniversitesine bağlı bir İlahiyat Fakültesinin kurulmasını ve seçmeli din derslerinin müfredata sokulması gibi İslami kesimi hoşnut edecek icraatlar ortaya koymuştur. 1946 yılına gelindiğinde CHP'nin yanında tek siyasi parti olarak DP katılmış, idari kontrol altında açık oy gizli sayım sistemiyle bir seçim yapılmıştır. Seçimi DP kaybetmiş fakat seçim sistemindeki ve taşradaki yetersiz örgütlenmesi seçimde herhangi bir şaibe olup olmaması riskinin üzerini örtmüştür. Bundan sonraki 4 yıllık iktidar sürecinde DP bir güven eksikliği olduğu gerekçesi ile ara seçimlerin hiçbirine girmeyerek protesto etmiştir. Muhalefet olarak geçirdiği 4 senede kendi politikalarının birçoğunu iktidar partisinden de destek alarak kabul ettirmiştir. Bunların arasına gizli oy açık sayım seçim sistemi de bulunmaktadır. 1950 senesinde yapılan seçimlerde bu politikalar meyvesini vermiş %55lik bir oy oranı ile iktidar koltuğuna oturmuştur. Demokrat Parti döneminde yapılan ilk icraatların bir tanesi daha önce de bahsetmiş olduğumuz Türkçe ezan uygulamasını 18 yılın ardından kaldırmak olmuştur. Bununla beraber bu dönemde yaşanan en önemli gelişme dünya siyasetini epeyce meşgul eden komünizm tehlikesi ile içeride verilen mücadele olmuştur. Komünizmle mücadele kapsamında pek çok tutuklama,



işten ve hatta vatandaşlıktan çıkarmaya kadar toplumsal çalkantılı süreçler yaşanmıştır. Bu süreç ister istemez DP'nin politik duruşunu antikomünist ve sol karşıtı bir emel üzerine taşımıştır. Nitekim muhalif iki parti olarak CHP ile DP bu konuda ortak bir mutabakata sahip olmuştur. Demokrat Partinin iktidara gelmesi bu yönü ile özellikle Türkiye siyaseti açısından sosyolojik birçok unsuru içerisinde barındırmaktadır. DP kuruluşu ile CHP karşısındaki muhalefetin teveccühünü büyük oranda kazanmıştır. Demokrat Parti, ekonomi politikalarında devletin müdahalesini yoğun bir şekilde eleştirerek, kalkınmanın özel sektör sayesinde gerçekleşeceğini savunmuştur. İktidara geldiği ilk yıllarda ithalat üzerindeki kısıtlamaları kaldırmış, faizleri düşürerek kredi yolunu açmış özel sektörü kredi kullanmaya teşvik etmiştir. Bunun yanı sıra ülkeye yabancı yatırımcıları teşvik etmek için ilk kez yasal düzenlemeler oluşturulmuştur. Diğer bir taraftan dünya ekonomisindeki enflasyonun da enkaz haline getirdiği tek parti döneminden kalan ekonomik ve siyasi buhranı kendisi için avantaja dönüştürmeyi başarmıştır. Bunların belki en önemlisi Türkiye'nin ekonomik ve kültürel anlamda dönüşümü açısından Marshall Yardımları ve Truman Doktrini olmuştur. Amerika'nın bu desteği Türkiye ekonomisinde ciddi bir kalkınma hamlesini başlatmış daha da önemlisi bu kalkınmanın sonuçları milletin lehine kullanılmıştır. Bununla beraber Amerikan tüketim kültürünün ilk biçimleri de Türkiye'ye girmiş bulunmaktadır. Ancak bu refah uzun soluklu olmamış 1955'i takip eden yıllarda ülke ekonomisi büyük bir çıkmaza girmiştir. Ekonomik buhran DP'nin oylarını bir sonraki seçimde azaltmış 1958 yılında yaşanan devalüasyon, Partiye karşı itimadı büyük oranda düşürmüştür. Her ne kadar ideoloji ve siyaset yekpare görünse de bu durum ekonomi ve siyaset arasındaki zorunlu ilişkiyi göstermektedir. DP döneminde toplumsal yapıyı şekillendiren unsurlardan bir tanesi köyden kente göç hareketleri olmuştur. 50'li yılların başında hızlanan göç hareketinin kentlerde gecekondu mahallelerini oluşturması altyapı ulaşım ve işsizlik gibi sorunları meydana getirmiştir. Bu durum siyasetin yeniden şekillenmesini ve kentlerdeki kültürel yaşamı da kaçınılmaz olarak etkilemiştir. Daha iyi yaşam şartları ve refah arayan taşra bir yandan kent yaşamına uyum sağlamaya çalışırken diğer yandan kendi kültür ve geleneklerini muhafaza etmeye çalışmışlardır. Bu durum daha önce de bahsetmiş olduğumuz Cumhuriyet Döneminden süregelen kültür ayrımını elitist havas ve avam, Mardin'in kavramıyla büyük ve küçük kültür olarak kentlerde artarak kendini göstermiştir.

Türkiye’de çok partili sisteme geçilmesi ve sürdürülmesinde olduğu kadar sabote edilmesinde askeri bürokrasinin etkisi kritik bir rol oynamıştır (Akın, 2019, s. 109). Demokrat Parti’nin de iktidara gelmesi ve 27 Mayıs darbesi ile iktidardan indirilmesi de askeri gücün etkilerini görmek mümkündür. Nitekim İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarda ordu içerisindeki bölünmede yaşlı eski subaylar CHP tarafında yer alırken genç ve yeni subaylar Menderes’in yanında yer almışlardır. Bu duruma Menderesin genç subayları siyaset sahnesine çekmeye çalışması, NATO ve Birleşmiş Milletlere entegre olarak ordunun silahlı gücünün modernize edilmesi düşüncesi etkili olmuştur. Fakat ekonomik kriz ve askeri bürokrasinin CHP kanadında yer alması Demokrat Parti’nin askeri destek politikasını baltalamıştır. CHP ve DP muhalefeti 1957’ye geldiğimizde dozunu artırmış ve yerel siyasette etkilerini göstermeye başlamıştır. Ordu içerisinde siyasi ikilem yaratan kutuplaşmaların oluşması, 1960 Nisan ayında çıkan harp okulu öğrencilerinin yürüyüş gösterileri ülke genelinde siyasi bir bölünmenin resmini çizmektedir. Bununla beraber Menderes’in Cumhuriyetin temel prensiplerinden biri olan Laik düşünceye aykırı olarak nitelendirilen politikaları darbe düşüncelerine zemin hazırlamıştır. Nitekim 27 Mayıs 1960 günü laiklik ilkesini tehdit ettiği ve memlekette süregelen kardeş kavgalarına bir son verilmesi gerekçesiyle Demokrat Parti hükümetine askeri darbe ile son verilmiştir. DP döneminde güdülen ekonomik ve sosyal politikalar darbeden sonraki 10 yıl boyunca toplumsal değişimi hızlandırmayı sürdürmüştür. Bunun en önemli sebebi Demokrat Partinin 50’li yıllara gelinceye kadar ülkede yaşanan buhranın üzerine kurduğu miras olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır. Darbe sonrası oluşturulan anayasal düzenleme ile üretim-bölüşüm ilişkilerinin tanzimine, sistemdeki askeri ve sivil bürokrasinin güçlenmesine yönelik olmuştur. Modern Türk siyasal sistemi Türkiye’de sürekli değişmekte olan sosyo-ekonomik koşullar ile Batıdan alınan oturma anayasanın ürünüdür. Bu bağlamda Türk anayasası toplum ihtiyaçlarını karşılamak için değil topluma biçim vermek ve siyasi otoriteyi güçlendirmek için tasarlanmıştır (Akın, 2019, s. 113). Darbe ertesinde yapılan 61 anayasası, darbeyi organize eden askeri ve sivil bürokrasinin Demokrat Partinin geride bıraktıklarına hınçla, Batı’nın kendi toplum parametrelerine uygun olarak hazırlanan anayasaları yontarak, kendi düşünceleri ekseninde kurguladıkları toplumsal yapıyı inşa etmek için yeni bir anayasa oluşturmuşlardır. Nitekim bu anayasal düzen kendi içerisinde işçi ve sendika hakları, devlet planlama teşkilatının kurulması, yargı bağımsızlığı, TRT ve üniversite-

lerin özerk olması, izinsiz gösteri protesto ve dernek kurabilme gibi ilkleri barındırmaktadır. Bu düzenlemeler Türk siyasetine ileride yön verecek yeni yolların açılmasına da zemin hazırlamıştır.



#### 2.4. İletişim ve Kitle İletişim Tarihi

Eski Türkçeden günümüze kadar gelmiş olan “iletişim” etimolojik manası ile “il” edatından türeyen ile-/ili- ilerlemek, öne gitmek anlamına evrilmiş kökten “iletişmek” haber anlamına gelen kavramı oluşturmaktadır. Yani köken bilimcilere göre iletişim haber alma, mesaj verme anlamları ile ilerlemek, öne girmek aynı kelime kökenine dayanmaktadır. Latince ise bir bilgi veya mesajı başkasına iletme anlamına gelen “communication” kavramı yine ortak, müşterek yaşam anlamına gelen ve yine Türkçeye “kamu” diye çevrilen “commune (komün)” kelimesinden türemiştir. İletişim tarihi açısından insanlığın ilk tarihi kadar gerilere dayanmaktadır.

Paleolitik çağlarda mağara resimlerinden başlayarak günümüze kadar pek çok alandan insanın insanla yahut insanın doğayla olan iletişimini görmek mümkündür. Özellikle neolitik çağda insanların grup halinde yaşaması ile birlikte toplumsal hayat oluşmaya başlamış artık insanların yine insanlar ile olan iletişimi zorunlu hale gelmiştir. İletişim haberleşmenin yanı sıra işbirliği kurulması için de çok büyük önem arz etmekteydi. Bilgi'nin fiziksel olarak taşınabilmesi ve kitlelere ulaştırılabilmesinin ilk örnekleri yine insanlığın ilk günlerine, tarih öncesi çağlara dayanmaktadır. Mağara resimleri buna en büyük örnek olduğu gibi iletişim kuramcılarının belirttiği üzere kabilelerde acil durumları yahut toplanmaları belirtmek üzere kullanılan “Tamamlar”, veya dumanla işaret ve haber göndermeler kitle iletişimin ilk örnekleridir.

Duvar resimleri, totemlerle veya bir takım işaretlerle başlayan iletişim toplumların kendi doğal dil gruplarını oluşturması ile genişlemiş, zaman içerisinde Sümerlerin M.Ö.3500'lü yıllarda yazıyı bulmaları ile insanlar arasındaki gelişimini sürdürmüştür. Modern çağda kullandığımız görsel, işitsel ve yazılı iletişimin temelini oluşturan bu aşamalar, günümüzde yapılan bulgulara göre M.Ö. 59 yılında Roma döneminde modern gazetenin ilk örneği niteliğindeki “*Acta Diurna*” ismi verilen tabletler ile kitlesel bir forma bürünmüştür. Yapılan çalışmalarda “*Acta Diurna'nın*” Roma döneminde kraliyet haberlerini içeren, yapılan Gladyatör savaşlarının zamanını ve sonucunu belirten bilgilerden oluşmaktaydı. Fakat gazete sadece kraliyet ailesine ve senatörlere açıktı. Bu yönüyle “*Acta Diurna*” kanunları ve sosyal hayatın bilgilerini içermesi açısından ilk resmî gazete ve ilk gazete prototipini oluşturmaktadır (Gaur, 2020).

Kronolojik olarak ele alırsak “Tamamlar” ve mağara resimleri tarih öncesi dönemden kitle iletişimin ilk kıvılcımlarını ateşlemiştir. M.Ö. 3500'lü yıllarda yazının icadı ile

birlikte M.Ö. 3200'lü yıllarda ilk mektup örneklerinde ve yine bununla beraber devletlerarasında “ulaklar ile haberleşme” yöntemleri başlamaktadır. M.Ö. 1200'lü yıllarda haberleşme yaygınlaşmış ulakların yerini güvercinler almıştır. Roma Döneminde çıkarılan “*Acta Diurna'nın*” ardından matbaanın icadından sonra 16. yüzyılın ilk çeyreğinde ilk gazete örnekleri İngiltere 'de basılan haber defterleri halinde genellikle afet, savaş veya kutlama gibi bilgileri içeren ve sınırlı sayıda basılabilen kitapçıklar gazeteciliğin ilk dönemlerini oluşturmaktadır. Modern gazetenin ilk örneklerine 17. Yüzyıl Avrupa'sında taşınır tipten basılmış ve düzenli yazılar barındıran ve yine ilk dergi örnekleri denilebilecek mecmualarda çıkan makalelerden alınan yazılardan oluşan “*corantos*” (haber akımları) adı altında rastlanmaktadır. Günlük gazete olarak basılan ilk gazeteyi ise yine bu “*corantos*” bültenlerinin ileriki süreçleri oluşturmaktadır. Osmanlı Devletinde ise gazetecilik faaliyetleri ise Kasım 1816'da Bağdat Valisi Kölemen Dâvud Paşa tarafından yayımlandığı ileri sürülen Türkçe-Arapça Curnalü'l-İrâk bir yana bırakılırsa Mehmed Ali Paşa'nın yarı yarıya Türkçe ve Arapça olan, ilk sayısı 2 Aralık 1828'de Kahire'de neşredilen Vekâyi-i Mısriyye'sidir (Yazıcı, 2010). Fakat Avrupa'daki örneklerine uygun biçimde çıkarılan ilk gazete örneğini 1 Kasım 1831 yılında Türkçe olarak yayınlanmış Takvim-i Vekâyi oluşturmaktadır.

19. yüzyılda ilkel haberleşme ağları yerini teknolojiye bırakmıştır. Elektrik akımının iletişimde kullanılmaya çalışılması neticesinde 1835 yılında “*Telgraf*” doğmuştur. Elektromanyetik akım ile basit bir düzeneğe sahip olan telgraf iki mesafe arasında istedik sinyaller gönderip sinyallerin harflere dönüştürülmesi ile iletişimi sağlamaktaydı. Mucidi olan “Samuel Morse” daha sonra kendi adını alacak mors alfabesini geliştirerek iletişimde bir devrim oluşturmuştur. Bu sayede iletişim uzak mesafeler arasında artık anlık olarak sağlanabilmektedir. Aynı yüzyıl içerisinde teknolojideki gelişmeler beraberine daktilonun ve ilk telefonun icadını da getirmiştir. İletişim artık ilkel formundan sıyrılmış ve bilginin aktarımı aynı ölçüde hız kazanmıştır. Öyle ki bilginin fiziki olarak aktarılabilmesi, toplumsal günlük hadiselerden, savaşların seyrinin değişmesine kadar anlık iletişim yeni bir devrin başlangıcı olmuştur. 19. Yüzyılda radyonun icadı ile birlikte iletişim, aktarılmanın bir adım ötesine geçmiş kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Alman fizikçi Heinrich Hertz'in elektromanyetik dalgaların varlığını kanıtlaması ve bu yöndeki çalışmaları neticesinde telsiz telgraflar kullanılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler 19.yüzyılın son yıllarında radyonun icadını doğurmuştur. Radyo

dönemi içerisinde tıpkı telgraf gibi bir devrim yaratmıştır. Enformasyonun kullanılması çok basit bir hale gelmiş ve bugün ki modern kitle iletişim araçlarının atası konumuna gelmiştir. İlk yıllarında denizde olan gemilerle iletişim sağlamak için kullanılan radyo ve telgraf 1. Dünya Savaşı ile birlikte stratejik bir güç haline gelmiş ve savaşın kaderini belirleyen bir konuma yükselmiştir. Savaş sonrası yıllarda ise sivil kullanıma açılmış ve büyük popülerlik kazanmıştır.

20. yüzyıl dünya siyasi ve sosyal hayatında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Bu dönem içerisinde dünyanın doğu ve batı olarak 2 bloğa bölünmesi, soğuk savaş yılları, siyasi ve toplumsal dönüşümler iletişimi başlı başına bir bilim haline gelmesinin çok önemli siyasal, ekonomik ve sosyal sonuçları olmuştur. '*Aşırılıklar Çağı*' olarak ifade edilen bu zaman dilimi topyekûn savaşların cephe gerisinde sürdürüldüğü bir döneme tekabül etmekte, bu dönemin ayak izleri de Bolşevik Devrimi'nin başlangıcında görülmektedir. Bu dönemi daha görünür kılan ise kitle iletişim araçlarının kullanım şekli olmuştur. 20. yüzyılın başından Soğuk Savaş'ın sonuna kadar olan dönemde kitle iletişim araçları karar vericiler olarak adlandırabileceğimiz iktidarlar ya da siyasal aktörler tarafından zaman zaman propaganda aracı olarak kullanılmış bu vesileyle de egemenliklerin pekiştirilmesine katkı sağlamıştır. Özellikle totaliter rejimlerde karar vericiler kitle iletişim araçlarını daha fazla insana ulaşabilmenin bir aracı olarak kullanmıştır. Toplum da bu süreç çerçevesinde kimi zaman manipülasyona maruz kalmış, kimi zaman ise sisteme gönüllü bir katılım sağlamıştır (Öztürk, 2017, s. 158).

Bu dönemde yaşanan hadiseler beraberinde yeni iletişim kuramlarını gelişmesine sebep olmuştur. Bir grup sosyal bilimci bu gelişmelerden toplumun ne ölçüde etkilendiğini incelemiş diğer bir grup ise bunlardan toplumun tahmin edildiği kadar bir etki yaratmadığını savunmuştur. Bu çerçevede, özellikle savaş sonrası dönemde "kitle iletişim araçları topluma ne yapar" sorusuna cevap aranmıştır. Daha sonra radyonun sivil olarak kullanımı "halk kitle iletişimi ile ne yapıyor" sorusunu araştırma konusu haline getirmiştir. İzleyicilerin, iletişim araçlarını ve içeriklerini gereksinimlerine göre seçtiklerini ortaya koyan bu yaklaşım 'aktif izleyici' savını getirmiştir. Buna göre, insanlar çevrelerine etki yapan aktif ajanlar olarak kabul edilmiştir (Öztürk, 2017, s. 158). Bu yaklaşım ilerleyen yıllarda da hareketli görsel iletişimin de icadı ile modern kitle iletişim araçlarının özellikle kameranın ve sunumun kontrol mekanizması olarak kullanılacağı tezlerini oluşturacaktır.

1. Dünya Savaşı'nın bitişi ve radyonun aktif bir şekilde kullanılması modern medyanın temellerini atmış bulunmaktaydı. Elektromanyetik frekansların işlenmesi ve fotoğrafçılıktaki yeni gelişmeler videonun varlığına imkân oluşturmaktaydı. Tıpkı gramofonda seslerin kaydedilebilmesi gibi artık görüntüler de kayıt altına alınıp seri bir şekilde oynatılabiliyordu. 1923 yılına gelindiğinde John Logie Baird tarafından icat edilen televizyon ile birlikte, seslerin ve görüntülerin yeni bir icat içerisinde birleştirilmesi iletişim alanında yeni bir çığır açmıştır. Bu anlamda televizyon için en önemli olgu televizyonun görüntüyü iletmesidir. Bu gelişmeler artık kendisinden önce bulunan Sinematografin artık yaygın bir biçimde tıpkı radyo gibi herkesin özelinde bulunabileceği anlamına gelmekteydi. 1923 yılında icat edilen televizyonun ilk gerçek yayına geçmesi 1926 yılında gerçekleşmiştir. 1930 yılında ise televizyon işlevsellik kazanarak elektronik bir ev aleti olarak satılmaya başlanmıştır. İkinci Dünya Savaşı öncesinde İngiltere (BBC) ve Amerika'da (ABC, NBC, CBS) sınırlı da olsa kitlesel yayım denemeleri yapıldıysa da, bu süreç 1940'lı yıllarda cereyan eden savaş dolayısıyla kesintiye uğramıştır. Televizyonun hareketli görüntüleri, sesli video olarak kaydedip formatlayarak kitlelere aynı anda ulaştırmaya başlaması ve bunun İngiltere, Almanya, Fransa ve Amerika gibi devletler başta olmak üzere dünyaya yayılması ancak 1950'li yıllardan itibaren mümkün olmuştur (Şentürk, 2009, s. 18). Sinema icadıyla birlikte seyircisi üzerindeki gerçeklik algısını dönüştürmesi ile dönüm noktası olmuşken televizyonun icadı ile birlikte kitle iletişimi başka bir boyut kazanmıştır. Hâlihazırda toplum o zamanın iletişimi açısından yeni bir buluşu kabul aşamasındadır. Bununla beraber evlere girerek eşzamanlı olarak kitlelere hitap eden televizyon, seyircisinin kendisine gelmesini beklemeksizin, mahremiyetinin korunması ve izin almaksızın girilmemesi gereken özel hayatın sınırlarının çizildiği alanlara girerek ortak bir toplum bilinci oluşturabilme, dönüştürebilme ve yönlendirebilme imkânına sahip bir güç olarak ortaya çıkıyordu (Şentürk, 2009, s. 18). Ayrıca radyoyu bir silah olarak kullanabilen devletlerin eline yeni bir güç geçmiş bulunmaktaydı. Zaten devletlerin resmi bir ideoloji aracı olan sinema ve televizyon artık dünya siyasetinde kendi politikalarını legalleştirmek ve kabul ettirmek için politik bir propaganda aracı olarak kullanılmasına imkân sağlayacaktır.

2. Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda kitle iletişim araçları, haberleşme ve casusluk için kullanılmaktaydı. Şu da bir gerçektir ki bilginin iletilmesi kadar işlenebilmesi de hayati bir öneme sahiptir. Savaş sırasında silahların etkili kullanılabilmesi ve casusluk

faaliyetleri için hızlı mühendislik hesaplamalarına ihtiyaç duyulmakta idi. İnsan zihninin hesap ettiği süreden daha kısa bir zaman içerisinde büyük hesaplamaların yapılabilmesi ihtiyacı ilk bilgisayar örneklerini doğurmuştur. Amerika'nın da savaşa dâhil olması ve Almanların savaşta kullandığı o dönem için üstün teknolojilerin karşısına eşitlik sağlayacak bir güç oluşturması için başlayan çalışmalar bugün ki bilgisayarın prototipini oluşturmaktadır. Savaşla birlikte ihtiyaç doğrultusunda başlayan teknolojik gelişmeler, radyonun icadında da olduğu gibi savaş sonrasında kişisel bir hale dönüşmüş ve 1947 yılında transistörün icadı ile birlikte yeni bir forma kavuşmuş, artık devasa boyutlardaki bilgisayarlar küçülerek günümüzdeki kişisel bilgisayarların ilk şeklini almıştır. Bilgisayarın icadı ile dünya yeni bir dönüşüme girerek enformasyon çağına ilk adımlarını atmıştır. Bilgilerin işlenmesi, kaydedilmesi, saklanması artık anlık hale gelmiş, insan gücü ile uzun süren işlemler bilgisayar ile birlikte anlık hale gelmiştir. Savaş yıllarından sonra bilgisayarın yaygınlık kazanması her çevreden ilgi görmüştür. Büyük işlem gücü verilerin depolanması beraberinde veri transferlerini de gündeme taşımıştır. Dijital alanındaki veri aktarımı tasarıları ilk olarak ABD'de ve Avrupa'da bulunan laboratuvarlarda geliştirilmeye başlanır. Bir yandan bu çalışmalar sürerken diğer yandan Amerika Savunma Bakanlığı kendi bünyesinde verilerin depolanması ve taşınması için çalışmalarda bulunmaktadır. Nitekim Savunma Bakanlığı geliştirilen tasarımlar içerisindeki bir protokol olan ARPANET'i kendi bünyesinde kullanmaya başlar ve ilk olarak bilgisayarlar arasındaki bir mesajı Kaliforniya Ünitesinde bir profesörün bilgisayarına göndermeyi başarır. İlerleyen süreçte ARPANET geliştirilerek daha uzak mesafelerde bulunan ve çoklu bir ağla iletişim kurabilen bir sisteme dönüştürülür. İnternetin icadı ve veri akışının hız kazanması kitle iletişimlerinin bir miladı olmuştur. İnternetin yaygınlaşması ve her eve girmesi ile beraber iletişim kaynağı olarak televizyona bir alternatif daha oluşmuş oluyordu. Gerçeklik algısının yönetilmesi artık bilginin yönetilmesi ve toplumun dönüşümü için de olanak sağlıyordu.

Telgrafla beraber başlayan teknolojik iletişim araçları yolculuğu kablosuz Telgraf ve Radyo'nun icadından sonra 1973 yılında yeni bir gelişmeye daha imkân sağlamıştır. Graham Bell'den yaklaşık yüz yıl sonra kablosuz, kompakt taşınabilir telefonlar teknoloji sahnesine çıkmıştır. İletişim teknolojilerinin bu denli hızlı gelişmesi, iletişimi artık insanların evlerinden çıkarmış kişisel olarak taşınabilir hale getirmiştir. Özellikle milenyum çağına sayılı yıllar kalan dönemde cep telefonlarındaki gelişmelerle smart



telefonlar piyasaya çıkmıştır. Bununla beraber artık küresel bilgi akışı insanların yanlarında taşıdıkları küçük bir cihaza sığar konuma gelmiştir.

## **2.5. Kitle İletişim Kuramları**

Araştırma konumuz sinema sosyolojisi olmakla birlikte, ele alınan konuların çoğu medya sosyolojisiyle ve estetik yapılar sosyolojisi ile de bir bütün halindedir. İletişim ve medya tarihi birbirleri ile ilintili olarak genelde bir iletişim evriminin sonucu olarak süregeldiği savunulur. Özellikle son iki yüz yılda gerçekleşen teknolojik gelişmeler bir devrim niteliği taşımaktadır. İletişim tarihinde kronolojik açıdan baktığımızda birden çok devrim gerçekleşmiştir. Dijk bu devrimleri “yapısal” ve “teknik” iletişim devrimleri olarak iki başlıkta toplamaktadır. Yapısal devrimlerden Uzam ve zaman koordinatlarını temel değişiklikler meydana gelir. İletişim aracı uzamda (belirli bir yerde) sabit bir iletişim şekli sunabileceği gibi birkaç yer arasındaki iletişimi de sağlıyor olabilir. Teknik iletişim devriminde, bağlantılar, yapay hafızaların içeriğinin yeniden üretilmesi kökten bir değişim yaratmaktadır. Matbaanın icadı metin çoğaltılması açısından bir devrimdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında ise yeni bir devrim gerçekleşti, kablo ve havadaki sinyaller aracılığı ile uzun mesafeli bağlantıları icat ve inşa edilmesi yani analog yapay hafızaların ortaya çıkması ve yeni çoğaltma tekniklerine dayanan temelde teknik bir devrimdi (Dijk, 2018, s. 16).

Medya araştırmaları genelinde iletişim kaynak, mesaj ve alıcı sistemi olarak 3 aşamadan ele alınmaktadır. Bu zamana kadar gelen çalışmalar ekseriyetle alıcı sistemi üzerine yoğunlaşmış, denetlenebilirliğin güç olması ve karşılıklı mesaj sistemlerinin çözümlenmelerinin zorluğu sebebi ile diğer iki sistemin üzerinde durulmamıştır. İletişim, Gerbner tarafından; mesajlar aracılığı ile toplumsal etkileşim olarak tanımlanmaktadır. Mesajlar; bir kültürde paylaşılan bir anlama sahip biçimsel olarak kodlanmış, sembolik veya temsili olaylar olup bunlar anlam yaratmak için üretilirler (Mutlu, 2018, s. 76). İletişimin mekanik yollarla sunulmaya başlandığı ilk günlerden bu yana ortaya çıktığı sorunlar genellikle farklı bakış tarzları ve dünya görüşleri ile ortaya çıkan farklılıklardan kaynaklıdır.

Marshall’ın sosyoloji sözlüğünde İletişim genel kanının aksine en az 5 şekilde gerçekleştiği ele alınmıştır;

- İnsanın iç iletişimi, kendi benliği ile iç konuşmalarını kapsar

- Kişiler arası iletişim, Erving Goffman'ın analiz ettiği türden yüz yüze etkileşimdir ki bunun içerisinde beden dili, mekânsal düzenlemeler gibi yan diller de incelenir
- Grup iletişimi grup dinamiğini içine alır
- Kitlesel iletişimin alanı genellikle yüklü para kazanmak için kitlesel kaynaklardan kitlesel yollarla kitlesel dinleyicilere gönderilen mesajlardır
- Son olarak iletişimin gün geçtikçe büyüyen bir biçimin ise insan ötesi iletişim adı verilmiştir ve insan dışındaki canlı cansız varlıklarla iletişimi kapsamaktadır. Bunun anlamı hayvanlarla konuşmak olabileceği gibi en yaygın biçimde makinelerle bilgisayarlarla ve yüksek teknolojiyle (örn. Video oyunları, banka ATM'leri gibi) iletişim kurma biçimimizi anlattığının altı çizilmelidir

İletişim araştırmaları genellikle “kim hangi kanalla kiminle ve nasıl bir etki doğurarak konuşuyor?” sorusu yönelten basit bir modelden yola çıkılır (Marshall, 2005, s. 337). Grup iletişimi kitlesel iletişimi de içine alırken, kitlesel iletişim daha çok iletişim aracıma ihtiyaç duymaktadır. İletişim araçları mesajların karakteristiklerine sahip olan veya mesajları ileten biçimleri benimseyebilen araç ve taşıtlardır. Sosyal Bilimler Sözlüğü kitle iletişim araçlarını şöyle tanımlamaktadır: “Görsel ve/veya sesli mesajları direkt olarak izler kitlelere iletildiği tüm kişisel olmaya iletişim araçlarıdır. Kitle iletişim araçları, televizyonu, radyoyu, filmleri, gazeteleri, kitapları ve billboardları içerir.” (Mutlu, 2018, s. 80)

Bu iletişim tanımlamalarına göre iki unsur karşımıza çıkmaktadır. Birincisi iletişimin ve araçlarının mahiyeti, ikincisi ise alıcı konumdaki bireyin yahut kitlenin durumudur. Birinci soru daha önce de bahsettiğimiz üzere kişisel olmayan ve bir üretim mekanizmasının parçası olan vericinin izler kitleye gönderdiği mesajların iletilmesine yarayan tüm cihazlar kitle iletişimini oluşturur gibi basit bir cevap bulmaktadır. İzler kitlenin mahiyetine gelecek olursak yine yukarıdaki tanıma yakın bir şekilde kitle iletişim araçlarından yola çıkarak Wiebe'nin şöyle bir tanımı bulunmaktadır; *Kitle iletişim araçlarının 2 özel karakteristiği şunlardır; 1) ürünleri belli başlı tüm alt kümelerdeki büyük sayıda insanlar dâhil halkın çoğu için (fiziksel bir anlamda) kolayca elde edilebilirdir 2) maliyetleri birey başına o kadar küçüktür ki bunlar bu insanlar için mali anlamda genel olarak elde edilebilirdir.* Bu ölçüt, izler kitlenin büyüklüğünü vurgular ve sadece kişisel iletişim biçimlerini değil, ama karton kapaklı kitap ve eğitim filmi gibi

daha pahalı veya daha kolayca elde edilebilir iletişim ürünlerini dışlamaktadır (Mutlu, 2018, s. 80).

İletişim kendi içerisinde bireyler veya kitleler arası anlık mesaj taşıma, aktarma yönünün yanı sıra, toplumsal hafızanın oluşmasına, sosyo-kültürel olarak örf, adet, gelenek ve göreneklerin oluşmasına, kültürün şekillenmesine de zemin oluşturmaktadır. Nitekim yazınsal birikimden önce sözlü edebiyatın bir temeli de iletişim sayesinde oluşmaktadır. George Gerbner' in kitle iletişim araçları ve iletişim kuramında bahsettiği üzere, insanlar kendi kabile ve köylerinin ötesindeki kültürel etkilerinin farkına vardıkça, toplumsal etkileşim ilksel olarak sözlü ve katıksız kabile ait olmaktan ziyade giderek bölgesel olmaya başladı; hala zamana, mekâna, koşullara, işleve göre ayarlanabilirdi ve yine uzun süreliydi. Birinin dedesinden dinlenmiş ve torununa anlatılmış olan bir masal bir yüzyılı kapsıyordu. Yakın zamanlara kadar demek ki, insanın "insan" olarak düşünmeye ve davranmaya yönelik öğrendiği ortak kültür, küçük bir kuşun bir kuş gibi davranmayı öğrendiği hava gibi görece sabit bir evrenin parçası gibiydi (Mutlu, 2018, s. 76).

18. yüzyılda başlayan sanayi devrimi hareketleri ile eşzamanlı olarak gelişme gösteren iletişim teknolojileri, daha önceden ağır ağır ve rafine bir şekilde gelen bilgiyi artık hızlı bir şekilde her bireye ulaşma imkânı sağlıyordu. Bu değişim zamanla kültürel ve insanlığın gündelik yaşam içerisindeki yapıp ettiklerine kadar bir dönüşüme de yol açmış bulunmaktaydı. Bu dönüşüm artık yeni bir hayat tarzını içerisinde barındırıyordu. Kültürel çeşitlilik, kültürü oluşturan etmenler bütünüyle yeni bir boyut kazanmış durumdadır. Toplumun yapısal ingeleri, aile mahremiyeti çatısı altında oluşmuş öyküler biçim ve karakterler eskide kalmaya yüz tutmuş şifahi kültür eski iktidarını kaybetmeye başlamıştır. Bu anlamda gündelik hayatın bile anlamı değişmiştir. Dünya yeni ve ortak bir kültürel ortama kucak açmıştır. İletişimin bu denli hızlı olması enformasyonun çok hızlı bir şekilde gündelik hayata girmesine sebep olmuştur. Artık insanlar sabah evden çıkarken iş yerinde molalarında yahut akşam eve geldiklerinde dünyanın birçok yerinde gelişen olaylardan haberdar olabilmektedir. Gerçek dünya çekiciliğini bilginin cazibesine kaptırmıştır. İnsanlar çevrelerinde olup bitenlerden çok kendilerinden çok uzaklardaki insanların haberlerine ulaşabilmektedir. Domestik kültür artık evrensel bir şekil kazanmış dedelerden torunlara aktarılan masallar evrensel olarak yeniden üretilebilmektedir. Yaşamla birlikte zaman içerisinde kendisini var

eden kültür bir mamul haline gelmiştir. Bu değişim insanoğlunun kendi içerisindeki iletişime de yeni bir boyut kazandırmıştır. Hem şifahi kültürde hem yaşadığımız çağda iletiler göndericinin bir sembol ve imgelere yüklediği anlamlardan oluşmaktadır. Bu sembol ve imgeler toplumun yaşam içerisinde öğrenilmiş fenomenlerinden ibarettir. İmgelerin üreticiler ve alıcılar arasındaki mübadelesi, genel olarak kültürel aktarımı oluşturmaktadır. Teknik olarak modern medya varlığını bu değiş-tokuşa borçludur. Bu hem enformatik hem de eğlence alanında kendini göstermektedir.

Kitle iletişimi üzerine daha sonraları pek çok iddia ortaya atılmıştır. Bunlar içerisinde kitle iletişimin toplumlar üzerinde herhangi bir dönüştürücü etkisinin bulunmadığını savunurken bir kısmı “ki bunların büyük bir kısmı siyaset bilimciler olmak üzere” kitle iletişiminin toplumun refah düzeyi ile doğru orantılı olduğunu savunmuşlardır. Yakın zamanlara kadar iletişim konusunda yapılan kuramsal araştırmaların çıkış noktası, kültürel değişim ereği olmuştur. Küreselleşme hareketleri buna bir dayanak olmuştur. Özellikle siyasi aristokratik gelenek, aydınlar kümesi ve seçkin kesim enformasyonun yönetilmesi, popüler kültürün oluşması, propagandacı bir kitle iletişimi amaçlamışlardır. Nitekim iktidarın tahsisi, dağıtımı ve kullanılması her zaman iletişimle ilişkilidir. Son yüzyıl içerisinde kitle iletişim biçimleri aracılığıyla neredeyse eşzamanlı büyük ölçek toplumsal etkileşim olasılığı politikanın doğasını değiştirmiştir (Mutlu, 2018, s. 82).

Kitle iletişiminin en büyük silahı olarak propaganda en yalın hali ile siyaset bilimci Harold Lasswell’in 1927 yılında kaleme aldığı Politik Propaganda Teorileri adlı eserinde siyasal propaganda kuramından bahsederken, “anlamli simgelerin manipülasyonu aracılığı ile kolektif tutumların yönetimi” olarak tanımlanmaktadır. 1921 yılında Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi hükümete geldiklerinde Hitler’in emri ile bir Halkı Aydınlatma Propaganda Bakanlığı kurulmuştur. Dönemin Propaganda Bakanı ve Hitlerle yakın arkadaşı Paul Joseph Goebbels, propagandayı şöyle özetlemektedir; “*Biz bir şey söylemek için değil, belli bir etki sağlamak için konuşuruz.*” Kitleleri etkisi altına almış olan Bakanlık Hitler’i de etkilemiş olsa gerek ki Goebbels’in başarısını Hitler; “*Propaganda sayesinde iktidara geldik, bu sayede dünyayı fethedeceğiz*” sözleri ile özetliyordu. Lasswell propaganda tanımının yüzyıl içerisindeki aksini ise; “Her ne zaman antikenin yaptırımlarına dayalı bir toplumsal sistem bir tiran tarafından yıkıl-

mıssa, propaganda geçmişte geçici bir önem kazanmıştır. Propagandanın modern hayattaki her zaman var olan işlevi, büyük ölçüde teknolojik gelişmelerin hızla ortaya çıkmasının kaynaklanan toplumsal deorganizasyona büyük ölçüde edilebilirdir..” (Mutlu, 2018, s. 76) sözleri ile özetlemiştir.

İletişim ve siyaset ikiliğine dair yazınlar ve kuralların tarihi antik Yunan literatürüne kadar dayanmaktadır. Propagandanın ele alınması klasik yazınlarda Platon’un “*Gorgias*” eserinde ahlaklılığı, Aristo’nun tartışmanın ikna ediciliğini çözümlemesi adına Retorik eseri ilk ele alınan konulardır. Nitekim Marx’ın toplumsal işlevi yine toplum inanç ve değerlerinden ayırdığını bahseden “Alman ideolojisi “(1832), Bolşevik Lider Lenin’in, Bolşeviklerin devrimci siyasette oynayacağı rolün tartışmasını anlatan “*Ne Yapmalı?*” eseri, iletişimde ifade özgürlüğünü ele alan John Milton’un 1885’teki söylevlerinin bulunduğu Areopagitica’sı bunun başlıca örnekleridir. Bu ve bunun pek çok eser iletişim üzerine olmakla beraber yazılan bazı kitaplar (örnek Lenin’in “*Ne Yapmalı ?*”sı ) özellikle kitle iletişim üzerine odaklanmaktadır.

Lasswell bir siyaset bilimci olarak İkinci. Dünya Savaşı sırasında yapmış araştırmalarını savaş sonrasında da Hoover Enstitüsünde sürdürmüştür. Savaş sonrasında 60 yıllık bir süreç içerisinde 5 ülkenin belli başlı gazetelerinin köşe yazılarındaki siyasi imgeleri gözden geçirmiş, bu sayede ülkelerde yoksulluk ile ilgili düşüncelerde belli bir azalma refaha karşı olan ilgide belli bir oranda artış olduğunu ortaya koymuştur (Mutlu, 2018, s. 85).

Kitle iletişim modern çağ ile birlikte ortaya atılmış bir kavram olmasına rağmen karşıladığı anlam bakımından iletişim tarihinin ilk günlerine kadar götürülebilir. Henüz daha kitle iletişim araçları icat edilmeden önce de büyük insan grupları ve toplu iletişimi sağlayan bir kitle iletişimi bulunmaktaydı. İlkel çağlardaki tamamları yahut ateş ve dumanla yapılan haberleşmeleri buna örnek kabul edebiliriz. Bunun yanı sıra son iki yüzyıl içerisinde yeni iletişim araçlarının icadı ile kitle iletişim kavramı da yeni bir anlam kazanmış oldu. Özellikle sanayi devrimi ile birlikte yeni üretim ve dağıtım araçları ve kurumları, yeni kitle iletişim araçları insanlara ulaşmanın yeni yollarını sağladı. Bu yeni yollar, sadece teknolojik olarak değil, ama sonucunda kavramsal ve ideolojik olarak da eskisinden farklıydı. Bunlar toplumun üretim tabanındaki genel bir dönüşüm döneminde ortaya çıktı ve bu dönemle bağlantılıydı. Kitle iletişimi sanayi toplumlarında kamusal mesajların en geniş biçimde paylaşılan sürekli akışının teknolojik ve

kurumsal temelli kitlesel üretimi ve dağıtımını haline geldi. Kitle iletişimin temel politikası yalnızca endüstriyel ilerlemenin aşamalarını ve toplumsal ilişki boyutunu aktarmakla kalmaz, bunun yanında temel parametreleri içerisinde alıcı gruplar için medya-tik sosyal bir forum niteliği de taşımaktadır. Kitle iletişim araçlarının 20. yüzyılda popüler kültürel hâkimiyet kazanması, insani meselelerde önemli bir dönüşümü temsil ederek, sanayi devriminin etkisini kültürel alana yaymaktadır. Kitle iletişim araçları kurumsal perspektifler sunar, yani kendi simgeler ve imgeler seçme, birleştirme, kaydetme ve paylaşma tarzlarını sunarlar. Bunlar teknolojinin, şirket örgütünün, kitle üretiminin ve kitlesel pazarların ürünleridirler. Bunlar içinden çıktıkları sanayi düzeninin kültürel kollarıdır (Mutlu, 2018, s. 92).

İletişimin temel karakteristiği 6 aşamadan oluşmaktadır;

- Kaynak (gönderici)
- İleti (mesaj)
- Kanal (araç)
- Alıcı
- Dönüt (feedback, geri bildirim)
- Bağlam

Bu aşamalarda yayımcı grup kaynağı, üretim ve propagandayı ileti, medyayı kanal, izler kitleyi alıcı, özellikle endüstriyel toplumda üretim mekanizmalarının yönettiği iletişimde tüketimi dönüt, kitle iletişim araçları ise bağlamı oluşturmaktadır. Fakat genel iletişimin aksine kitle iletişiminde dönüt büyük oranda ortadan kalkmaktadır. İletişimin oluşmasında karşılıklı kurulan mesaj alışverişinde birey yahut alıcı, göndericinin mesajlarını sorgulayabilir, eleştirebilir konumdadır. Kitle iletişiminde ise alıcı dönütten yoksun bir şekilde iletilene maruz kalmaktadır.

Medya, fiziki olarak kitle iletişim araçlarının alıcı-alıcılarla doğrudan iletişim kurmasını sağlayan basım ve yayım organlarının kapsayan kanaldır. Medya temel karakteristik özelliği itibarıyla çoğunlukla çok geniş bir izleyici kitleye hitap etmeyi hedefler. Çünkü izler kitlenin büyüklüğü mesajın etkileyciliğini büyük oranda etkiler. Medya ürünlerinin asli olarak kamusal karakterinin bir sonucu, kitle iletişimin gelişmesinde kitle iletişim kurumları üzerine devlet yetkilileri veya diğer düzenleyici kuruluşlar

adına denetim uygulama çabalarının eşlik etmesidir. Bu kurumların simgesel biçimleri, potansiyel olarak çok geniş bir izler küme için elde edilebilir kılma kapasitesi, egemenlikleri altındaki bölgeler içinde düzeni sürdürmeye ve toplumsal yaşamı düzenlemeye çalışan yetkililerinin ilgi odağıdır (Mutlu, 2018, s. 216).

Thompson kitle iletişim araçlarının 4 karakteristiği üzerinde durmaktadır;

Simgesel malların kurumsallaşmış üretimi ve yayımı

Üretim ve alımlama arasındaki kurumsallaşmış kopukluk

Zaman ve mekânda elde edilebilirlik kaplamı

Simgesel malların kamusal dolaşımı

Bunlara bağlı olarak medya ürünlerinin özellikleri ise şunlardır; Simgesel malların üretim ve yayımı: yayın ve kurumlarının doğasını, teknik olarak yeniden üretim araçlarının doğasını ve yeniden üretim ve metalaşma biçimlerini oluşturur. Üretim ve alımlama arasındaki kurumsal kopukluk: İletim ve yayım kanallarını, belirsizliğe karşı gelme mekanizmalarını, medyatik etkileşimin doğası ve derecesini oluşturur. Zaman ve uzamsal olarak elde edilebilirlik özelliği: zaman ve mekân içerisinde alıcı ile olan uzaklığın doğası ve derecesinin saptanmasını, teknik açıdan iletilerin kalıcılığı ve işlerliğini, alımlamanın toplumsal koşullarını oluşturur. Simgesel malların kamusal dolaşımı ise alıcıların doğası ve kapsamını, algılama biçimlerini, düzenleme ve denetim biçimlerini oluşturmaktadır. Burada görülmektedir ki üretilenin mahiyeti ne olursa olsun medya sunum olarak en önemli etkidir. Endüstri olarak medya (radyo, sinema, televizyon, gazete vs.) bir eğlence aracı olmaktan sıyrılıp siyasal ve sosyal noktada ideoloji ve politikaların izleyiciye aktarılmasının bu temelde reklam ve propagandanın temelini oluşturmaktadır.

## **2.6. Frankfurt Okulu Ve Kültür Endüstrisi**

Frankfurt Okulu, eleştirel kuramı çeşitli biçimlerle yorumlanmasıyla oluşmuş bir ekoldür. 20.yüzyılın ilk çeyreğinde konformist akademik çalışmalara tepki olarak doğmuştur. Marksist düşünce yapısına sahip Alman iş adamı Felix Weil tarafından fonlanarak kurulmuştur. Enstitü ilk yıllarında çok çeşitli alanlarda çalışmalar yapması ile bilinmesine rağmen, kuruluşundan itibaren okula dâhil olan ve çalışmamızla da ilgili olarak medya endüstrisi ve kültür eleştirisi alanında çalışmalar yapan Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse gibi isimleri bünyesinde barındırmıştır. Bu isimler ilkin

çalışmalarını Frankfurt üniversitesinde yürütmekte idiler. Ancak dünya siyasetinin yeni bir şekil kazandığı yıllarda Hitlerin iktidara gelmesi ile ilk hedefi içerisinde Yahudi üyelerin bulunduğu ve Marksist çalışmaların yapıldığı bir araştırma kuruluşu olmuştur. Hitler tahakkümünün sonucu olarak Enstitü 1934 yılında Amerika'ya göç etmek zorunda kalmıştır. Çalışmaların süreci Amerika sürgünü boyunca Hitler faşizminin yenilgisinin özlemiyle devam etmiş ve eserlerini Almanca olarak çıkarmaya devam etmiştir. Bu süreç elbette ki yapılan çalışmaların farklı dillere çevrilmesi ve görüşlerin yayılmasının uzun zamana mal olması anlamına gelmekteydi. Nitekim çalışmaların çevrilmesi ve okulun hak ettiği değeri bulması 1970'li yılları bulmuştur.

Enstitü oluşum itibari ile Marksist düşünürler etrafında ve Marksizm'in etkisi ile çalışmalarını yürütmekte idi. Temelde Marx'ın "kültürel üstyapı" olarak adlandırdığı, üretim ilişkileri ve tarzının diğer her şeyi peşinden sürüklediği ekonomik temelin üstüne kurulmuş olan kültürel yaşamı incelemişlerdir (Mutlu, 2018, s. 216). Okulun temel taşlarından biri olan Marcuse'nin görüşleri çerçevesinde özelde medyanın aktif ereği olarak kullanılan kültür, burjuvazinin, bireyin sosyal hayatında iyi ve güzel olanı aramada, aşkın bir amaç olarak sanat, kişinin gündeliğinde olduğu sürece, kapitalist sömürü ve yozlaşma ile gündelik olgular içerisinde aktif bir değişiklik yapılmaksızın oynayacağı bir oyundur. Bu tabunun yıkılması okula göre ise ancak bir devrimle mümkün olmaktadır. Horkheimer'a göre bu diktanın yok edilmesi "kitle kültürüne karşı verilen savaşın, ancak sadece kitlesel kültürün sosyal adaletsizliğinin bağlantılarının gösterilmesinden oluşabilir." (Mutlu, 2018, s. 222) Enstitü henüz Amerika'da iken Horkheimer ve Adorno tarafından yayınlanan "*Aydınlanma'nın Diyalektiği*" kitabında, kültür endüstrisinin, kapitalizmin iktidarını yaygınlaştırmak, insanları bu anlamda kültürel birer metaya dönüştürmek için kitle iletişimi nasıl kullandığını göstermeye çalışmışlardır. Zaten oluşumu itibarıyla eleştirel kuramın fikir babası olan enstitü, modern dünyadaki kitle iletişimi, ideoloji ve propagandanın işlevlerine yönelik çözümlenmeleri ile bu kuramın en önemli dayanağı olmuştur.

*Aydınlanmanın Diyalektiği'ne* göre "geç kapitalizmde eğlence işin uzantısıdır". Kültür endüstrisinin vadettiği eğlence duyuların donuklaşması haline gelir. Marcuse'nin kitle kültürü kuramı ise en az diğerleri kadar korkutucudur. Endüstriyel kültürün politik ve sosyal olarak eleştirel düşünceyi ve bireysel muhakemeyi köreltmeye programlanmış bir teknoloji tarafından tümüyle donatılmış olması siyasal anlamda mutlakiyetçi bir



topluma olanak sağlar. Özetlemek gerekirse Marksist düşünce evreninde kitle iletişimi ve kitle kültürü, devletlerin ve kapitalizmin sanal bir hegemonyasını oluşturmaktadır. Kitle kültürü tüketicilere duyuşsal bir eğlence sunarak ussal değerlerini üretimin birer parçası haline getirmektedir. Enstitü, kitle iletişim merkezli olarak kültür endüstrisinin münipülatif propagandacı amaçlarına yönelik nicel ve nitel pek çok çalışma yapmıştır. Özellikle 1955'te patlak gösteren Vietnam Savaşı, sonrasında “*Watergate Skandalı*” gibi ABD merkezli büyük olaylar bu yöndeki çalışmaların hız kazanmasına sebep olmuştur.

19. Yüzyılın başlarında ortaya atılan “*Amerikan Rüyası*” bunun en açık örneklerinden bir tanesidir. Amerikan yapımı filmlerde de sıkça rastlanacağı gibi aslında var olmayan bir yaşamın kitle iletişim araçları ile bireylerin ki özellikle göçmen grupların zenginliğe, refaha ve lüks olana ereceğinin mesajı sürekli dayatılmıştır. İkinci bir örnek olarak Baudrillard'ın Disneyland simulakr evrenini gösterilebilir. Disneyland her şeyden önce içerisinde fantastik ve fütüristik oyuncakların bulunduğu yanılısama bir dünyadır. Disneyland'a ilk girişinizle birlikte bu düşsel evren size sanal “*Amerikan Rüyası'nın*” düşsel bir gerçekliğini göstermektedir. Fakat Disneyland'ın sunduğu düşsellik ne gerçektir ne de sahte. Burası gerçek adlı kurmacayı ona simetrik bir biçimde yeniden üretmek maksadıyla tasarlanmış bir ikna makinesidir. Bu evrene çocuksu bir dünya görünümü verilmiştir. Zaten bu yanı ile yetişkinlere özgü ”gerçek” ve başka bir evren bulunduğu düşüncesini onaylatma arzusudur (Baudrillard, Simulakrlar ve Simulasyon, 2018, s. 29). Bir başka örnek eğlence kültürünün politik erekler doğrultusunda kullanıldığı Amerikan çizgi roman ve sinema yapımlarıdır. 2. Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda “öldürülemez” olarak nitelendirilen Hitler, Almanya'da üst düzey korunaklı bir üs inşa ettirmişti. Bu kale niteliğindeki üs hem Alman halkına, hem Mihver hem de Müttefik devletlere ele geçirilemez bir yer olarak lanse edilmekteydi. Diğer bir taraftar Amerikan medya çalışmaları, ordunun gücünü ve aynı şekilde yenilmezliğini göstermek için “*Kaptan Amerika*” karakterini yaratmıştır. Hitlerin üstün ırk kavramı ile temel olarak örtüşen Kaptan Amerika bir insanın sahip olabileceği en üstün fiziksel özelliklere sahip bir Amerikan askeridir. Henüz savaş devam ederken ve Hitlerin “öldürülemez” algısının tüm dünyaya yayıldığı yıllarda, çıkan çizgi romanlarda Kaptan Amerika, Hitler'in karargâhına kadar sızmış ve ona tokat atarak yere serdiği resmedilmiştir. Böylelikle Hitlerin yenilmezliğinin karşısına yeni bir Amerikan gücü çıkmıştır. Her ne kadar çizgi romanlar bir eğlence aracı olarak çıkmış olsalar da

bu örnekte Kaptan Amerika, Amerikan ordusunun askeri gücünü temsil etmektedir ve o yıllarda Amerika toplumunda bir coşkuya sebep olmuştur. Türk tarihinin işleyişine bakacak olursak özellikle cumhuriyetle birlikte buna benzer propaganda maksatlı karakterlere sıkça rastlarız. Yeni Cumhuriyetin ilk yıllarında çıkarılan gazete ve dergilerde de Hilafet, Padişah başta olmak üzere toplumun manevi figürleri toplum nezdinde olumsuz bir perspektifle gösterilmiştir. Modern cumhuriyet insanı Avrupalı yaşamı, giyimi kuşamı gibi özellikler ile (özellikle geleneksel kadın portresi üzerinden) aydın, çağdaş ve ilerici olarak sergilenerek, laiklik ve Türk modernleşmesine bir meşruiyet kazandırılmak istenmiştir.

Eleştirel Kuramcılara göre kitle iletişiminin siyasal ve ideolojik uzantısı 2 şekilde olmaktadır. Birincisi sınıflı toplumlarda iktidarın yapısı ile ilgilidir. Siyasal ve ekonomik alanda imkânların eşitsiz dağılımı toplumun bazı kesimlerinde diğerlerine oranla daha fazla iletişim ve bilgi erişimde daha geniş olanaklar sağlarken muhalif kanadın bu imkânlara ulaşımı daha kısıtlı tutulmaktadır. İkinci bir düşünce ise Habermas'ın "*Siyasetin Bilimleştirilmesi*" olarak kavramsallaştırdığı kapitalist toplumların temel parametrelerini oluşturan eylem-söylem ikilemi ile alakalı görüşüdür. Habermas'a göre insan yaşamı içerisinde temel olarak 2 tür eylem içerisinde bulunmaktadır. İlk birey varlığını sürdürebilmek amacıyla maddesel üretimi sağlamak için doğa ile etkileşim içerisinde bulunmak zorundadır. İkinci olarak ise bireyin doğa ile etkileşiminden doğan ve insanların kolektif bir biçimde yaşamlarını sürdürebilmek amacı, üretim gücü ve araçlarının etkin kullanılabilmesi adına ve toplumun mensuplarının birlikte yaşamı mümkün kılmak için birbirleri ile etkileşim içerisine girmeleri zorundadır. Habermas'a göre bu ikinci eylem "*amaçlı ussal eylem*" olarak adlandırılır (Mutlu, 2018, s. 293). Siyasetin Bilimleştirilmesi kavramı çerçevesinde bireyin her iki türlü iletişimi de otoritelerin ve hükümetlerin, ideolojik ve kültürel reformları için kullanıma sunulmuştur.

## İKİNCİ BÖLÜM

### SİNEMA

#### 3.1. Yüz Yirmi Bin Yıllık Sinema

Fransızcada, resimleri hızlı bir şekilde ışığın önünden geçirerek hareketli resimler olarak görünmesini sağlayan “*sinematograf*” makinesinin kısaltılması ile ortaya çıkan “*sinema*” kavramı Antik Yunancada *hareket etmek* anlamında “*kinéō*” sözcüğü ile yazmak kazımak anlamında yine eski yunanca “*gráphō*” kelimelerinin birleşiminden türetilmiştir. Kinéō aynı zamanda bugün dilimize de geçmiş olan “kinetik” sözcüğünün de atasıdır. Her ne kadar medeni bir çağa ait bir kavram olarak görünse de sinematograf tamlamasının tarihini ilk çağlara dayandırmak mümkündür. İnsanoğlu varoluşundan beri tarihin her döneminde etrafına gördüğü olup bitenleri algısında şekillenen imgeleri her zaman kendi dışındaki dünyaya aktarmak adeta kendi dışındaki bilinçlerle bir iletişim halinde olmayı arzu etmiştir. Günümüzden yaklaşık 120.000 yıl öncesinde Würm Buzul döneminde yaşamış olan Neanderthaller yaşamak için seçtikleri mağaralarda dini ayinlerini gerçekleştirdiler, ölümlerini defnedip sosyal yaşamlarını inşa etmişlerdir. Bununla beraber görmekteyiz ki bunlardan çok daha fazlasını günümüze bir fotoğraf olarak göndermişlerdir. Arkeolojik kazılarda ilk örnekleri olarak karşımıza çıkan mağara duvarlarına işlenmiş hayvan resimleri, el izleri ve motifler, kazıma çizimler, hatta boncuklardan, hayvan kemiklerinden ve taşlardan yaptıkları takı ve süs eşyaları için o günün sineması demek yanlış olmayacaktır. Çünkü akıp giden bir hayat içerisinde zihinlerinin yakaladıklarını algıya dökerek kimi zaman sembolleştirerek kayıt altına alma işi o zamanlardan başlamıştır. Avrupa, Asya ve Afrika gibi dünyanın farklı bölgelerinde farklı türlere ve zamanlara ortaya çıkan bu tür resimler o günün şartlarını, hafızasını ve kültürlerini bize aktarmaktadır.

Auguste ile Louis Lumiere kardeşler de böyle düşünmüş olmalı ki 1885 yılında kendi icatları sinematograf makinesinde reel hayat ile zihin dünyalarını saniyede akıp giden 16 fotoğraf kümesine sığdırmışlardır. Sinemanın o gün doğuşuna kıyasla, sinema için temel niteliğinde fotoğrafın matematiksel olarak hesaplaması o yıllar için çok daha gerilere asırlar öncesine dayanmaktadır. Ünlü matematikçi Öklit (MÖ 330) görmenin matematiksel izahı üzerinde dururken gözden çıkan ışınların cisimlere çarparak gözün algılaması olarak açıklıyordu. Müslüman bilim adamı İbn Heysem’e göre,

görme olayı bu şekilde bilinmekteydi. İbn- Heysem (945), ilk kez bunun yanlış olduğunu savunarak Kitab-ül Menazir isimli eserinin optik konusunda bir objeden yansıyan ışınların göze gelerek gözün arka odak noktasında birleşmesi ile gözün görmesi teorisini ortaya koymuştur. Aynı zamanda optikte gölgenin nasıl meydana geldiğini açıklayan ve bir anlamda modern fotoğrafın atası olarak kabul edebileceğimiz karanlık odayı ilk kez o denedi. Basit bir şekilde ifade edecek olursak karanlık oda, etrafı kapalı dikdörtgen bir kutudur. Küçük kenarlarından bir tanesinin ortasına küçücük bir delik açılır. Dışarıdaki ışık ışınları bu delikten geçerek, deliğin bulunduğu kenarın karşı tarafındaki kenarın üzerine, deliğin hemen dış kısmındaki bir cismin ters görüntüsünü yansıtır. 15. Yüzyıla geldiğimizde deliğin önüne bir mercekle yerleştirilerek fotoğraf makinesinin ilk biçimlerini oluşturan karanlık odayı, detaylı olarak ilk kez Giovanni Battista Alberti (1472) *Magia Naturalis* adlı kitabında açıklar. Simya, büyü, botanik ve tıpla ilgili bilgiler de veren Alberti, karanlık odayı ve karanlık odadan nasıl yararlanılacağını anlatmaktadır. Karanlık odayı, kutu boyutundan oda boyutuna çıkararak gündüz güneş, gece ise ateş ışıklarını kullanarak "krallara ve soylulara karanlık bir odada beyaz bir zemin üzerinde savaş, av ve şölen sahnelerinin, sanki gözlerinin önünde gerçekleşiyormuş gibi gösterilmesinden" söz etmektedir. Bu gelişmeler elbette ki o dönem için çok heyecan verici bir durumdur. Karanlık odanın geliştirilerek bir sinema aracı haline getirilmesi 17. Yüzyılda gerçekleşmiştir. Alman araştırmacı ve din adamı olan Athanasius Kircher(1680) Roma'da verdiği dersler sırasında cam üzerine yapılmış resimleri mercek ve mum kullanarak duvara yansıtan bir mekanizmanın (bugünkü anlamda tepegöz - *overhead projector*) tanımını yapar. Bu tanımın makineleştirilmesi Kircher'in muasırı Fransız Rahip Claude François Milliet des Châles (1678) tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra "büyülü fener" ismini alacak cihaz dönemin yazarlarından Pierre Richelet tarafından "mum ışığını yansıtan parabolik bir ayna" şeklinde tanımlanmıştır (Teksoy, 2009, s. 16).

18. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde Belçikalı araştırmacı Gaspard Robert tarafından "büyülü fener" tekerlekler sayesinde portatif bir hale getirildikten sonra hâlihazırda eğlence aracı olarak Avrupa'daki gösterilerde kullanılmaya başlanmıştır. Öyle ki gösteri esnasında arkadan verilen uğultulu, ürkütücü, incir şıkırtısı vs. gibi verilen sesler ile görüntü desteklenmektedir. Bu anlamda sinemaya gittikçe yaklaşan bir teknoloji den söz etmek mümkün hale gelmiştir. Bu gelişmeler görüntü izlencesi anlamında bazen form değiştirerek sinemanın gelişmesine destek olmuştur. Bunlardan bir tanesi bir

kâğıdın iki yüzeyine iki farklı resim çizerek hızla hareket ettirilmesiyle hızlı görüntülerin oluştuğu tomatrop oyuncağıdır ki bugün halen çocuklar için bir oyun olarak oynanır, bir diğeri de Fotoskoptur. Fantaskop'un çalışma prensibini basitçe ifade etmek gerekirse bir yüzüne, örneğin bisiklet süren bir adamın sürme esnasındaki çeşitli hareketleri çizilerek ortasına ufak bir delik açılmış, daire biçiminde bir kartondan oluşur. Karton bir ayna karşısında hızlıca döndürüldüğünde, deliklerden bakan kişi, kartonun üzerindeki bisiklet süren kişinin aynada canlandığını ve bisikletin hareket ettiği izlenimine kapılır. Fantaskop'un mucidi fizikçi Ferdinand Plateau ilk kez gözün ve beynin farklı resimleri birleştirerek algılayabilmesi için belirli aralıkların olduğunu fark etmiş ve saniyede 16 resim geçişinin bu algı için en uygun sayı olduğunu belirtmiştir. Ulaştığı bu sonuç sesli sinemanın keşfine kadar benimsenmiş ve göstericilerin objektifinden hep 16 resim geçmiştir. Bu çalışmalar 1839 yılında kimyager Mande Daguerre ve mucit Joseph-Nicephore Niepce'nin karanlık odada cıva buharı kullanarak duyarlı tablolar üzerinde görüntüyü saptamayı başarmaları ile fotoğrafın icat edilmesine götürmüştür. Fotoğrafın icat edilmesi ile birlikte hareket eden resimler elde etmek için önemli bir adım daha atılmıştır. Fakat sinemaya giden yolun önündeki engellerin açılması için 2 önemli gelişme daha gerekiyordu. pozlama süresinin kısaltılması ve fotoğraf filminin bulunması. İlk çekilen fotoğrafın pozlama süresi 14 saat kadar sürmekte idi. 1 sene içinde bu süre önce 30 daha sonra 20 dakikaya kadar indirilebilmiştir. Fotoğraf süresinin birkaç saniyeye indirilmesi anca 1850lerde gerçekleşmiştir. Fotoğraf filminin bulunması ise 1888 yılında George Eastman (1932) tarafından gerçekleştirilmiştir. Eastman daha sonra "kodak" markasını oluşturmuş ve amatör fotoğrafçılığın temelini atmıştır. O yıllarda "*you press the buton, we do the rest*" (*düğmeye bas ve gerisini bize bırak*) sloganı ile 100 poz çekebilen ve jelatin film rulosundan oluşan fotoğraf makinesini piyasaya sürerek büyük ilgi topladı. Fakat filmlerin banyo edilebilmesi için fotoğraf makinelerinin fabrikaya gönderilip jelatin filmlerin kâğıttan ayrılarak cam üzerinde tab edilmesi yeni film yerleştirilen makinelerin müşterilere gönderilmesi gerekiyordu. O yıllarda fotoğraf filmlerinin selüloit denilen plastik kâğıtlardan yapılmasının büyük bir kolaylık sağlayacağını düşünen Edison bu fikrini uygulayarak fotoğrafın sinemaya giden yolunu açmıştır. Edison bu buluşu ile Amerika kıtasında sinemanın öncüsü olarak anılmaktadır. (Teksoy, 2009, s. 20-22)

Fotoğrafın sinemaya dönüşmesi arifesinde, fen bilgisi öğretmeni ve mucit olan Emile Reynaud, fantaskop'u biraz daha geliştirerek canlı resim gösterimi yapan praksinoskop'u icat etmiştir. Praksinoskop, daire bir yüzey üzerine birbirini takip eden resimler çizilen, resimlerin sayısı kadar prizma oluşturacak şekilde yerleştirilen aynalar aracılığı ile hızla döndürüldüğünde hareketli resimler elde edilen bir mekanizmaydı. O dönem için büyük bir rağbet gören praksinoskop kısa süre içerisinde Avrupa'da en yaygın oyuncak haline gelmiştir. Daha sonraki yıllarda praksinoskopa bir de büyümlü fener eklemiş ve perde üzerinde hareketli resim gösterileri başlamıştır. Reynaud, daha sonra Fransa'da belirli periyotlarla "optik tiyatro" adını verdiği gösteriler yaparak icadına büyük bir ilgi toplamıştır. Bu gösterileri bahçe, sokak gibi alanlarda hareket eden kahramanlarını kendi çizdiği cambazlar, hayvanlar ve insanlar oluşturmaktaydı. Reynaud'un praksinoskopunun yapısı biraz karmaşık da olsa, yaptığı gösterilere sinema gösterisi demek yanlış olmayacaktır. Sonuçta birbirini takip eden hareketsiz resimler perdeye yansıyınca hareket ettikleri izlenimini doğurmaktaydı. Reynaud, yansıttığı resimlerini kenarı delikli selüloit şeritler üzerine çiziyordu. Bu bakımdan sinemada kullanılan delikli film şeritlerinin, ilk kullanıcısı Emile Reynaud olmuştur.

İnsanoğlu yaşadığı son çağa kadar bilgiyi kendisine rehber edinmiş araştırmaları ile toplum için yeni dünyalar icat etmeyi çok kez başarmıştır. Bu başarı hikâyelerinde doyumsuz merak iştahı ile 19. asrın son yıllarında yepyeni bir sanat dalının doğuşunu müjdeleyecek bir arayış içindeydi. Binlerce yıl öncesinden beri tarih ile iletişim kurma içgüdüğü ile gören gözün ve düşünen aklın algıladıkları yaşamı, bilim ve teknolojinin yardımıyla dünyaya aktarabilmenin peşine düşmüştür. Amerika ve Batı Avrupa'da sinema adına çalışmaları sürerken bu başarı Fransa'da Lumiere kardeşlerin payına düşmüştür. Henüz çok yeni bir geçmişe sahip amatör fotoğrafçılık olanca popülerliğini yaşarken kendisi bir resim öğretmeni olan Antoine Lumiere oğulları ile birlikte Lyon'da fotoğraf malzemeleri satan bir işyeri açmışlardı. Lumiere ailesi kısa sürede işlerini büyüterek günde dört bin metre fotoğraf kâğıdı üretebilecek duruma gelmişlerdir. Fakat bu durum kardeşlerin fotoğrafçılığa yeten ilgilerini karşılamaya yetmiyordu. Auguste ile Louis Lumiere kardeşler donuk fotoğraf karelerini canlandırabilmenin derdine düşmüşlerdi. Nitekim uzun çalışmaları sonucu sinematografi bulmayı başaracaklardır. Mekanik olarak sinema makinesinin yansıra sinematografik olarak ışığın ve renklerin nasıl kullanacaklarını babalarından öğrenmişlerdir. Bu yönü ile ilk sinema tekniğini kullanan kişiler de olmuşlardır aynı zamanda. 1891 yılında Edison, büyük

bir kutunun içinde fotoğraf çeken ve kaydedilen fotoğrafları, bir lambanın ışığında hareket eden 35 mm'lik kısa filmler halinde izlenebilen kinetograf ismini verdiği alıcı ve kinetoskop adını verdiği izleme makinesini icat etmiş, buluşuyla Amerika'da ticari amaçlı film gösterilerini başlatmıştı bile. Bunun haricinde dış sesleri bir plak üzerine kaydedebilen sonra bir iğne yardımıyla bu seslerin tekrar dinlenebildiği fonografi (pikap) icat etmiştir. Şu bir gerçektir ki bu buluşlar o dönem için çok büyük bir önem taşımalarının yanı sıra sinema sektörünün gelişmesine öncü olmuşlardır. Fakat kinetoskop yapısı itibariyle tek kişilik bir sinema imkânı sunmaktaydı. Antoine Lumiere Paris'e yaptığı bir gezide kinetoskop ile karşılaşmış çocuklarının heyecanına ortak olarak satın almıştır. Lumiere kardeşler kinetoskopu ilk gördüklerinde aklında beliren düşünce net bir biçimde şekillenmişti. Şimdi yapılması gereken görüntüyü yüzlerce kez büyütüp perdeye aktarmayı başarmaktı. Nitekim bu düşünce meyvelerini vermiş, Lumiere Kardeşler 1895 yılında kendi buluşları olan sinematografin patentini almışlardır. O yılın son günlerini yaşayan Paris halkı yılbaşı hazırlıklarına başlamış eğlence programları düzenlenmiş şehir ışıklarla donatılmış cıvıl cıvıl bir görünüm kazanmıştır. Auguste ile Louis Lumiere kardeşler ilk gösterisini böyle bir havada Paris'in merkezinde bir kafenin bodrum katında sergilemişlerdir. O ana şahit olan gösteri sanatçıları daha sonra sinematografin maharetlerini şöyle kaleme almışlardır: "*Davetlilerin karşısında gösterilerde kullandığımız perdeye benzer bir perde vardı. Az sonra perdeye Lyon'daki Bellecour Alanı'nı gösteren bir fotoğraf yansıtıldı. Yanımdakine, 'bunun için mi çağırdılar buraya, yıllardır ben de aynısını yapıyorum' diyordum ki, birden bir arabayı çekmekte olan bir at üstümüze doğru gelmeye başladı, onu başka arabalar, insanlar, kısaca sokağın kargaşası izledi. Gösteri herkesi şaşırtmaya yetmiş, hepimizin ağzı açık kalmıştı.*" Halka açık sergilenen bu ilk gösterim sinema araştırmacıları için 20. yüzyıla damgasını vuran sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilmektedir. (Teksoy, 2009, s. 13) Bu yeni buluş çok geçmeden kulaktan kulağa hızla yayılarak Paris içerisinde büyük bir ün kazanması kaçınılmaz olmuştur. İlk sinema salonları bu vesileyle oluşturulmuş gişeler dolup taşmıştır. Ne var ki sinema filmleri daha henüz sessiz ve kısa yapımlardan oluşmaktaydı. Fakat yine bu dönemde cinematograf aracılığı ile hızlandırma, yavaşlatma yahut tersten oynatma gibi ufak tefek ilk sinema efektleri yapılmaya başlanmıştır. O günlerde gösterimler genellikle sokakta yürüyen insanlar, fabrikadan çıkan işçiler, hayvanlar, çocukların hareketleri tren ve at arabalarının kayda alındığı

görüntülerden ibaretti. Fakat bu durum bile seyirci üzerinde büyük bir hayranlık bırakıyor inşaları görsel ve canlı bir serüvene dâhil ediyordu. Gerçekten de Optik bilimi ile başlayan bu macera sinematograf ile beklenmedik bir sıçrama yaparak görselliğin algılanması boyutunu inanılmaz ölçüde genişletmiştir.

### 3.2. Türkiye’de Sinema

Osmanlı Devletinin sinemayla tanışması hemen hemen yine bu yıllarda Sultan Abdülhamit dönemine rastlar. Abdülhamit’in Avrupa’nın çeşitli yerlerinden opera ve tiyatro gibi alafranga gösteri sanatlarına ilgisi olduğu, ara ara saraya sanatçıları davet ederek ağırladığı ve gösterileri ilgiyle izlediği bilinmektedir. Kızı Ayşe Osmanoğlu, Bertrand ve Jean adında iki Fransız’ın Yıldız Sarayına gelerek taklit ve hokkabazlık gösterileri yaptığından ve her sene Sultanın izni ile Fransa’ya giderek oradaki yeniliklerden haber getirdiğinden hatıratlarında bahseder. Saraya ilk sinemayı da bu ikili sokmuştur. Ayşe Osmanoğlu’nun aktardığına göre o günlerdeki sinema için perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır ve küçük parçalar halinde gösterilirdi. Filmler hemen hemen birer dakika sürer ve oldukça karanlık görünmesine rağmen, alışılmadık bir şey olduğu için ilgi ile karşılanırdı (Osmanoğlu, 1986, s. 75). Fakat bu Saray için özel gösterim niteliğinde olup sinemanın halka sunulması için kurumsal olarak ülkeye girişi sonraki günlerde gerçekleşmiştir. Fransız vatandaşı olan Mösyö Jamin’in Fransız elçiliği aracılığıyla 1896 yılında Bâb-ı Âli’ye gönderdiği yazıda “sinematograf” adı verilen bu yeni icattan bahsetmiştir. Gönderilen yazıda Mösyö Jamin’in sinematograf için gerekli olan malzemelerin gümrükten geçirilmesine izin verilmesi istenmektedir. Sultan Abdülhamit’in elektrikli aletlere karşı merakını bilen Sadrazam Halil Rıfat Paşa, Hariciye Nezareti’nin kendisine iletliğini bu yazı üzerine adı geçen aletin ne olduğunun araştırılması için gerekli çalışmaları başlatmıştır. Konunun araştırılması üzerine sonuç aynı yıl içerisinde bir raporla sadrazama bildirilmiştir. Raporla “sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı” olduğu belirtiliyordu. Halil Rıfat Paşa’nın bu tutumu ile sinematografin devlet kurumları tarafından araştırılması Osmanlı’da sinema faaliyetlerin erken dönemde başlamasında etkili olmuştur (Özyuvar, 2007, s. 12).

Osmanlı toplumunda ilk sinematograf gösterimleri yine bu yıllarda Beyoğlu’nda gerçekleşmiştir. İlk kez halka açık gösterime sunulan “Bir Trenin La Ciotat Garına Varışı” isimli gösterime beklenilenin üstünde bir katılım gerçekleşmiştir. O yıllarda Mekteb-i Sultanî’de eğitim gören Ercüment Ekrem (19. yy önde gelen yazarlarından Recaizade Mahmut Ekrem’in



oğludur) bu gösterime katılmış ve şahit olduklarını şu şekilde kaleme almıştır; “*Avrupa'nın bir yerinde bir istasyon. Bacasından fosur fosur kara dumanlar savuran bir lokomotif, peşinde takılı vagonlar duruyor. Rıhtımın üzerinde telaşlı telaşlı insanlar gidip geliyor. Amma ne gidiş geliş! Hepsini sara nöbetine tutulmuş sanırsınız. Hareketler o kadar hızlı, ölçsüz ve acayip ki. Tren kalktı. Bittabi sessiz sedasız. Aman Yarabbi! Üstümüze doğru geliyor. Zindan gibi salonun içinde kmıldamalar oldu. Trenin perdeden fırlayıp seyircileri çiğnemesinden korkanlar ihtiyaten yerlerini terk ettiler galiba. Hani ya, ben de korkmadım değil; lakin merak galip gelip beni iskemleye mihladı. Bereket versin ki, tren çabuk geçti gitti. İki dakika kadar ara verdiler. Bu sefer bir boğa güreşi seyrediyoruz. Azılı hayvanlar perdeden üstümüze doğru seğırttikçe yüreğimiz ağzımıza geliyor. Bu film daha yaman, onu önceden göstermiş olsalardı, salonda kimsecikler kalmazdı. Tren bizi sinematografa alıştırmış oldu.”*

O yıllarda böyle bir gösteri için insanların heyecanlanmaları hatta korkmaları normal karşılanacak bir durumdur. O günlerden bahsedenler Ercüment Ekrem'in de anlattığı gibi trenin altında ezilmekten korkanların sandalyenin arkasına gizlendiği hatta salonu terk ettikleri söylenmektedir. Bu tutum sinematografin insanların algısını yanıltacak düzeyde bir gerçeklik sunduğunu göstermektedir. Eğlence çerçevesinden bakıldığı zaman bu yanlgı elbette ki heyecan vericiydi fakat sinema sosyolojisi açısından daha ileride ele alacağımız şekilde bu algının baştan yaratılması veya dönüştürülmesine büyük bir imkân tanımaktaydı.

Sinema'nın Osmanlıya girmesi ve kurumsal bir hal alması yine çok erken bir dönemde gerçekleşmiştir. 20.yüzyılın ilk yılları gibi henüz kurumsal sinemanın oluşmadığı günlerde sinema işlerini düzene koymak ve kontrol altında tutabilmek için ilk nizamname yayınlanmıştır. Nizamnameye göre başlıca olarak Osmanlı'da sinematograf gösterisi yapma hakkı 35 sene süreyle Müslüman yahut gayrimüslim ayrımı yapılmadan herkese tanınmıştır. Gösteri yapmanın maddi karşılığı ise 10.000 Osmanlı lirasıdır. Nizamnameye göre müteşebbislerin bu miktar maddi karşılığı padişahın tayin ettiği bir kuruma tek seferlik olmak üzere yatıracaklarını taahhüt etmeleri gerekmekteydi. Bunun dışında bu taahhüdü veren müteşebbislerin yıllık hasılatlarının kârının %10'luk bir kısmını yine padişahın istediği bir kuruma ya da hazine vereceklerdi. 35 yıllık sürenin sonunda ise sahibi oldukları araçlar ile birlikte sinema salonlarını ücretsiz olarak devlete devredeceklerdi (Özyuvar, 2007, s. 12). Nizamnamenin diğer bir özelliği ise

sinemada toplum bütünlüğüne ve ahlakına zarar verecek filmlerin gösterileceği düşünülerek sansür düzenlemesi içermesidir. Buna göre yabancı ülkelerdeki hadiselerden ve görüntülerden toplum ahlakına ters düşmeyenler günlük gösterimin yarısını geçmeyecek seviyede olmak kaydıyla büyük şehirlerde halka açık olarak gösterime sunulabilecektir. Ancak içeriğinde hurafe barındıran, faydasız ve münasebetsiz sahnelerin gösterilmesinden uzak durulacaktır. Bu sansür uygulaması devlet memurlarınca teftiş edilecek, onların onayından sonra gösterime sunulacaktır. Diğer bir deyişle bugün ki anlamda RTÜK (Radyo Televizyon Üst Kurulu) gibi bir denetim mekanizması daha ilk günlerden ileride karşılaşılabilecek sorunların önüne geçmek için kurulmuştur (Lüleci, 2008, s. 45).

Sinemanın ilk yıllarında radikal dini anlayışın halka dayattığı bir takım sebeplerden dolayı günah sayılsa da daha sonra bu algı sinemanın albenisine yenik düşmüş yenilikçi cazibesıyla toplumda hızla yaygınlık kazanmıştır. Burada ilgi çekici bir diğer husus ise halihazırda tiyatroya antipatik bir bakışı olan dindar kesimin sinemaya dikkat çeken bir tepki göstermemiş olmasıdır. İlk günlerinde kıraathane birahane gibi mekânlarda sergilenen sinema daha sonraları halkın gündelik çevresinde yer almaya başlamıştır. Hatta Kumpanya İdaresinin bir Ramazan ayında geceleri yaptığı sinema gösterimleri halk tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu tutuma verilebilecek en yakın cevap Osmanlı Toplumunda zaten sergilenmekte olan gölge oyunu ile teknik benzerliği olabilir (Lüleci, 2008, s. 45).

Saray, küçük kesitler sunan sessiz gösterimin hüküm sürdüğü henüz konulu filmlerin yapılmadığı o günlerde sinemanın gücünü oldukça erken bir dönemde fark etmiş ve bunu sadece bir eğlence aracı olarak görmemiştir. Nitekim bu buluş hem etkili bir propaganda hem de eğitim öğretim için önemli bir araç olma özelliği taşıyordu. Sinematografin sonradan keşfedilen bu özelliği Bab-ı Ali'nin de dikkatinden kaçmamış Cumhuriyetin ilk yıllarında da kullanıldığı gibi o günlerde de sinemanın bu özelliğinden faydalanılmaya çalışılmıştır. Nitekim bu amaç Osmanlı'da gösterim yapma hakkına sahip olanlar taşradakilere ziraat alanında gerçekleşen son gelişmeleri ve tarım alanındaki yeni aletlerin ve makinaların kullanımını anlatan gösterimler yaparak köylüleri bu konuda bilgilendirmeye yönelik madde ile nizamnamede belirtilmiştir. Ayrıca bu sayede beden sağlığını koruma, çocuk terbiyesi ve aile hayatında bilinçlendirmeye yönelik halkın ilgi duyacağı gösterimler yapılacaktır. Sivil hayatın yanında askeri alanda

eğitim sağlamak amacı ile hanedan üyelerinden bir tanesinin belirlenen bir zaman içerisindeki eğitimlerini farklı sınıflara mensup askeri birliklerin içinden seçilen talimleri, resmigeçit törenlerini, avcılık merasimlerini ve güvenlik hizmetlerini barındıran en ii resimler seçilecek bunlar belirli haftalarda mahallelerde ücretsiz olarak gösterime sunulacaktı (Özyuvar, 2007, s. 14). Diğer bir taraftan sinemacılar, üniversite, medrese, okul gibi eğitim öğretim yapan kurumlara özellikle fenni bilimleri içeren filmler hazırlayacak ve küçük ücretler karşılığında gösterim yapacaklardır. Görüldüğü üzere Osmanlıda sinema gösterimi yapma hakkına sahip olmanın şatları oldukça ağır olmuştur. Maddi olarak bile sağlanan tek kolaylık sarf malzemelerin geçişinde gümrük vergisinden muaf tutulmaları olmuştur. Bunun sebeplerinden en önemlisi sinematografin ülkeye ilk girdiği yıllarda devletin bu konuda geniş çapta bir araştırma yaparak olumlu dönütlere ulaşması ve bu konuda ileri görüşlü bir bakış açısına sahip olmasıdır. Erken dönemde profesyonel bir şekilde kurumsallaşmasını buna borçlu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2. Abdülhamit için devletteki karışıklıklar ve o dönemlerde çağdaşlarına yönelik yapılan anarşist suikastlar öldürölme tehlikesini doğurmaktaydı. Hassas, temkinli yapısı ve içten ve dıştan gelebilecek her türlü tehlikeye karşı hiçbir şeye ve hiç kimseye güvenmemesine sebep oluyor bu güvensizlik havası da politikalarının belirlenmesinde önemli bir etken olmaktaydı. Saltanat hayatının büyük bir kısmını Saraya kapanarak geçirmesi Avrupa basınında onu “Görünmez Sultan “başlığı altında haber yazılarına taşımıştır. Cuma selamlığı haricinde saray dışına neredeyse hiç çıkmamıştır. Böyle bir durumda dinlenebilmek için sarayın içerisinde resim, tiyatro ve müzik salonları bulunmaktaydı. Haftanın belirli günlerinde tiyatrocuları ağırlar, hususi olarak çağırıldığı müzisyenlere konserler verdirirdi. Sanata olan bu ilgisi herkesçe bilinen Abdülhamit bazen kendi kurguladığı hikâyeleri tiyatroculara anlatır tiyatro oyunlarının yazılmasında yahut oyunların mizansenlerinin belirlenmesinde dahi etkili olmaktaydı. Sinematografin saraya girdiği ilk günlerde Abdülhamit başlarda bir eğlence aracı olarak bakmaktaydı. Filmler genellikle hanedan çocukları için gösterilmekteydi. Fakat ilerleyen süreçte niteliği değişmiş yeni amaçlar yüklenmeye başlamıştır. Henüz konulu filmlerin çıkmadığı yıllarda sinema yeni bir boyut kazanarak haber filmciliği olarak yeni bir alan ortaya çıkmıştır. Avrupa’dan diğer uluslara yayılan film operatörleri gittikleri ülkelerde gerekleşe olayların filmini çekmeye başladılar. Nitekim bu filmler sadece iz-

leyiciler tarafından değil aynı zamanda devlet yöneticileri tarafından da büyük bir ilgiyle karşılandı. Bu sayede dünyanın 4 bir tarafındaki siyasi, kültürel, sosyal gibi daha pek çok alanı kapsayan görüntüler diğer ülkelerin topraklarına taşınmış olmaktadır. Özellikle askeri merasimleri, devlet ricalinin resmi ziyaretlerini ve selamlamalarını kayda alan görüntüler başta Avrupalı yöneticiler olmak üzere izleyicilerden büyük bir rağbet görmüştür. Sinemanın ortaya çıkarmış olduğu bu olanak artık dünyada olup bitenlerden haberdar olmak ve gelişmeleri görerek takip etme şansı vermekteydi. Elbette ki bu durum saraydan neredeyse hiç çıkmayan Sultan Abdülhamit'in de dünyada gerçekleşen siyasi olayları takip edebilmesi için olanak sağlamaktaydı. Haber sinemacılığında sonra sinema artık salt bir eğlence aracı olmaktan da çıkmış bulunmaktadır. Sarayda yapılan gösterimlerde en büyük sıkıntı yeni filmler temin etmek konusunda yaşanmaktadır. O dönemde filmler Osmanlı elçilikleri aracılığı ile sağlanıyordu. 1902 yılında Sarayın Başkâtibi Tahsin Paşanın yazdığı bir yazıda Berlin Elçisi Ahmet Tevfik Paşa'dan yeni filmler gerektiğini söylemiş özellikle de bizzat Padişah'ın isteğiyle Çin'in son durumuyla ilgili filmler sipariş ettiğini bildirmektedir. Özellikle Çin'in istenmesinin sebebinin 19. Yüzyılın sonlarında Çin'de başlayan ekonomi kaynaklı problemler Avrupalı devletlerin Çin üzerindeki nüfuzunun artmasına sebep olması ve çoğu bölgesini sömürü haline getirmelerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Çin, Avrupa dünyası karşısında fiilen kaybetmiş bir örnek konumunda bulunuyordu. Ahmet Tevfik Paşa bu taleplere istinaden Saray'a yazdığı yazıda sipariş edilen filmlerin büyük bir gayetle araştırılmasına rağmen bulunamadığını ancak yazıda zikretmiş olduğu başlıktaki filmlerin istenmesi halinde hemen sipariş edilebileceğini söylemiştir. Ne var ki listede Çin ile ilgili 2 film hariç başka bir yapım yer almıyordu. Bu filmlere bakıldığında "*Çin'e Gönderilen Askerlerin Ele Geçirdikleri Toplarla Beraber Berlin'e Girişi*" bir diğeri de "*Çin'e Gönderilen Uzakdoğu Süvari Alayının Postdam'da Timur Yolu Mevkiine Doğru Hareketi*" idi. Listenin geri kalan filmlerine bakıldığında Avrupa Hükümdarlarını metheden film başlıkları oluşturmaktadır (Özyuvar, 2007, s. 16-19). Filmlerin çekim sebepleri ve isimlerine bakıldığında görülecektir ki sinemanın üretici gücüne sahip olmak devletlere beynelmilel bir propaganda ve algı yönetimi gücü vermektedir. Filmlerin üreticisi olarak Avrupa'nın at koşturduğu Çin'de uyguladığı politikaların haberinin yayılmasını önlemek amacıyla film çekmeme, çekilen filmlerin de niteliği buna en güzel örnektir. Burada şu konu da gözden kaçmamalıdır ki asırlar

boyu Avrupalı Devletlere hükmetmiş Osmanlı Devleti'nin bir Sultanının verdiği sipariş Avrupa Devletlerin liderlerini yücelten filmlerin isminin gönderilmesine eğlence ticareti yahut sadece bir kültürel aktarım olarak bakmak çok da doğru bir tespit olmayacaktır. Ahmet Tevfik Paşa'nın gönderdiği yazı aslında şunu da göstermektedir ki sinema salt bir biçimde eğlence aracı yahut bir haber kanalı değil aynı zamanda modern dünyanın keşfettiği yeni bir silah olarak kabul edebileceğimiz propaganda aracıdır da aynı zamanda.

1902 yılına gelindiğinde Avrupa'da ilk konulu film çekilmişti bile. Fransız illüzyonist Georges Méliès'in çektiği bilim-kurgu türündeki “*Ay'a Yolculuk (Le Voyage Dans La Lune)*” filmi Ay'a seyahat etmeyi konu edinen ilk öykülü film olarak sinema literatüründeki yerini almıştır. Aynı günlerde Osmanlı topraklarında da film çekilmekteydi fakat bu filmler konusuz hareketli resimlerden oluşmaktaydı. Askeri gösterileri ve resmigeçit törenlerinin gösterildiği filmler için de henüz bir düzenleme de yapılmış değildi. Bu durumda çekilen filmlerin tarafsızlık göstermesi yahut casusluk için kullanılması işten bile değildi. Aynı yıllarda bu durum fark edilerek çıkarılan bir nizamname ile bu açık kapatılmıştır. Artık söz konusu filmler padişahın onayı dâhilinde tarafsız ve dürüst bir biçimde çekilecek ve önce saraya sunulacak izin çıkmadığı takdirde sivil halka ve askeri heyetlere gösterilmeyecektir.

20. Yüzyılın sinemaya yüklediği bir anlam da casusluk faaliyetleri olmuştu. Ayastefanos Antlaşmasıyla sonuçlanan Osmanlı-Rus Savaşı, Bulgarlar için bağımsızlığa giden yolda önemli bir adım olmuştur. Bu anlaşmaya göre Osmanlıya vergi bağı ile bağlı bir Bulgaristan Prensiği ortaya çıkmış bulunmaktaydı. Ayrıca Doğu Rumeli, Batı Trakya ve Makedonya Bulgaristan Prensiğinin sınırları içerisinde kalmaktadır. Bulgaristan'ın bu statüyü kazanmasının arkasındaki güç Rusya idi. Bulgarların bu gücü elde etmesi Avrupa Devletleri için büyük bir tehdit olmuştur. Avrupa'nın Ayastefanos anlaşmasına itirazları üzerine Rusya bu devletleri karşısına almaktan çekindiği için yeni bir anlaşma yoluna gidilmiş ve Berlin Antlaşması imzalanmıştır. Berlin antlaşması diğerine göre çok farklı bir içeriğe sahip değildi. Fakat Batı Trakya, Doğu Rumeli ve Makedonya toprakları geri alınarak toprakları küçültmüştü. Bulgaristan Prensiği her şeyden önce Rusya'nın bir eseridir. Fakat Bulgarlar Ayastefanos Antlaşması ile elde edip Berlin Antlaşması ile kaybettikleri Büyük Bulgaristan Prensiğini ve bağımsızlıklarını

unutmamışlardır. Her ne kadar Rusya'ya bu konuda güven duysa da Avrupa'nın desteğini almak zorundadır. Kendi yarattığı Trakya, Rumeli ve Makedonya toprakları sorunu karşısında Avrupa'nın desteğini alabilmek için akıl almaz propaganda yöntemlerine başvurmuştur. Bunların içerisinde en etkileyici olanı ise sinema olmuştur. Bulgarlar bu amaç doğrultusunda Bulgar çetelerinin işlediği cinayetleri, Müslüman Türkler işlemiş gibi gösteren filmler çekmiş ve bu filmleri Avrupa'nın önemli büyük kentlerinde göstermişlerdir. Sinemanın propaganda aracı olarak kullanıldığı bu durum 1. Dünya Savaşı yıllarına gelindiğinde taraf olan her devlet için de gözden kaçırılmaması gereken bir tehditti. Sinemanın casusluk ve propaganda gücünü ispatlayan ilk olay yine savaşın ilk yıllarında gerçekleşmiştir. Savaş öncesinde çekilen propaganda filmleri halk tabanında militarizmin güçlenmesine sebep olmuş toplumu psikolojik olarak savaşa hazır hale getirme konusunda önemli bir rol oynamıştır. Savaşın sürdüğü yıllarda İttifak Devletleri karşısında güçsüz kalan İtilaf Devletleri halkın moralini yüksek tutmak ve savaşın ilk yıllarında tarafsızlığını koruyan devletleri kendi saflarına çekebilmek için propaganda filmlerine başvurmuştur. Nitekim savaşın başında tarafsızlığını ilan eden Romanya, Rusya'nın kışkırtmaları ve sinemayı kullanarak yaptığı propagandalarla savaşa dâhil olmuştur. Fakat savaş döneminde sinemayı en etkili olarak kullanan hiç şüphesi ki Almanya olmuştur. Almanya hükümeti bu iş amacıyla ordu içerisinde bir sinema dairesi bile kurdu ve bununla da yetinmeyerek Alman film yapan özel şirketlere savaş konulu filmler çekmesi için destekte de bulunmuştur. Almanya'nın bu politikası Osmanlı'da da etkili olmuş ve 1915 yılında orduda Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Alman Hükümetinin propaganda politikası o kadar geniş çaplı olmuştur ki çekilen filmler sadece Almanya'da değil Osmanlı'da da gösterilmiştir, hatta propaganda kapsamını daha etkili kılmak için İstanbul'da bir istihbarat dairesi bile kurmuşlardır. (Özyuvar, 2007, s. 65)

İlk senaryolu filmin Avrupa'da çekildiğinden daha önce bahsetmiştik. Bu durum Osmanlı'da Osmanlı-Rus savaşı sonrası ölen Rus askerlerin anısına inşa edilen Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin yıkılışını konu edinen bir belgesel film olarak kendisini göstermiştir. 1914'te "*Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı*" ismi ile çekilen renksiz ve sessiz film Türk Sinemacılığı tarihinde çekilen ilk konulu film özelliği taşımaktadır. Bu yapımdan sonra 8 yıl boyunca Türkiye'de film yapımına rastlanmamaktadır. Ta ki 1922 yılında tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un sinemacılığa adım atmasına kadar. Nitekim 1939 yılına kadar geçen süreç devletin de desteğini alan Ertuğrul'un sinemayı

tekeline tuttuğu dönem olarak kabul edilir. Avrupa kültürü ile yetişen Ertuğrul sonraki yıllarda Avrupaî düşünce ve davranış yapısını ve koyu taklitçiliğini sinemaya yansıtması ile meşhur olmuştur. Ertuğrul'un Batı taklitçiliği o günün siyasi havasının sinemaya yansıtması olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır. 19. Yüzyılın sonlarında Türk Edebiyatında kendisini gösteren başıboşluk ve Avrupa'ya öykünme hevesi Ertuğrul ile birlikte sinema alanında yer edinmiştir (Uçakan, 2010, s. 27,28).

Sinema'nın Türkiye'deki serüveni sinema tarihçileri tarafından farklı bölümlere ayrılarak ele alınmıştır. Sinema kuramcısı Âlim Şerif Onaran sinema tarihini *Tiyatrocular Dönemi, Geçiş Dönemi, Sinemacılar Dönemi* ve *Yeni Türk Sineması* olarak 4 dönemde sınıflandırmıştır. Sinema tarihçisi Nijat Özön ek olarak, Türkiye'de sinemacılığı ilk konulu "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" filmi referans alarak 1914-22 yıllarını kapsayan "İlk Dönem" olarak adlandırdığı yıllarda başladığını kabul etmektedir (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanat, Tarihi, 1985, s. 333). Aralarındaki fark sadece özel teşebbüslerle profesyonel film çekimine başlandığı yılın kabul edilmesi olmaktadır. Zaten dönem geçişleri belli başlı o yıllara damga vuran olaylar neticesinde gerçekleştiği için bir ortak kabul oluşturulabilir.

### **3.2.1. Tiyatrocular Dönemi**

1922-39 yılları arasını Tiyatrocular Dönemi olarak tanımlamaktadır. Dönem tiyatrocular olarak çoğul tanımlansa da aslında Muhsin Ertuğrul'un sinema sektörünü tek başına yönettiği yılları kapsamaktadır. Özel ve senaryolu ilk filmlerin görüldüğü bu yıllarda çekilen ilk film İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" olmuştur. Film, Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü yıllarda bir hayat kadınının, peşinde koşan ve sefaletе düşmüş âşık-larından biri tarafından öldürülmesini anlatmaktaydı. Teknik yönden birçok yetersizliğin bulunmamasına rağmen bir tiyatro havası içerisinde geçen film, konusunun yarattığı sansasyonel hikâyeden ötürü ilgi görmüştür. Ertuğrul'un çektiği ve infial uyandıran ikinci film, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun "Nur Baba" romanının uyarlaması olmuştur. Bektaşilik üzerine bir kurgu olan roman bir gazetede tefrika edilirken, İslamcı çevrede uyandırdığı olumsuz hava dolayısıyla yayından kaldırılmış, sonradan kitap halinde basılmıştır. Roman, tekkenin başındaki yalancı, şehvetine düşkün ve dolandırıcı bir Bektaşi Şeyhini konu edinmekteydi. Nitekim roman uyarlanırken de filmin çekildiği stüdyo basılıp dekorlar parçalanarak, aktörler dövülerek sabote edilmiştir. Fakat Ertuğrul bazı oyuncular değiştirerek filmi çekmeye devam etmiş, ertesı yıl

da ismini değiştirerek "Boğaziçi Esrarı" adıyla gösterilebilmiştir. Bu yıllarda Türk kadınlarının sahneye çıkması ve beyaz perdede görülmesi yasak olduğu için filmlerde azınlık veya göçmen kadın tiyatrocular oynamıştır (Onaran, 1994, s. 22). Bu yasağı hiçe sayanlar ise polis tarafından çeşitli yollarla engellenmekteydi. 1923'e gelindiğinde ilk kez Müslüman bir Türk Kadını, Muhsin Ertuğrul'un Halide Edip Adıvar'ın "ateşten gömlek" romanından uyarlayarak çektiği filmde yer almıştır (Koncavar, 2017, s. 47). Daha önce de örneklerini verdiğimiz gibi Tiyatrocular Dönemi filmlerinin çoğunluğu uyarlama olmakla beraber Avrupa yaşantısına öykünerek çekilmektedir. Dinin istismar merkezi, Osmanlı mirasının ve tarihinin karanlık bir dönem olarak gösterildiği, toplumsal aile yapısının ve ahlak anlayışının gericilik olarak lanse edildiği yapımlar ortaya çıkmıştır. Buna bir diğer örnek ise Ertuğrul'un 1932 yılında milli mücadele yıllarını ele alarak çektiği "bir millet uyanıyor" filmidir. Filmde " Molla Said" karakteri işgalci güçlerle işbirliği yapan hain bir din adamı olarak canlandırılır (Lüleci, 2008, s. 54).

Muhsin Ertuğrul henüz egemenliğini sürdürdüğü yıllarda, tiyatrocular kadronun dışından, Ertuğrul'un filmlerinde rejisörlük ve teknisyenlik yapan Faruk Kenç yeni bir yönetmen olarak sinema dünyasına giriş yapmıştır (Özgüç, Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler, 1990, s. 47). Çekmiş olduğu "Taş Parçası" isimli ilk melodramı ile Türk sinemasında tiyatrocular dönemini bitirmediyse bile, yeni bir dönemin habercisi olmaktaydı. Yine bu yıllarda sinema tarihinde bir ilk gerçekteşimiş ve sesli filmler sektöre girmiş bulunmaktadır. Avrupa'dan getirilen mühendisler ve malzemelerle ses sistemleri kurulmuştur. O yıllarda çekilen sesli filmlere baktığımızda çoğunluğunu operetler ve müzikal tiyatrolar oluşturmaktadır. Sesin sinemaya girmesi dublağı da beraberinde getirmiştir. Yurt dışından gelen ithal müzikli melodramlar, Türk Sinemasına uyarlanmak için seslendirmelere ihtiyaç duymaktaydı. Bu sorun da o dönem için toplumun büyük teveccüh gösterdiği Bestekâr Sadettin Kaynak, Musikişinas Münir Nurrettin Selçuk ile Müzeyyen Senar'ın seslendirmeleri ve icraları ile çözülmüş oldu.

Sesli sinemanın ortaya çıkışı Tiyatrocular Dönemini fiilen sona erdirmiştir. Fakat bu tiyatrocular dönemi son günlerini yaşarken, ilerleyen yıllarda da sinema sektörünü etkileyecek devletin toplumsal politika olarak gördüğü filmlerin denetlenmesi ve düzenlenmesi gibi bir sorunu da ortaya çıkarmıştı. Nitekim bu düzenleme ve denetleme politikasını hızlandıran ana sebep Muhsin Ertuğrul'un çektiği "*Aynaroz Kadısı*" filmine



karşı toplumun tepkisi olmuştur. Türkiye Büyük Millet Meclisinin kimi üyeleri bu filmin toplumun ahlak ve hayâ duygularını zedelediğinden söz ederek hazırlanmakta olan kanunnamenin ivedilikle yürürlüğe konmasını istemişlerdir. Filmdeki Kadı Yakup Efendi'nin, Rum bir kadına güya "ergen olup olmadığını" anlamak üzere şarap içirerek taciz etmesi dolayısıyla gösterilen müstehcen sahne ile kötü niyetlerinin ortaya çıkmasına yol açtığı için diyaloglar ve Rum Kızı'nın kostüm ve tavrının toplum genel ahlâka aykırı olması, yeni kararnameyle bunun gibi olayların önlenmesi amaçlanmaktaydı (Onaran, 1994). Düzenleme sinemanın Osmanlı'ya girdiği ilk yıllarda yayınlanan nizamnamenin temellerini atmış olduğu sansür uygulamasının Cumhuriyetteki ilk resmi karşılığı olmuştur.

### **3.2.2. Geçiş Dönemi**

Türk sinema tarihine bakıldığında, Tiyatrocular Dönemi'nin son bulduğu 1939 ile 1952 yılında başlayacak olan Sinemacılar Dönemi arasında köprü görevi gören ve tiyatro dünyasının dışından yeni isimlerin yönetmenlik koltuğuna oturduğu bir "Geçiş Dönemi" bulunmaktadır (Özön, 1985, s. 351). Bu dönemde ilk kez ismini duyuran yönetmenler 1952'den sonra sinemaya uğraş vermişlerse de asıl yoğun çabaları ve yapımları bu 13 sene içerisinde olmuştur. Bu dönemin geçiş sürecini ifade etmesi aslında o yılların 2. Dünya Savaşı yılları arasına rastlıyor oluşundan kaynaklanmaktadır (Onaran, 1994, s. 35). Sinemadaki sermaye ve teknik imkân yetersizliği kaliteli yapımların çıkmasına engel olmuştur. Her ne kadar Türkiye savaşa dahil olmasa da savaşın getirmiş olduğu ekonomik ve psikolojik kayıpları olanca ağırlığı ile hissetmiştir. Geçiş dönemi tiyatroculardan sonra sinema sektöründe önemli atılımlara imza atmak üzereydi. 1938 yılında devletin büyük bir vergi indirimi söz konusu olsa da savaş hali gerekli ilerleyebilmenin sağlanmasına yeterli olmamıştır. Savaşın bir diğer etkisi ise ithal edilen filmler konusunda olmuştur. Savaşın ağırlığı altında ezilen Avrupalı devletlerin pazarını (ki dönemin şartlarına bakılacak olursa propaganda tehlikesinin de etkisi büyüktür) ABD ve Mısır devralmıştır. Bu iki devlet savaşta hem tarafsızdılar (ABD'nin henüz savaşa girmediği yıllar) hem de Mısır doğulu bir ülke olarak cazip bir noktadadır. Geçiş Döneminde Türkiye'de çekilen filmlerle Mısırdan ithal edilen filmlerin sayısı hemen hemen eşit durumdaydı. Bu durum sinemada Arap düşüncesinin hâkim olacağı gibi bir düşünceyi ilk olarak akla getirse de Mısır sinemasının kurucu aktörü yine bir Türk tiyatrocusu olduğu için beklenen olmamıştır. Öte yandan Mısır

sinemasının teknik ve senaryo kalitesi açısından Türkiye ile farklı olmaması Tiyatrocular Dönemi'nin kötü giden durumunu bir adım ileriye taşımıştır.

Geçiş Dönemi sinemacılarının öncü yönetmenlerinin çoğunun özelliği, yurtdışında eğitim almış aynı zamanda sinema ya da sinemaya yakın alanlarda (ses ve görüntü mühendisliği, fotoğrafçılık vs.) çalışma imkânı bulan kişiler olmalarıydı. Baha Gelenbevi, aynı zamanda ses mühendisi olan Şadan Kamil, Turgut Demirağ, sinema eğitimi almamasına rağmen genel kültürü ve sezgileriyle iyi filmlere imza atan ve ilk kez flash-back tekniğini kullanan Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu gibi yönetmenler o dönemin sinema anlayışının tanımlayan isimler oldular. Yönetmenlerin bu başarısı tiyatro dışından kişilerin de sinemacılığı, belki daha iyi bir biçimde yapabileceğini göstermiş ve birçok kişiyi sinema sektörüne girmesi için cesaretlendirmiştir. Aynı zamanda yönetmenler çektikleri filmlerde kendileri gibi tiyatro dışından oyuncularını seçmişler ve Şehir Tiyatrosu haricinde yeni bir oyuncu kadrosunun oluşmasını sağlamışlardır (Karaca, 2019, s. 3). Geçiş dönemi sinema tarihinde tiyatrocuların geleneğinin aşılmasında önemli bir basamak olmuştur.

### **3.2.3. Sinemacılar Dönemi**

Sinemacılar döneminin başlaması dönemin şartlarına göre, yerli film lehine yapılan vergi indirimleri başlar. Aslında devlet ekonomisine yönelik yapılan küçük bir düzenleme ile yapımcıların, yapımcıların ve çekilen filmlerin artmasına sebep olmuştur. 1950-70 yıllarını kapsayan bu süreç, tiyatrocular ve geçiş dönemlerinde göz ardı edilen sinema dilini kullanma çabalarının ortaya çıktığı ve bu gayede ilk örneklerinin görüldüğü dönemdir. Sinemacılar Dönemi'ne ilişkin önemli bir başka önemli konu ise elde edilen başarıların önceki yıllara nazaran çok daha fazla olmasıdır. Dönemin siyasal değişimlerinin sektöre önemli katkıları olmuştur. Devletin ulaştırma politikalarına verdiği ağırlık sinemanın Anadolu'nun kırsal bölgelerine kadar gitmesini sağlamış, o yıllara kadar sadece büyük şehirlerde var olan sinemanın kapıları nihayet Anadolu'ya açılmış bu da izleyici profilini önemli ölçüde değiştirmişti (Karaca, 2019, s. 5). Bu gelişmelerle birlikte sinema bir sanat olmasına karşın, artık endüstriye dayalı bir meta haline gelmiştir (Koncavar, 2017, s. 111). Sinema piyasasının birden açılması Özün'ün benzetmesi ile adeta bir altın damarıdır. Başta Adana ve Kayseri olmak üzere Anadolu'nun dört bir yanından gelen müteşebbisler İstanbul'a hücum edip iyi kötü kendine yer edinenler film çekmeye başladılar (Uçakan, 2010, s. 29). İstanbul'da yapımcıları

ve yapımcılar Beyoğlu'nun orta yerinde bulunan "Rikabdar" adlı sokakta toplanmaktaydı. Daha sonra Yeşilçam Dönemi olarak da anılacak olan Sinemacılar Dönemine adını veren Rikabdar sokağına Lütü Ö. Akad anılarında Şu Şekilde rastlamaktayız; *"ŐiŐli'ye doğru çıkarken Etfal Hastanesi durağına yakın sol kolda hafif bir yokuŐ halinde yükselen 40-50 metre uzunluğunda adı rikabdar olarak anılan bir sokak vardır. "Rikabdar" binici demektir. Merkep de oradan gelir, yani binek. Caddeden sapıldığına sağ tarafını boydan boya Bulgar Eksarhanesi'nin (Bulgar Ortodoks Kilisesi) bahçe duvarı kaplar, sol tarafında bir apartman binası ile eskiden beri garaj olarak kullanılmış olan galvaniz çatılı tek katlı bir yapı. İŞte bu eski garaj bir süreden beri yeni yeni çıkmaya başlayan yapımcıların film çekim alanı olarak kullandıkları yerdir. "Necip'in Platosu" deniyordu oraya. YakıŐtırılan bu isim abartılıydı elbet. Bugün ne "Rikabdar Sokağı" "Necip Platosu" anılıyor, oysa yeni sinemanın abi bu sokakta vurmaya baŐlamıŐtı. Sinema, magazin yazarları bu yeni sinemayı tanımlamak için yazılması söylenmesi çapraŐık anlamı bilinmeyen ulaŐılması zor, Rikabdar Sokağı yerine arada kendi soyluluklarını da belirten bir ölçü küçümseme de katarak "Yeşilçam Sokağı" adını yeğlediler." (Akad, 2018, s. 21)*

Çoğu sinema tarihçisine göre ise 13 yıllık bir geçiş döneminin ardından Lütü Ömer Akad'ın yönetmen koltuğuna oturması ile sinemacılar dönemi başlamıştır. Akad'ın sinemaya girişi ve sinema tarihinde böylesi bir rol oynamasının sebebi sinemada yaratıcılığın, özgünlüğün ve sinema dilinin profesyonel bir biçimde uygulanmasıdır. Sinema tarihçileri bu dönemi Akad'ın *"Kanun Namına"* filmi ile başladığını söylemesine rağmen Şerif Onaran, Akad'ın yeteneğini sergilediği asıl filminin Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarladığı *"Vurun Kahpeye"* filmi olduğunu söyler (Onaran, 1994, s. 55,56). Sinemacılar Döneminin öncüsü kabul edilen Lütü Ö. Akad'ın hayat hikâyesi de sinemasını anlamak adına önemli bir yer tutmaktadır. 1916'da İstanbul'da doğan Akad, Saint Jeanne d'Arc Fransız Okulunda başladığı ilköğretimini Galatasaray ilkokulunda tamamlamış, aynı okulun lise bölümünden mezun olduktan sonra Yüksek İktisat ve Ticaret Okulunu bitirmiŐtir. Kısa bir memurluk hayatından sonra sinema sektörüne yavaş yavaş giren Akad otobiyografisinde sinema serüveninden bahsederken sinema işine girmeyi hiç düşünmediğini sinemacılığın da aslında bir meslek olmadığını söyler. Nitekim o zamana kadar sinema, tiyatrocular için ek bir iş olarak görülmekteydi. Ona göre *"Olsa olsa bir tutkudur sinema. Akıllı uslu insan işi değildir; tutkulu insan iŐidir."* (Akad, 2018, s. 12)

Sinema eğitimi almamasına rağmen alaylı diye tabir edeceğimiz şekilde işin içerisine girerek ve genel kültürü çerçevesinde ve yabancı filmleri izleyerek öğrenmiştir. Sinema eğlence aracı olmasının yanı sıra Akad'ın yönetmen koltuğuna oturması ile birlikte sanat halini de almıştır. Sinema hayatını kendi felsefesi ile “*Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da...*” (Akad, 2018, s. 9) tarifinde birleştirir.

Lütfi Ö. Akad'ın sinema anlayışı, sinema dilini kullanışı, sinematografik bakışı, oyuncu tercihleri senaryo seçimleri kendisinden önceki yönetmenlerden oldukça farklıdır. Hatta Muhsin Ertuğrul Sineması'nın tam zıt kutbunda olduğunu söylemek daha yerinde olacaktır. Ertuğrul sinemayı ne kadar tiyatrolaştırmışsa da Akad sinemaya o kadar sinema özellikleri kazandırmıştır (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanat, Tarihi, 1985, s. 359). Belki Lütfi Akad'ın kendisinden önceki yönetmenlerden ayıracak en önemli özelliklerden bir tanesi de çekim ve kurgudaki yaratıcılığıydı. Geçiş döneminde ortaya çıkan “gerçekçi” akımın en özgün ve en iyi temsil ettiği filmleri Akad'ın elinden çıkmıştır. 1952 yılında çektiği II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da, yaşanmış bir hikâyeyi konu edinen “Kanun Namına” filmi onun yeteneğini en iyi şekilde ortaya koyduğu film olarak nitelendirilebilir. Asıl önemli olan Akad'ın gerçekçilik düşüncesiyle çektiği filmler sayesinde kamerayı sokağa taşımış, (Onaran, 1994, s. 55) çekim açısından çok daha hareketli ve gerilimli filmler ortaya koymasındır. “*Lütfi Ö. Akad, Türk Sineması'nın belli bir dönemini etkileyecek olan en önemli ilk filmlerini patlattı. Gerçekten Akad, özgün bir yaşam öyküsüne dayanan "Kanun Namına" ile yıllardır "dilsiz" yaşamaya çalışan kekeme Türk sinemasına bir "dil" kazandırdı. Yaşayan tipler, gündelik olaylar ve çevre kullanımı ilk kez bu film ile ortaya çıktı.*” (Özgüç, Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler, 1990, s. 114)

Şu gerçeği de gözden kaçırmamak gerekir ki Akad kült filmlerinin yanı sıra geçim derdiyle, Yeşilçam dramasına uygun filmler de çekmiştir. Fakat bunlar çoğunlukta olmamakla beraber yine de Akad'ın sinematografik başarısı görülmektedir. Nitekim altına imza atmaktan imtina edeceği hiçbir film çekmemiştir. Daha sonra kameraya aldığı yapımlar arasındakilerin pek çoğu toplumsal gerçekçilikten izler taşımaktadır.

Geçiş Dönemi sinemacılarından bu yana yönetmenlerinin çoğunun yurtdışında sinema yahut sinema ile yakın alanlar hakkına eğitim gördüklerinden bahsetmiştik. Akad bu

yönetmenler arasında bir sinema eğitimi almadan kendi duygu ve yetenekleri ile sinemayı bir sanatçı gibi işleyen ilk yönetmen olmuştur. Nitekim Sinemacılar Dönemi yönetmenlerinin hayatına bakıldığında zaman sinema alanında teknik sinemacılıktan daha çok tarihsel ve teorik eğitim aldıkları ve entelektüel birikimleri ile film işine girdikleri görülür. Sinemacılar döneminde çekilen filmlerde göze çarpan önemli noktalar senaryo seçimleri, film dilinin iyi kullanılması, özel sinema tekniklerinin benimsenmesi sahne ve kadraj kullanımı gibi farklılıklardır.

Sinemacılar Dönemi'nin önemli eserlerini veren bir diğer isim Metin Erksan, İstanbul Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi okuduğu yıllarda sinema ile ilgilenmeye başlamış, gazetede sinema ile alakalı yazılar yayınlamıştı. Fakülteden mezun olduktan sonra, 1959 yılında çekilen "*Binnaz*" filminin senaryosunu yazarak sinema hayatına giriş yaptı. Sonraki yıllarda hem ulusal hem uluslararası birçok ödül alacağı "*Yılanların Öcü*" "*Susuz Yaz*" Gibi filmlerinin yanı sıra sinema sektörüne yaptığı belki de en önemli katkısı Sine-İş (Sinema İşçileri Sendikası) adı altında kurduğu ilk sinemasal sendikayı kurmasıdır. Genel Başkanlığını üstlendiği sendika ile ilk kez sinema işçileri haklarının korunmadığını ve sömürüldükleri düşüncesi ile örgütlenerek bir süre iş bırakma grevi yaptılar. İş bırakma eyleminden ilham alınarak ertesi yıl çekilen ve Ertem Göreç'in yönettiği "*Karanlıkta Uyananlar*" filmi ilk grev filmi denemesidir. Bu film ile Göreç grev kavramını beyaz perdeye taşımıştır. Bu yönüyle sinema, propaganda etkisini bir kez daha halka açık bir film ile hissettirmiş bulunmaktadır.

Genç Türk Sineması akımının öncülerinden biri olan Atıf Yılmaz Batıbeki, Erksan'dan sonra yönetmen koltuğuna oturmuş ve Türk sinemasına en koyu melodramları ve sulu güldürüleri sokması ile bilinmektedir. Hukuk Fakültesi ve Güzel Sanatlar Fakültesini bitirmiş aynı zamanda ressam olan Batıbeki kendi sinemasında yeni deneyimlere açılan bir yönetmen olmuştur. Özellikle 50'li yıllarda piyasa romanlarını filme uyarlayan Atıf Yılmaz sinemada Muhsin Ertuğrul'la kapanan kötü geleneğin kapılarını tekrar aralamıştır (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanat, Tarihi, 1985, s. 360). Aynı yıllarda Lütfi Akad ile birlikte çalışan Osman Fahir Seden sinemacılığa soyunmuştur. Türkiye'deki ilk film şirketi olan Kemal Film'in kurucusu Kemal Seden'in oğlu olan Fahir Seden Hukuk Fakültesi mezunu olmasına karşın sinema ile tecrübelerini bu şirkete borçludur. Şirket esasında film çekmek değil film ithalatı ve gösterimcilik ile uğraşmaktadır. Fahir Seden'in ise bir film çekme fikrine kapılması babasının ölümünden 10

yıl sonra Lutfi Akad'ın cesaretlendirmesi ile olmuş. Sinemacılığa senaryo yazarak giren Seden daha sonra Akad ile birlikte filmler çekmeye başlamıştır. Nijat Özön' göre Sinema tarihinin en "tipik" yönetmeni Memduh Ün'dür. Ün'ün bu sıradanlığı kendi sinemasında bir çizgi tutturamamış zikzaklı ve beklenmedik filmler çekmesinden kaynaklıdır. Özön'e göre bir dönemin en kötü melodramlarını veren yönetmen olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim sonraki yıllarda güldürü filmlerine imza atmış ve Kemal Sunal sinemasının oluşmasında etkili isimlerden bir tanesi olmuştur (Özön, Sinema Uygulayımı, Sanat, Tarihi, 1985, s. 360).

Sinemacılar döneminde konu ve oyuncu seçimlerinde göze çarpan bazı değişimler vardır. 1960'lı yıllara gelindiğinde beyaz perdede maskülen olarak tarif edebileceğimiz erkek davranışları gösteren kadın kahramanlar görülmeye başlamıştır. Yönetmenler sıradan konulara bir farklılık katmak amacıyla argo konuşan, külhanbeyi, erkek ve davranışlı kadın kahramanlar yaratarak bir dizi filmler yapmaya başladılar (Koncavar, 2017, s. 48).

#### **3.2.4. Beyaz Perde 'de Toplumsal Gerçekçilik Ve Devrimci Sinema**

Türkiye'de siyasal düşüncenin sinemaya yansması 27 Mayıs darbesi sonrasında olmuştur. Türk sinemasının ilk filmini 1914 yılında çektiğini düşünürsek darbeye kadar geçen 46 yıllık süreçte sinemanın ussal niteliği belli bir yapılanma gösterememiştir. 1960 öncesinde birkaç sosyal içerikli filmler çekilmişse de, bunların tam olarak ideolojik nitelik taşıdığını söylemek doğru olmayacaktır (Koncavar, 2017, s. 112). 1960 toplum nezdinde köklü değişimlere sebep olan bir senedir. Sadece sinema alanında bile sinema sanatçılarının toplumla hesaplaşmasına, sorunları ele alış yöntemlerinin değişmesine sebep olmuştur. Bunun sebebi önceki dönemlerde aydınların dünyada olup bitenleri izleyerek vardıkları düşünce eksenlerini sol zihniyetinde içerisine düştüğü özgürlük havası ile artık Marksizm gibi yeni bir dünya görüşü çerçevesinde takip ediyor olmalarıdır. Amerika'daki "sosyal gerçekçilik" ve İtalya'daki "yeni gerçekçilik" akımları, Türk sinemasında toplumsal gerçekçilik akımının doğmasına sebep olmuştur. Toplumsal gerçekçilik Antik Yunan döneminde soyluların, kralların, mitolojik kahramanların ve din adamlarının başından geçenleri olayların anlatımında ortaya çıkmıştır. Fakat 20. yüzyılda ana gayesi toplumsal hafızadaki gerçeklerin yüzeysel görünümünü yansıtan eserler ortaya koymaktır. Sinema sektöründe ise bu amaçla çekilen filmlerde Marksizm'in din anlayışı ve din adamlarına bakış tarzı perdeye yansıtılmış,

yapımlarda din, tarih, inanç, ahlak gibi kavramlar olumsuz olarak sunulmuştur (Lüleci, 2008, s. 66). Bugün Marksist sanat ile idealist sanat arasındaki en büyük fark, hitap ettiği kitle üzerindeki etkisi ile belirlenmektedir. Marksist sanatta muhatabın düşünmesi ve eleştirel bir konumda bulunması amaçlanır. İdealizmde ise sanatçı ile muhatabın arasında kurulan temel bağ duygusal olmuştur. İdealist (ölkücü) anlayışa karşı Marksçı sanatın serüveni 19. Yüzyıl başlarında ortaya çıkan toplumcu gerçekçilik ile başlar. Resim alanında Courbert'in öncülüğünde gelişen gerçekçilik akımı, dönemin toplumsal hayatından ve düşünce akımlardan etkilenecek; gündelik hayattan, insan ile doğa arasındaki savaşımdan görüntülere yer veren bir anlayışla varlığını sürdürür (Acar, 2012, s. 105).

Bu tutum sadece sinema değil yazın alanında da açık bir şekilde kendini göstermiştir. Köy edebiyatı ile başlayan türler modern kent hayatına, sıradan vatandaşın öyküsünü anlatan eserler işçinin ve emekçinin hikâyelerine dönmüştü bile. Bu tutum sinemada da kendini göstermekte geç kalmamış aynı dönem Marksist tavrı "Toplumsal Gerçekçilik" adı ile ortaya çıkmıştır (Uçakan, 2010, s. 38). Fakat toplumsal gerçekçiliğin bütünü ile Marksist düşünceyi karşıladığını söyleyemeyiz. Sinemada yeni bir arayış farklı bir açılım demek daha doğru olacaktır. Zaten toplumsal gerçekçilik kaygısı ile çekilen filmler de Marksizm'i çok boyutlu olarak ele almamış belli başlı birkaç düşüncesini yansıtmıştır. Daha ziyade 1960-65 döneminde Türkiye'deki siyasi kargaşalar ve hızlı esen sol rüzgârın etkisi ile daha Batı hayranlığından kurtulamamış olan genç sanatçıların o dönem için moda olan sosyalist düşünceyi toplumun kendi inanç sistemi ile harmanlamaya çalışmasından ibarettir. Marksist felsefe kendisini asıl olarak "*Devrimci Sinema*" akımında göstermiştir. 1960-70'li yılların ikinci yarısında "*Toplumsal Gerçekçi*" yönetmenlerin bir kısmı milli bir anlayışa yönelince akım ikiye bölünür, Marksist düşünceye bağlı "*Devrimci Sinema*" ve milli değerlere bağlı materyalist bir endişe taşıyan "*Ulusal Sinema*" (Uçakan, 2010, s. 46). Daha sonra İslami düşünceyi ve milli kültürü omuzlayan bir akım daha gelişir ki Milli Sinema olarak sinema tarihinde yer edindir.

Toplumsal Gerçekçiliğin Türkiye'deki gayesi ilk başlarda bir reform yahut devrim değil ülkenin geri kalmışlığı, sosyal problemleri, ezilen ve sömürülen emekçi ve işçilerin hakkı, hızlı kentleşme ve endüstrileşmenin getirdiği sorunlar gibi konuları hayalcilikten uzak realist çerçevede dile getirmektir. Bu tutum elbette sinema dilini ve mizansenini

etkilemiştir. Marksist düşünceye göre sanat toplumsal belleğin bir yansımasıdır. Rus teorisyen Plehanov sanat ve estetik eleştirilerinde ; ”*Sanat ürünlerinin toplumsal ilişkilerden doğduklarına göre, yapıtların sanatın dilinden sosyolojik bir dile çevrilerek açıklanabileceğinden*” bahseder. Aynı şekilde sinemanın kaynağını da toplumsal hadiseleri salt yansıtma olarak ele alan “Toplumcu Gerçekçi” yapımlar sinemanın özgün niteliğini sosyolojinin ellerine vererek ve filmleri soğukkanlı, katı ve özgür yaratımı kısıtlayarak dogmatik kalıplar içine sokmaktadır. Bununla beraber bir sinema filminin anlaşılabilmesi için de sanatçının içerisinde yetiştiği çevrenin psikolojisinin bilmesi, sinema ve sosyolojinin yardımlaşmanın önemi göz ardı edilemez (Acar, 2012, s. 68). Yine de bu dönemin filmlerinin çok azı sol düşünce ile bir bağ kurma endişesi taşımaktadır. Kadrajlar proleter sınıf yerine köy halkını maddi gerçeklerden çok manevi değerleri ele almış Türk kültürünü örf ve adetlerini, dinini bazen yücelterek bazen de hicvederek ele almıştır. Bu dönemde çok güçlü çıkışlar yapan filmler çekilse de komünizm propagandası yapılması öne sürülerek halk tabanından ciddi tepkiler toplanmıştır.

Marksist sinemada, Duygu Sağıroğlu'nun yazdığı ve yönettiği “*Bitmeyen Yol*” filmini proletaryanın problemlerini, Ertem Göreç'in yönettiği “*Karanlıkta Uyananlar*” filmini patron-işçi ilişkisini düşman tavırlar içerisinde ele alan ve grev olgusunu perdeye taşıyan ilk cesur filmler olarak örnek gösterebiliriz. Öyle ki Göreç'in filminin 2. Antalya Film Festivalinde taşlanarak, kundaklanarak, bombalar atılarak linç yaşadığını festivale “Komünistler Moskova'ya!” diye sloganlar atıldığını ve kısa bir süre gösterimin ardından kaldırıldığını Vedat Türkali'den öğreniyoruz (Uçakan, 2010, s. 46). Bu baskın Marksizm karşıtlığı liberal bir politikaya sahip olan Adalet Partisi döneminde en üst sınırlara ulaşmıştır. Son yıllarında kısmen sol görüşe karşı gevşetilmiş sansür uygulaması komünizmin düşmanı olarak nitelendirilebileceğimiz Adalet Partisinin eline geçmiştir. Bütün bunların yanı sıra Toplumsal Gerçekçi filmler çeken yönetmenler ile Marksist film eleştirmenleri arasındaki çatışmalar bu akımdan Metin Erksan Duygu Sağıroğlu gibi öncü isimlerin Marksist düşünceden kopuşunu beraberinde getirmiştir.

1960'lı yıllara kadar Cumhuriyetin baskın özelliklerine muhalif bir sanatçı camiası bulunmaktaydı. Fakat 1960 senesi bu zamana kadarki tabuları yıkan yeni bir dönemin başlangıcı olarak görebiliriz. Bu dönem, sanatçı ve aydınlar için eski ile olan hesaplaşma ve halka dönük yeni bir uygarlık inşa etmenin sorumluluğunu yüklemektedir.



Diğer bir ifade ile 27 Mayıs olayı Cumhuriyetin bu zamana kadar getirdiği sonuçlarla yüzleşmeyi ve üçüncü bir dönemin mümkün olabileceğini akıllara getirmiştir. Nitekim Cumhuriyet Devriminden sonra üçüncü bir dönem olarak kastedilen Sosyalist Dönem hakkında konuşmak kanunen yasaktır. Bu tartışmaların sürdüğü yıllarda zaten kendi içerisinde bölünen Toplumsal Gerçekçi akımın 1965’li yıllara gelindiğinde etkisin ve varlığını kaybetmeye başladığı görülmektedir. Sinemacılar önünde artık iki yol açılmıştır; milli ve manevi kaygı güden “*Ulusal Sinema*” ve Marksizm’e koyu bir biçimde bağlı “*Devrimci Sinema*”

Bu bölünmenin ardından Yeşilçam’ın sınırlarını aşamayan ulusal sinema, sonraki dönemlerinde de evrensel bir fikir ortaya koyacak düzeyde liberal, sosyalist ve Türkçü düşünceye karşı duracak kadar sistemli ve devlet politikası olarak kabul edilebilecek kadar siyasi bir rol oynamaya çalışmış fakat batılılaşmaya karşı bir reaksiyon olma özelliğini aşamamıştır. Bununla beraber ne iktisadi bir teori, ne ahlaki kuralları, ne felsefi bir görüşü ifade eden bir hayat düşüncesini ihtiva etmemektedir (Uçakan, 2010, s. 74). Toplumsal gerçekçilik akımını asli olarak devrimci sinemaya bir geçiş aşaması olarak kabul edebiliriz. Marksist düşünce havasının estiği fakat tam anlamıyla bir devrim amacı gütmeyen toplumsal gerçekçi yönetmenler daha önce de açıkladığımız sebeplerden dolayı 1968 yılına kadar bir suskunluk dönemi yaşarlar. Devrimci Sinema’nın gayesi Yeşilçam draması üzerine kurulu bozuk sinema piyasasına son vererek yerine Marksist düzenin kurulmasıdır. Bu devrimi gerekli kılan şartlar aslında Türkiye iktisadi yapısının temelinde kapitalist bir sisteme dayanmasıdır. Bir diğer görüşte henüz yeni hız kazanan Türk Sineması kapitalizm öncesi ilkel sinema durumundadır. Sektöre hâkim olan güç yönetmen ve oyuncular değil sermaye sahibi yapımcı ve yatırımcılardır. Türk sineması ise ilk dönemlerinde bu sermayeden mahrum durumdaydılar. Filmler genelde tüccarlardan avans olarak alınan bonoların tefecilere kırdırarak elde edilen paralarla çekilmektedir (Uçakan, 2010, s. 82). Kapitalist üretim biçimlerinden daha da eski olan tüccar-tefeci sermayesi farklı tür üretim biçimlerinde varlığını sürdürebilmektedir. Marx “ilkel birikim” olarak adlandırdığı sistemi tarif ederken zanaatkârlıktan kapitalist üretime geçerken oluştuğunu söylemektedir. Ona göre bu sistem kapitalist üretim biçiminin sonucu olmak yerine, tarihsel temeli olması sebebiyle ilkel birikim adını alır (Marx, 1986, s. 810). Türk sineması, eline düştüğü vurguncu tefecilere ve üçkâğıtçı yapımcılara karşı bir devrime muhtaç vaziyetteydi. Ne var ki bu bozuk sinema sektörü o dönemdeki siyasi düzenin getirdiği bir sonuçtur. Sektörde bir

devrime yeltenmek bu kapitalist düzenin siyasi, ekonomik ve sosyal olarak birbirinden ayrılmaz biçimde bütün kurumların devrime kazandırılması anlamına gelmektedir. Bu düzenin değiştirilmesi için tek çıkar yol politik bir eylemin düzenlenmesidir. Politik bir eylem devrim yolunda son patlama noktası olarak görülebilir. Bu eylemin başarıya ulaşmasının tek yolu ise halktan geçmektedir. Nitekim halkın desteğini kazanmak için toplumu böyle bir amaca hazırlamak gerektir. Ancak bu durumda topluma bu bilincin nasıl sağlanacağı sorusu ortaya çıkmıştır. Bu aşamada görünen yol bizzat Türk sinemasının içine girilmeli ve mevcut kurallara riayet ederek devrim yolunda filmler yapılmasıdır. Lenin'in de ifadesi ile devrim yolunda *"Bütün sanat dalları arasında bizim için önemli olan sinemadır"*. Fakat burada tasarlanan bilincin sağlayıcısı olan halk ile bugünkü halkı değil, kafalarında şekillenen suni bir kitleyi kastettikleri bilinmelidir. Devrimci yönetmenlerin halk kavramının içeriğini doldurdukları anlamıyla fabrika üretimi ayarında hepsi aynı tezgâhtan çıkmış, milli ve manevi değerlerden yoksun, bir işçi sınıfı şekillendirip, salt onun müdafaasını yaptıklarını söyleyebiliriz. Nitekim bugünkü anlamda işçi sınıfına dâhi inançlarına bağlı olduklarından dolayı düşmandırlar (Uçakan, 2010, s. 82).

Lenin'in *"Bütün sanat dalları arasında"* ifadesini biraz genişletmek toplumsal gerçekçiliğin anlaşılması konusunda bize yardımcı olacaktır. Sanat kuramcıları estetik ve güzellik kavramları hakkında estetiğin salt sanat evriminin temel yasalarının ve sanatsal yaratıcılığın doğasını inceleyen bir bilim dalından öteye gitmediği yahut sanat kuramcıları ile estetiğin farklı iki disiplin olduğu gibi farklı görüşler ortaya koymuşlardır. İkinci görüşe göre sanatın evrilmesinin yasaları ve yaratımın doğası ile meşgul olmak kesiklikle sanat kuramı çerçevesine girmektedir. Diğer bir deyişle estetik güzelliğin bilimidir. Hegel sanatsal olanı tanımlarken duyu tasarımı kavramını kullanmaktadır. *"Sanat duysal bir biçim altında hakikatin perde arkasını göstermektedir. Duyusallık altında yer alan görünüş kuşkusuz ki içerisinde derin bir anlamı da barındırır. Fakat bu duysal aracı ile kendi genelliği içindeki İde'yi ele geçirmeyi düşünmez; Çünkü İde'nin bu birliği ve bireysel görünüşü tam olarak güzelin özüdür ve onun sanattaki ürünüdür"* Hegel için sanatın gerçek amacı güzel olanı (ideayı) çekip ortaya çıkararak bu uyumu açığa vurmaktır. Bu açıdan sanatsallık bir duyu eylemi olması ile büyüleyici, toplumsal bir bilinç yaratması gücü ile de akılsaldır. Bu sebeple sanatın doğduğu kaynak bir yanı ile duyulara diğer yanı ile akla dayanır. (Acar, 2012, s. 45) Marksist sanat kuramcıları bu iki kaynaktan hangisinin daha ağır basması gerektiğini yıllardır

incelemektedirler. B. Brecht, akılsal olana önem vererek sanatsal olanı öğreticilik temeline kurarken, Sergey Yesenin, Vsevolod Pudovkin, Maksim Gorki gibi sanatçılar duyguya seslenerek öğreticilik yolunda kullanmışlardır. Bununla beraber her iki düşünce de diğerinin varlığını yadsımamıştır. Sanat'ın niteliği, tarihsel süreç içinde araştırılarak değişmesi kaçınılmaz bir durumdur. Nitekim Aristoteles sanatsal olanın işlenmesini tragedyanın oluşumunda anlatırken, ide'nin yalan üzerine değil karmaşıklık üzerine kurulmasını belirtir. Ona göre Tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir.

*"Bu tragedyanın özelliğini oluşturur. Buna göre de tragedya ozanının yapacağı şey şudur: Ne erdemli kişileri mutluluktan felakete düşmüş olarak göstermeli, (çünkü böyle bir hal, korku ve acıma değil, tersine yalnızca öfke uyandırır) ne de kötü kişileri felaketten mutluluğa iyileşmiş olarak göstermeli, çünkü böyle bir şey, asla trajik olmazdı. Bu durum tragedyanın hiçbir isteğini yerine getiremez ne ahlaksal tatmin ne acıma, ne de korku uyandırır. Bundan başka, çok kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmüş olarak gösterilmemesi gerekir. Böyle bir olay her ne kadar adalet duygusunu tatmin ederse de, korku ve acıma duygusunu uyandırmaz. Çünkü acıma, layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar. O halde tamamıyla kötü olan birinin mutluluktan felakete düşmesi, ne korku, ne de acıma uyandırır."* (Aristoteles, 2019, s. 32,33)

Marksist sanatçıların üzerine düşen en büyük görev toplumu iyi irdeleyerek, tarihsel değişimlerini gözlemleyip, neyi, nasıl işlemeleri gerektiği yerli yerince saptamaktır. Çünkü Marksist sosyologların ortak sanat görüşüne göre sanatsal anlatım şekilleri sosyolojinin ana kaynaklarından birini oluşturmaktadır. Troçki sanatın niteliğini "eğer sanat bu yeni insana, kendini eğitmede, güçlendirmede ve arıtmada yardımcı olmayacaksa ne işe yarayacaktır" sözüyle anlatır. Bu bağlamda sanatın ve estetiğin yegâne iki kuralı vardır; bir taraftan insanları büyülemeli, diğer yönüyle de öğretmeli ve toplumu değiştirmelidir (Acar, 2012, s. 66).

Marksist toplumcu gerçekçiliğin karşısına Romantizm akımını koyabiliriz. Zaten gerçekçilik anlayışına tepki olarak doğmuş olan Romantizmin Türk Sinemasında ulusal sinema daha ileride ülkücü, milli sinemayı karşıladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Romantik edebiyatın öncülerinden Victor Hugo "... İlkel çağın şiiri türkü, eski çağın

*şiiir destan, çağdaş (modern) çağın şiiiri dramdır. Kahramanları artık insanlardır, özelliği gerçekçiliktir"* (Alkan, 1995, s. 37-72). Hugo'nun burada bahsettiği çağdaş şiiir Romantik Şiiir'dir. Bu şiiirin içeriği artık tanrılar, soylular, krallar ve din adamları değil, hazin ya da mutlu, çirkin ya da güzel, iyi ya da kötü, insan ve insanın duygu ve düşünceci oluşturur. Yani romantizmin gerçekliğini yine ussal olandan daha çok duygusal olan işgal etmektedir. Her iki durumda da sanat devrim için vazgeçilmez bir yerde bulunmaktadır. Sanatçı içerisinde yetiştiği çevreyi en diplerine kadar irdeleyerek saf bir gerçeklik sunmalıdır. Marksist düşünce göre bu gerçeklik eninde sonunda bir devrime gebe kalacaktır. Gramsci'nin de söylediği gibi "Gerçek oldum olası devrimcidir"

### **3.3. Sinema Ve Sosyoloji**

John Berger "*bir resmin çeşitli imgelerini canlandıran bir film, seyirciyi resmin içinden geçirerek film yapımcısının istediği sonuçlara götürür.*" (Berger, 2018, s. 26) demektedir. Sinemanın bu gücü gerek dili gerek sunumu ile izleyiciyi yönetmenin parmağının işaret ettiği yere yine onun gözlüğü ile bakma olanağı sağlamaktadır. Zaten sanatçı diye ifade ettiğimiz yaratıcı akıl sanatıyla konuşan kişidir, sanatı hakkında konuşan değil (Cündioğlu, 2017, s. 20). Sanatçının ve sanatsal imgenin ortaya çıktığı habitusunun bir unsuru olduğunu daha önce söylemiştik. Bu açıdan hem toplumsal hafızanın hem de yansıttığı sanat ürününün kavranabilmesi karşılıklı bir incelemeyle mümkün olmaktadır. Buna göre sanatın dili pekâlâ sosyoloji diline çevrilebilir ve bu yolla anlaşılabilir. Peki, bu konuda sinema sosyolojiye ne anlatmaktadır? Sinema, tarihi içerisinde diğer sanat dallarında olduğu gibi büyük ölçüde toplumsal hayattan hareketle ortaya çıkmıştır. Bu aşamada sinemadan pür bir sosyoloji çıkarmak mümkün müdür yahut sinemanın böyle bir gayesi olmalı mıdır gibi sorulara verilen cevaplar, sinema ile sosyoloji arasında belli bir ilişki kurulmasını sağlayacaktır (Aslan & Coşkun, 2020, s. 21). Sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşımlar arasında gidip gelirken, sinema karakterleri bize sinematografik anlamlarından farklı olarak sosyolojik anlamlar sunar. Diğer bir deyişle filmleri alegorik olarak okuruz. Toplumsal olguları toplum bilimsel kuramlar aracılığıyla incelemek yerine, toplumsal olgular olarak filmleri alegori aracılığıyla inceliyoruz (Diken & Lausten, 2016, s. 34). Sinemanın alegorik bir anlatımın olması anlam kadar algıya sosyolojik olarak akıl yürütme kadar hayal gücüne de ulaşmamıza imkân sağlar.

Yanı sıra sinema dilinin sosyolojik dile çevrilmesinde aracılığı söylem analizi metodu üstlenmektedir. Söylem bir meta-eylemdir. Gerek edebi gerekse nesir metinlerde olsun söylem çalışması yapılır. Kavramlar dil vasıtasıyla oluşturulan sözlü, yazılı yahut sözsüz (görsel) metinleri karşılayacak biçimde oluşturulur. Konuşan ve dinleyen bir dünyanın verisi olarak söylem; ideoloji, bilgi, anlatım, güç ve gücün karşılıklı kullanılması ile fiiliyata dökülen dil pratiklerine ilişkin süreçleri ifade eder (Sözen, 1999, s. 20). Dil iletişim teorilerinde basit bir aracı değil sosyal bir pratiktir. Söylem, Habermas'a göre hiçbir zaman basit bir sözdizimi değildir. Söylemin mesajdan bağımsız olarak kendisine has bir ruh taşır. İçerisinde olduğu yapıdan özneler arası içerikten doğmaktadır. Yapısalcı kuramlara göre lengüistiğin nesnesi, dilin kendi yapısıdır. Bu yüzden dili bir nesne gibi ele alıp bilimsel olarak incelemek gerekir. Dili anlamak, dilin öğeleri arasındaki o andaki bağıntıların oluşturduğu sistemi açıklamak demektir. Dil düşünceye değil, bilakis düşünce dile aracılık eder. Yapısalcı ve postmodernist kurama göre dil tam anlamıyla gerçekliği sunmaz, kendi içerisinde bir gerçeklik üreterek sözcüklerin anlamını belirler. Yapısalcı kuramcılar bu açıdan dili bağımsız kapalı bir sistem olarak ele alıp inceleyen bir dilbilim temeli oluşturmuştur (Çelik & Ekşi , 2013, s. 101).

Postmodernizm buna ek olarak söylem sahibi özneyi “belirleyici” konumundan “belirlenen” konumuna taşır. Söylem dil ve mevcut iktidar tarafından inşa edilir. Foucault'ya göre bireyler kimliği ile hareketler ve istekler üzerinde uygulanan güç-iktidar ilişkisinin birer sonucudur (Arslan, 2001, s. 10). Hermenötik (yorumsama, yorum bilgisi) bir metnin bütünü anlamının ve asıl maksadının anlaşılması ve üzerinde yorum yapılmasını vurgular. Gadamer, hermenötik sanatı için, bildirme, haber verme, anlamı tercüme ve açıklama sanatıdır demektir. Sözlü ve yazılı eserlerin dilini yorumlayarak anlamak, hermenötik yapmaktır (Sözen, 1999, s. 73).

Söylem analizi yöntembilimsel ve kavramsal öğelerden oluşan, interdisipliner teorilere dayanan sosyal hayata dair bir perspektiftir. Söylem ve dil üzerine düşünme, söylemin veri olarak kullanılmasına imkân sağlar. Söylem analizi her ne kadar dilin incelenmesi olarak tanımlansa da bu inceleme basit bir gramer bilgisinden daha öte söylemin altında yatan anlamın incelenmesini ifade eder. Söylem analizinin temel varsayımına göre dil, eyleme yönelik çevre yönelimidir ve birey sosyal dünya değerini oluşturmak için dili bilinçli olarak kullanır. Söylem kullanıldığı sentaksa göre değişkenlik gösterir

bu açıdan değişkenlik kavramı söylem analizinin temelini oluşturur (Çelik & Ekşi , 2013, s. 101).

Söylem analizinde söylemin niteliği göz önünde bulundurulmalıdır. Zira söylem üzerine kurulduğu bağlama göre farklı anlamlar ve özellikler barındırmaya açık bir kavramdır. Dijk söylemin özelliklerini şu 5 başlık altında toplamıştır;

- Söylemin kültürel, tarihi ve hangi sosyal olay üzerine kurulduğu ve öznenin niyet ve amacını barındıran içeril özellikleri
- Dilin sentaks ve edebi kullanımına bağlı olarak gramer özellikleri
- Söylemin zeminine ve havasına yani tartışma, söylev gibi organizasyonuna ve tutarlılık telaffuz vurgu gibi kullanımlarına bağlı olarak yapısal özellikleri
- Söylemin muhatap ve söyleyici arasındaki ilişkiye ve statü farkına, söyleyicinin söylem stratejisine bağlı olarak etkileşimsel özellikleri
- Söyleyenin hitabeti jest ve mimikleri, hitabın samimiyetine bağlı olarak sunum özellikleri (Baş & Akturan, 2017, s. 34,35).

Foucault'a göre bireyler yalnızca söylem sınırları içerisinde düşünebilir. Ona göre söylemin amacını güç ilişkilerinin yeniden üretilerek ideolojik etkilerini inşa eden ifade sistemi olarak tanımlayabiliriz. Dilbilimci Fairclough söylem analizinin temel ilkelere bahsederken söylemi, sosyal problemlere işaret eden, toplum ve kültürü meydana getiren ideolojik bir araç olarak özetler. Söylem tarihseldir ve sosyal eylemlerin bir formudur (Çelik & Ekşi , 2013, s. 114). Söylem analizi ise bu noktada söyleyen ile toplumun yorumlanması ve açıklanması konusunda temel bir araçtır.

Sinema kritiğinde söylem analizi yöntemi ile izlenebilecek yollardan bir tanesi semiyotiktir (göstergebilim). Umberto Eco'nun belirttiği gibi; "*Filme göstergebilimsel açıdan bakmazsak filmin toplumla olan ilişkisini ve estetik işlevini anlayabileceğimize inanmıyorum*". Her film kendi içerisinde bir yoruma mecbur bırakmaktadır seyirciyi. Çünkü yorumsuz algı düşünülemez. Başka bir deyişle algıya yorumsama eşlik eder. Algıların yorumlamaya başlarız (Cündioğlu, 2017, s. 20). Nitekim bir filmin temel anlam hazinesinin değerlendirilmesi bakımından semiyoloji en elverişli yaklaşım görülmektedir. Semiyotik yaklaşım, pasif bir anlam tüketicisi olarak seyirci ya da profesyonel bir seyirci olarak filmi eleştirmeni kavramı yerine aktif bir anlam üreticisi

olarak hem seyirci hem de eleştirmen düşüncesinin geliştirilmesini sağlamıştır (Koncavar, 2017, s. 21).

Toplum bilimini sinematografik bir araç olarak gören yapımcılar ve hatta bunu politika olarak kullanan devletler imgenin toplumsal değişimdeki gücünü kendi ideolojik görüşlerinde birer silah olarak kullanmışlardır. Sinema ve toplum hayatında yaygınlaşması ile birlikte televizyonculukta film, TV programları, diziler ve reklamlar gibi karakter-oyuncu analitiği, imge ve metin gibi izleyici algısı ile doğrudan iletişim kuran hatta izleyicinin buna maruz bırakıldığı kavramlar en ince biçimde işlenerek sunulmuşlardır. Bütün sanat dallarında olduğu gibi sinemasal olan temel olarak sanat ile muhatap arasındaki özdeşleşmeyi ve kitlesel kontrolü mümkün kılan bir ayna sunarak toplumun bilinçdışını gün yüzüne çıkarır. Bu yüzden sinema ile ideolojik düşünme arasında yakın bir bağ var. Marksist düşünür Althusser en önemli ideolojik aygıtların kilise ve okullar olduğunu söylemektedir. Bugün ise bu listeye sinemanın da eklenmesi gerektiğini söyleyebiliriz (Diken & Lausten, 2016, s. 28). Peki insan neden sinemadan bu denli bir değişim yaşar? Bunun cevabı aslında alegorik bir sanat olmasından kaynaklanmaktadır. Sinema duyusal olanı hayal dünyasına taşıma noktasında çok önemli bir araçtır. İzleyici ile mizansen arasındaki ilişki öylesine kapanır ki izleyici oyuncuların yaşamlarına katılıp onlarla özdeşleşir ve kendisini birebir sahnenin içerisinde bulabilir. Tutucu bir ev kadını film sayesinde bir sokak kadını ile duygudaşlık kurabilir. Başka bir açıdan sinema, insanın yaşadığı dünya ile arasındaki etkileşim kapasitesini artırır. Sinema sahnelerin akışı ile izleyicinin algısını özdeşleşme eğiliminde bir sistemdir. Muhatap burada ideolojik anlatıdan daha çok filmin akışı ile bütünleşir. Baudry'ye göre izleyici sinematografik anlatımın simgesel olarak sunulduğunu fark edemez. İzleyiciye göre film sanki üreticisi olmayan bir ürün olarak hakikat gibi deneyimlenir. Diken'e göre bu anlamda sinema bir "ideoloji vantriloğu" olarak değerlendirilebilir (Diken & Lausten, 2016, s. 31). Bu deneyimleme Baudrillard'a göre tiyatro salonunda izleyicinin, oyuna katılan bir oyuncu olabilmesi için sahne ve salonun birbirinden ayrı olması gerektiği gibi günümüzde her şey sanki bu ayrımı ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Yaşanan tiyatro (living theatre) kavramında seyircinin, gösterinin ve gördüklerinin içine gömülmesi gerekiyor (Baudrillard, Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, 2019, s. 73). Sinemanın birey algısı üzerindeki kendi oluşturduğu hakikat boşluğunu sürekli bir şeylerle kapatıp doldurmaktadır. Bu da toplum üzerinde Baudrillard'ın dediği gibi sürekli simülakrlar üretmeye iter. Bu yüzden

giderek yapaylaşan ve inşa edilen bir gerçeklik ortaya çıkarmaktadır. Yapay gerçekliğin çözümlenmesi toplumsal olanın daha iyi anlaşılabilmesi adına son derece önemlidir. Aslında önemden ziyade karşılıklı olarak birbirlerine muhtaçtır demek daha yerinde olur. Netice itibari ile sosyolojik bir veri kaynağı olarak ele alabileceğimiz sinema hem bir sebep hem de sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Sebep olarak sinema ve sosyoloji ilişkisi sinemasal anlamın metne yüklediği düşünce evreninin neticesinde ortaya çıkar. Burada şunu da söyleyebiliriz ki ele alınan senaryo salt biçimde beyaz perdeye yansıtılmak mümkün değildir. Kurosowa “kurbağa yağı satıcısı” kitabında bu konudan bahsederken “*Bir hikâye sinemaya aktarılırken metinde aktarıldığı gibi aktarılmaz başka şeyler de yapmamız lazım, hikâyeyi kameranın imkânlarıyla kullanırken başka şekle çevirmemiz gerekiyor demektedir.*” (Aslan & Coşkun, 2020, s. 34) Bir diğer taraftan Halide Edip Adıvar’ın “*Ateşten Gömlek*” filmi farklı zamanlarda farklı yönetmenlerce 3 defa filme çekilmiş 3’ü de farklı anlamları karşılamıştır. Yani yönetmenin düşünce süzgecinden kadraja yansıyan imge, yönetmenin topluma bakış ve toplumda görmüş olduğu yansımaların iletilmesinden ibarettir. Sosyolojik düşünceye bakacak olursak sosyal olaylar tikel hadiselerden değil tümel olaylardan tikele doğru bir seyir göstermektedir. Durkhéim metodolojisinde bilimsellik şeylerden düşüncelere değil düşüncelerden şeylere gider. (Durkheim, 2016, s. 45) Yönetmenin sahip olduğu ideolojik birikimin toplum üzerindeki yansıması yine yönetmenin bakış açısından incelemek daha doğru olacaktır. Diğer bir bakımdan toplumun birey üzerindeki üstünlüğü sadece fiziki değil yanı sıra ahlaki ve düşünsel alanda da kendini gösterir. Bu kolektif düşünce bireysel düşünceyi bastırarak kendi içerisinde eritir. Öyle ise sinemanın propaganda amacı bireysel bir değişim değil kolektif bir bilinç oluşturmaktır. Bütün bunlarla birlikte en az sosyal reel olaylar kadar sinema filmleri de birer toplumsal olgu (şey) olarak ele almak yanlışlık olmayacaktır. Nitekim Durkheim’a göre de sosyal olguları açıklamak için bir önemeyi kanıtlamasına ihtiyaç yoktur. Bu “şey” sosyoloji için yegane bir “data” (veri) imkanı sunmaktadır.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### ARAŞTIRMA BULGULARI

#### 4.1. Toplumsal Gerçekçilik Ve Sinemaya Yansımaları Türk Sinemasında Dini Metaforların Sunumu / 1960 Kuşağı Filmleri Örneği

##### 4.1.1. YANGIN VAR "Eski İstanbul Kabadayıları"

Filmin Künyesi;

Yönetmen ve Senaryo: Lütfi Ö. Akad

Görüntü yönetmeni: Turgut Ören

Müzik: Nezih Gülçüoğlu

Oyuncular: Ayhan Işık, Leyla Sayar, Turgut Özatay,

Efkan Efekan, Hulusi Kentmen, Üftade Kimi,

Melahat İçli, Osman Alyanak, Asım Nipton,

Osman Türkoğlu, Vahi Öz, Mualla Sürer,

Ayşe Çakar, Zeki Çan, Hakkı Haktan, Haydar Karaer

Yapımcı: Kaynak Film

Yıl: 1960

Tür: Dram

(Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 121)

Lütfi Ömer Akad'ın senaryosunu Necip Fazıl Kısakürek'in eserlerinden uyarlayarak yazıp aynı zamanda yönettiği "Yangın Var" filmi jeneriğinde de ifade edildiği üzere Osmanlı döneminde tulumbacılar olarak adlandırılan bugünkü anlamda itfaiye kavramının yerini tutan yangın söndürme teşkilatına ithaf edilmektedir. Konusu itibariyle bir Osmanlı paşasının kızı ile tulumbacı reisinin aşk öyküsünü işlemektedir. Filmde



anlatılan tulumbacı teşkilatı Osmanlı toplumunun karanlık tarafı olarak tabir edebileceğimiz külhanbeylerinden ve kabadayılardan oluşmaktadır. Kadırgalılar ve Mevlanakapılılar iki farklı kutuptur. Birbirleri ile sürekli bir rekabet ve düşmanlık içerisinde dirler. Film hem bir aşk öyküsünü anlatırken diğer taraftan hem bu iki kutup arasındaki çekişmeyi göstererek hem de Osmanlı toplumunun o güne dair röntgenini çekmektedir. Film, Kadırgalı tulumbacı reisi Murat'ın, Paşanın konağında çıkan yangınını söndürmeye gitmesi ile başlar. Yangın esnasında konağın sahibi Hilmi Paşa'nın kızı Müjgân, Murat Reis'i görerek âşık olur. Film'in teması bu umutsuz aşk üzerine kuruludur. Bir diğer taraftan olay örgüsüne, Murat'ın yanında tulumbacı olmaya heves etmesi ile Paşanın oğlu Nihat da dâhil olur. Yangın vesilesi ile âşık olduğu Murat Reis ile kardeşinin bu hevesi sayesinde tekrar karşılaşır. Müjgân, Murat'a yazdığı bir mektupla aşkını itiraf eder. Fakat Murat Reis, Paşa'ya hem Nihat'a sahip çıkmak adına hem de ailesinin şerefini koruyacağına dair söz verir. Bu söz Müjgân'ın aşkına karşılık vermesi adına önünde bir engel olarak durmaktadır. Bu umutsuz aşk bir taraftan drama dönüşürken Kadırgalıların rakibi olan Mevlanakapılıların reisi Yalaza Nuri, bu aşkı öğrenerek Murat'a şantaj yapmak için kullanır.

“Yangın Var” Çekildiği yıllar göz önüne alındığında sektörel açıdan birçok sorun yaşamıştır. Türk sinemasının kalkınmaya çalıştığı, dünya sineması olma yolunda büyük çabaların harcandığı bir süreçte önüne pek çok ekonomik engel çıkmıştır. Özellikle yapımcılar tarafından ticari bir kâr dengesinin gözetilmesi film yapımının maliyetli bir iş olması sebebi ile hassas bir nokta oluşturmuştur. Bu durumun en acı örneklerinden bir tanesi, Akad'ın "Yangın Var" filmidir. Prodüktör yıllardır çekmecesinde duran Necip Fazıl'ın senaryosunu bir gün nasılsa hatırlamış, konunun orijinalliğini göz önünde tutarak derhal hazırlıklara başlamıştır (Özön, 1960, s. 32,33) . Fakat filmdeki bazı sahnelerin izleyiciyi çekeceği düşünülerek yapımcının yönetmene müdahalesi daha sonra çekilen sahnelerin bazılarının çıkartılmak istenmesi Akad için büyük bir hayal kırıklığı olmakla birlikte Akad Filmi kültürünün de sekteye uğramasına sebep olmuştur. Akad'ın “Yangın Var” da ki asıl şanssızlığı ise, anlatılan olayların sağlam bir dramatik yapıdan yoksun olmasıdır. Bu şartlar altında piyasaya çıkarılan "*Yangın Var*", harcanan paranın büyüklüğüne kıyasla bir ilgi göremeyince, yapımcının tutumu çok daha enteresandır. Yapımcı o yıllarda bütün filmleri başarısızlığa uğrayan emektar Muharrem Gürses'i çağırır ve Akad'ın filmini düzeltmesini ister (Özön, 1960, s. 32,33). Meslek etiğine aykırı bu davranış sonucu o yıllarda Türk Sinema Sanatçıları Derneği (TSSD) genel

sekreterliği yapan Metin Erksan tarafından yayınlanan bir bildiriyle protesto edilmiştir (Özgüç, 2012, s. 121).

### İmam Efendi Figürü

Film her ne kadar bir dram türü örneği olsa da Osmanlının toplum hayatını konu edinmesi ve yönetmen perspektifinden bize bunu sunması açısından sosyolojik bir veri niteliğindedir. Perdeye yansıma sürecine kadar yapımcıların etkisinden geçmiş olsa da Türk Sinemasının öncü isimlerinden kabul edilen Lütfi Ömer Akad'ın gözü ile filmde işlenen yılları, o yılların temel kurumlarını analiz etmek 1960 döneminin genel düşüncesi hakkında bize bilgi verecektir. Her şeyden önce filmde geçen mekânlar bize bir Osmanlı evinin yahut konağının mimarisi hakkında bilgi vermektedir. Nitekim iyi ya da kötü karakter olsun işlenen her mekânda dikkat çekici bir biçimde Osmanlı motifleri gözükmektedir. Hatta İslam ahlakına ve akaidine ters düşecek derecede yaşantıların olduğu (genel ev, meyhane, kumarhane vs. gibi) yerlerde bile duvardaki hat tabloları bu durumu yansıtmaktadır. Diğer taraftan karakterlerin sunumu ve dinin yaşanış biçimleri açık bir şekilde sergilenmektedir. Filmin genel konusu çerçevesinde aktif ve tamamlayıcı bir yeri olmamasına karşı Kadırgalıların kahvehanesinde masasında nargilesi başında sarığı siyah cübbesi ve uzunca sakalı ile imam efendiyi görmekteyiz. Ayrıca İslam'ın kesin bir dille yasakladığı kumarın oynatıldığı bir mekânın müdavimi olması abesle iştilal etmektedir. Görevi icabı hürmet edilse de büyük bir saygı ve sevgi gösterilmediğini gördüğümüz imam efendi çevresindekilerle sohbet etmektedirler. Murat'ın kahvede kumar oynarken problem çıkartan bir adamı azarlamasının ardından yaşanan diyalog bir noktada dinin yaptırım gücünün külhanbeyleri aracılığı ile gerçekleştiği izlenimini vermektedir. Kırçılı ve hırılı sesi ile Murat'a dönerek;

*“(imam) -Murat reis Allah senden razı olsun mahallemizin şerefi namusu sana emanet...*

*(murat) -Sağ ol imam efendi sayenizde*

*(imam) -Sen sağ ol oğlum sen sağ ol bu akşam sana ihtiyacımız olacak”*



İmam'ın ihtiyaç olarak kastettiği hadise mahallede dul bir hayat kadını olan Belkıs'ın evini basmaktır. Nitekim devlet izni olmadan kuru gürültü ile adam toplayarak ev basmak her ne şartta olursa olsun ne İslam hukukunda ne Osmanlı uygulamalarında olan bir tutum değildir. Şayet bir fuhuş olsa bile kolluk kuvvetleri olmaksızın haneye tecavüz her şartta yasaklanmış ve önüne geçilmiştir.

*“(imam) -tövbe tövbe örtün bre nâbegan*

*(Belkıs) -İmam efendi ne oluyor bu rezalet*

*(imam) -Çıkar zamparanı çıkar nere sakladınsa bre nabegan...*

*(Belkıs) -İmam efendi benim günahıma giriyorsunuz reva mı benim gibi dul bir kadına yaptığın ”*

**Arap Bacı ve Arap Oğlanlar**

Türk sinemasında tarihi filmlerde genellikle görülebilecek olan “Arap Bacı” karakteri bu filmde de karşımıza çıkmaktadır. Günlük dini yaşantı bu karakter üzerinden sergilenmiştir. Arap bacıları zenci olması çarşafı ve hizmetçi konumunda olması ve genellikle Arap Bacı olarak hitap edilmeleri aslında dinin kapalı hizmetçi ve zenci bir Arap üzerinden sergilenmesi olarak okunabilir. Osmanlı konaklarında her ne kadar göçebe zenciler bulunsun da dini yaşantı konusunda diğer konak halkından bir farkı bulunmamaktadır. “Yangın Var ” filminde de konağın en dindarlarından biri olarak görmekteyiz.

Dini Materyaller, Fal ve Büyü

Diğer taraftan konak içerisinde hem görsel olarak tespih, namazlık, takke, seccade hem de sözlü olarak din dili hâkim bir şekilde kullanılmıştır. İslam'ın şartlarından dinin kat'i bir emri olan namaz hiçbir sahnede gösterilmezken dinde yeri olmayan kurşun dökmek nazar bakmak gibi ritüellerin işlenmesi dinin asıl boyutunu değil inancın kültürel boyutunu sunmaktadır. Burada asıl dikkat çekici olan dinin emirlerinin sunulmaması değil, dini bir hayatı anlatırken İslam'ın şartlarının atlanarak dinde “bidat” olarak kabul edilen ritüellerin sergilenmesidir. Nitekim Türk sinemasında ve sonraki yıllarda Türk Medyasında bu durum özellikle ele alınmış bir konudur. Resmi (Kitabi) dinin yaşantısı birey ile yaratıcı arasında ve gösterişten uzaktır. Fakat kurşun dökme, fal bakma, büyücülük, abartılı türbe ve kabir ziyaretleri (mum yakma, çabut bağlama vs. gibi) uygulamalar sansasyona açık olduğu için sıkça sergilenmişlerdir.



*“Ateşe kem gözler düşün inşallah.. nazara gelmiş hanımım nazara gelmiş.. sultanıma kem gözler bakmış..”*

#### 4.1.2. Aşkta da Üstün

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Osman F. Seden

Senaryo: Osman F. Seden

Görüntü yönetmeni: Kriton İlyadis

Oyuncular: Ayhan Işık, Ahmet Mekin, Peri Han,

Serpil Gül, Atıf Kaptan, Hulusi Kentmen,

Nubar Terziyan

Yapımcı: Seden F. (Osman F. Seden)

Gösterim tarihi: 20 Kasım 1961

(Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 112)

Film, milli mücadele yıllarında geçen bir casusluk ve aşk öyküsünü konu edinmektedir. Filmde Anadoluocular olarak bahsedilen Kuva-yi Milliye'cilerin içerisinde yüzbaşı Kemal padişah yanlısı olarak göstererek Padişahın emrinde bir paşanın kuvvetleri arasına casus olarak girer. Kemal'in gayesi Kuva-yi Milliye'cilerin içerisine sızan sultanın casusunu öğrenmektir. Kemal casusluk görevi sırasında başarıları ile yüzbaşılığa kadar yükselerek paşanın yaveri olur. Kemal ile Anadoluocuların arasında iletişimi sağlayan İsmail Hakkı Bey deşifre olarak paşanın adamları tarafından öldürülmesi sonucu görevi kızı Perihan üstlenir. Kemal casuslukta o kadar başarılıdır ki Kuva-yi Milliye'ci kardeşleri tarafından bile bilinmemekte ve düşmanlık beslenmektedir. Bir diğer taraftan Kemal'in Kuva-yi Milliye'ci kardeşi Nazmi paşanın kızı Nilüfer ile aşk yaşamaktadır. Bu devlet kargaşasının içerisinde kilit bir noktada bulunan Nilüfer Nazmi aşkı bu savaşın bütün seyrini değiştirecektir.





Henüz ilk yıllarından beri bir propaganda aracı olarak kullanılan sinema toplum mühendisliğinde bir araç olarak kullanılması yadsınamaz bir durumdur. Nitekim Türkiye'nin dönüşüm sürecinde modernleşmenin en büyük silahlarından bir tanesi olmuştur. Türk Sinema Tarihine sinemacılar dönemi olarak adlandırılan 1950'li yıllara geldiğinde film sektöründe özel teşebbüslerin artması o dönem için ideolojik çeşitliliğin artarak kızışması yazılan senaryo çeşitliliğini de artırmıştır. Toplumsal gerçekçilikten neşet eden devrimci sol sinema, milli sinema ilk politik nüvelerini yine bu dönemde vermiştir. Çalışmamızın konusu olarak sinemada dini öğeler de her düşünce yapısının senaryolarında da göz ardı edilemez bir kavram olmuştur. Sol sinemada Marksist düşüncenin bir eseri olarak toplumsal ekonomik eşitliğin, hak, adalet ve özgürlüğün, milli sinema cephesinde ise modernleşmenin, hürriyetin ve Avrupaîliğin önüne koca bir engel olarak gösterilmiştir. Her ne kadar bu tutum 70'li yılların sonrasında çıkan "Hazretli Filmler" furyası ile kırılmaya çalışılsa da bu tutum o yıllar için genel geçer bir hal almıştır. Din 70'li yıllara kadar ya taşra kurnazlığına ve adaletsizliğine hapsedilmiş ya da milli mücadele döneminde ve Cumhuriyetin kuruluş yıllarında sarayın yanında yer almış, işgalci güçlerin yandaşlığına bürünmüş bir ihanet ile servis edilmiştir. Öyle ki bazı tarihi filmlerde, milli mücadele dönemi, Kuva-yi Milliye'ci ve padişahçı-hilafetçi ikilemine oturtulmuştur. Milli mücadele, aslında batıcı-aydın, gerici-doğucu çevreler arasında verilen bir mücadele ile bir iç savaş olarak sunulmuştur. Bu ikilemde, dine genelde padişahçı-hilafetçi cephede yer biçilmiştir. Bir tarafta vatani kurtarmayı amaç edinmiş Kuva-yi Milliye'ciler, diğer yanda vatanın kurtarılmasını istemeyen, milli mücadele düşmanı, vatan haini din adamları (padişahçılar-hilafetçiler) vardır. Bu filmlerde işlenen teze göre, milli mücadele, sanki emperyalist

işgalcilere değil de, yalnızca padişahçı-hilafetçilere karşı yapılmıştır. Mücadelenin sonunda da vatan bu gericilerden, bu hainlerden kurtarılmıştır (Lüleci, 2008, s. 40).

#### Saltanat-Hilafet ve Hürriyet İkileminde Geleneksellik, Lüks ve Eğlence

“Aşktan Da Üstün” sinemacılar döneminin belki de en çok hız kazandığı dönemde kameraya alınmış bir yapım olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde somut bir din adamı prototipi karşımıza çıkmamakla birlikte gelenekselliğin temsilcisi mahiyetinde Osmanlı özellikle işgal dönemine içine düştüğü yozlaşma ve ihanet çemberi içerisinde gösterilmektedir. Paşanın konağında tertip edilen dansözlü içkili eğlenceler bunun en açık örneğidir. Masalarda içki kadehleri, salonun ortasında dans eden bir dansöz, geleneksel tesettürlü kıyafetleri ile sazende kadınlar, Yine eğlence için geldikleri belli olan kadınların kollarında başlarında fesleri ile Osmanlı askerleri. Diğer taraftan Anadolucular cephesinde ülkenin bağımsızlığı için canını ortaya koyan vatanseverler ise hekim, gemici, esnaf gibi bizzat halkın içerisinde seçilmesi dini yaşayışlarına hassasiyet göstermeleri gibi hususlar bu konuda Türk toplumunda haklı mücadele verenlerin saf Anadolu dindarlığına sahip oldukları anlayışı benimsetilmek istenmiştir. Nitekim Kemal’in annesinin yanına helallik almaya gittiğinde annesini beyaz tülbendi ile namazı bitirirken görmekteyiz. Orada dahi kendi çocuğunu vatana ihanet ettiğini düşünerek evlatlıktan reddetmektedir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse din olgusu haklı mücadele ile yozlaşmış ve özünü kaybetmiş bir toplum arasında taraf seçmektedir. Nitekim Paşanın konağında böyle bir zamanda eğlence tertip edilesi elbette ki rastgele çekilmiş bir sahne değildir. Vatanın işgal altında olduğu günlerde canı pahasına mücadele eden taraftan görevi uğruna hain damgası yemektedir. Kemal bu sahnede sıkılır bunalır ve kurtulmak ister. Tam bu noktada Kuva-yi Milliye’cilerin baskını ile eğlence sona erer. Bu baskın aslında tertip edilen geceye değil Türk milletinin bağımsızlığına kast eden Paşaya Sultana bir sonraki aşamada ise Osmanlı İmparatorluğundan kalan devlet enkazına yapılmıştır.





#### 4.1.3. Şehirdeki Yabancı

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Halit Refiğ

Senaryo: Vedat Türkali

Tür: Politik, Dram

Yapım Yılı: 1962

Süre: 81 Dakika

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop,

Mengü Yeğın

Film Müziği: Richard Wagner

Oyuncular: Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan,

Reha Yurdakul, Talat Gözbak, Ali Şen, Erol

Taş, Hasan Ceylan, Orhan Çubukçu, Abdullah

Ataç, Nusret Özkaya, İclal Genç

Yapımcı: Be-Ya Film



Vedat Türkali'nin senaryosunu yazdığı ve bir Halit Refiğ yapımı olan "Şehirdeki Yabancı" filmi Zonguldak'ta bir maden ocağındaki sömürü düzenini ve bu düzene çıkan mühendisin öyküsünü konu edinmektedir. 1962 de beyaz perdeye yansıyan film 1963 yılında Milletler Arası Moskova Film Festivaline katılan ilk film olma özelliğini taşımakla beraber Sinema Ekspres dergisinin düzenlediği "Soruşturmada" "Yılın Beş Filmi" arasına girmiş yanı sıra oyuncularından Nilüfer Aydan "Şeref Diplomasına" layık görülmüştür. Başrolleri ve yan rolleri o gün için isimleri ses getiren Göksel Arsoy, Reha Yurdakul, Talat Gözbak, Ali Şen, Erol Taş gibi isimler üstlenmiştir. Filmin jenerik müziği Richard Wagner'in bir bestesinden alınmıştır. Jenerik müziğin seçimi ve filmin Marksist havası bir bütünlük oluşturmaktadır. Nitekim bu konuya değinmek yerinde olacaktır. 19. Yy. en etkili opera bestecileri arasında yer alan ve aynı zamanda müzik teorisyeni olan Wagner (1813-83) müzikolojiye müzik, şiir, drama ve sahnede

sergilenen her şeyin tek düzlemde estetize edilmesiyle mükemmel sanat eserine ulaşılacağına anlamına gelen “bütünlüklü sanat eseri” (Gesamtkunstwerk) teorisini kazandırmıştır. Çalkantılı bir hayat geçiren Wagner gençlik yıllarında radikal solcu gruplarla yakınlık kurmaya başlamış ve sosyalist Pierre Joseph Proudhon, sosyal anarşist Michael Bakunin gibi devrimci düşünürle ve sol görüşlü pek çok Alman milliyetçisiyle arkadaş olmuştur (Bıçaklar, 2020, s. 8). Kaleme aldığı makalelerde sosyalist bir devlet idealini sıkça ele alan Wagner için sanat devrim için yadsınamaz bir gerekliliktir.

“Şehirdeki Yabancı” 60’lı yıllar için sinemaya damgasını vuran toplumcu gerçekçilik akımının en önemli filmlerinden bir tanesidir. Zonguldak’ta fakir bir madencinin oğlu olan Aydın’ın iktidar ve sermaye sahipleri ile hesaplaşması, topluma yabancılaşması ve çatışma halinde bulunması gerçekçi bir perspektifle yansıtılmaya çalışılmıştır. Film, Mühendis Aydın’ın İngiltere’den memleketi Zonguldak’a dönüşü ile başlar. İlk sahnede Aydın’ı İngiltere’ye okumaya gönderen babası öldükten sonra ona babalık eden Selami Ağaçlıgil’i tanıyoruz. Aynı sahnede Aydın’ın çocukluk arkadaşı gazeteci Sabri kendisini göstermektedir. Sabri her ne kadar çocukluk arkadaşı olsa da gazeteci rolü ile filmde aktarılan çıkarıcı ve ikiyüzlü patronların medya yüzünü temsil etmektedir. Aydın idealist bir genç mühendistir. Zonguldak’a gelmesi ile birlikte maden çalışma şartlarının iyileştirilmesi işçilerin güvenlik ve iş haklarının korunması yolunda çalışmalara başlamıştır. Madendeki çalışma şartlarının olumsuzluğu tedbirsizlik ve kötü çalışma şartlarını ilk günlerde maden çalışanlarının cahilliğine verse de ilerleyen günlerde patronların çıkar ilişkilerini korumak az sermaye ile çok iş çıkarmak amacıyla olduğunu anlaması çok sürmez. Artık hadise iyi niyet boyutunu aşarak sermayedarlar ile madencileri temsilen Aydın tarafından bir çatışmaya dönecektir.



Selami'nin eşi Gönül ile Aydın gençliklerinde âşık olmaları filme ilk bakıldığında dramatik bir aşk hikâyesi izlenimi sunuyor olsa da Refiğ, dönemin sosyal, siyasal ve ekonomik şartlarının etkisiyle aşkı bütün dış etkilerden soyutlanmış, iki kişilik bir olay değil, toplumsal mücadele tabanına dayanan ve bu mücadele ile şartlandırılmış bir olay olarak çekmek istemiştir (Üzdü, Şehirdeki Yabancı Filmi Örneğinde Toplumsal Gerçekçi Anlayışta Din Teması, 2016, s. 97). Nitekim bu ilişkinin ilerleyen günlerde Sermayedarlara savaş açan Aydın'a karşı patronların iftira ve şantaj yolu ile karalamaları bunun en önemli ispatıdır.



### İktidar ve Din Sömürüsü

Sermayedar tarafında işler belediye başkan adayı Şerafettin Toraman, madene direk temin eden Mustafa Bakırcı etrafında dönmektedir. Her ikisi de içten pazarlıklı ve ikiyüzlüdürler. Siyasi gücü kendilerine bir payanda edinmiş ve hem maden hem de il geneline büyük bir rant sistemi kurmuşlardır. Filmin çekildiği yıllar göz önüne alındığında particilikten kastedilen partinin Adalet Partisi olması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim Şerafettin Toraman ve Mustafa Bakırcının da sağ görüşlü bir dili benimsemesi özellikle bu alanda rant sağlamaları bu ihtimali güçlendirmektedir. En azından bir parti temsiliyeti olmasa bile o dönem için muhafazakâr kesimin dili ile konuşmaları dikkat çekicidir. Şerafettin Toraman işçileri dini duygular ile maddi ve manevi olarak sömürürken filmde üç sahnede içki masasında görmekteyiz. İlk sahnede Şerafettin Toraman Mustafa Bakırcı ve gazeteci Sabri bir lokanta olduğu anlaşılan alkollü bir masada Aydın'ın arkasından çekiştirip alaya alırken Aydın sahneye girer ikiyüzlülükle büyük bir hürmet göstererek masaya davet ederler.



*“(Şerafettin Toraman) -Hoş geldin Aydın bey oğlum çok tanışmak istiyordum sizinle dimin onu konuşuyorduk arkadaşlarla efendim bu memleket ancak sizin gibi genç giymetli arkadaşlar sayesinde kalkınabilir. Ne içersiniz beyefendi rakı ? ..... Efendim ben-denize ara sıra şöyle bir iki kadeh almak iyi geliyor memleket geri efendim uğraş didin nafîle bakıyorsunuz heriif....”*

İkinci sahnede ise artık Aydın ile iplerin koptuğu ve açıkça düşmanlığın başladığı gündür. Aydın'ın arkasından şehre zina iftirası yayan Şerafettin, Mustafa ve Sabri, bir masada oturur ve Selami'yi dolduruşa getirirler;



*“(Şerafettin Toraman) -Bırakın yahu içki iyidir, ferahlamak lazım biraz, ha ne diyoruz valla ciğerimiz sızladı, dedim ki arkadaşlar bu böyle olmaz Selami bizim canımız ciğerimiz, gidip mühendis beyin namus durumu böyle böyle diyip anlatalım senin ailen bizim de hemşerimiz tabii”*

*“(Mustafa Bakırcı) -Bizim Sabri çekmiş mühendisi olum sen benim sınıf arkadaşımın bu memlekette böyle namussuzluk yapılmaz. Bir aile kadını ile böyle iş yapılmaz bhusus Selami abi bizim abimiz gözüne durur iyilikleri hiçbir insaniyete sığmaz senin yaptıkların.”*

Batı'nın “Aydın”, Geleneksel Olanın İçten Pazarlıklı Yüzü

Türk sinemasında özellikle toplumcu gerçekçi yapımlarda din adamlarının yahut din kisvesi üzerinde bulunan rollerin alkol, kumar, iftira, fuhuş gibi dini hükümlere açık bir biçimde muhalif durumlar içerisinde gösterilmesi yaygın bir kanıdır. Bu konu toplum özelinde tutarsızlık ve ikiyüzlülük olarak aksettirilmektedir. Bir diğer husus ise karakterlere verilen isimlerde ve tiplemelerde bu ayrımın gösterilmesidir. Okumuş, dürüst, idealist “Aydın’ın” karşısında üçkâğıtçı ve istismarcı “Şerafettin (dinin şerefli) Toraman” ve “Mustafa (İslam peygamberinin ismi) Bakırcının” konulması tesadüf değildir. Nitekim Şerafettin Toraman ile sunulan üçkâğıtçı muhafazakâr tiplemesi de alkolden iftiraya, kul hakkı yemekten genelevde kadın çalıştırmaya kadar hem toplumsal ahlak kurallarını hem de dini kaideleri çiğneyebilen, konuşması şiveli, göbekli, elinde tesbihi ve sigarası ile halkın içinden fakat bir o kadar da halkı sömüren kurnaz bir karakterdir. Türk sinema tarihinde özellikle kent ve taşra hayatının anlatıldığı yapımlarda bir diğer ortak kanı ise ağa, bey, muhtar gibi toplum içerisinde yönetici, nazaran üst veya zengin bir statüye sahip olan karakterlerin giyim kuşamları ile yaratılan imge olmuştur. İşçi yahut fakir karakterler incelendiğinde kasket, sade bir giyim bakımsız ve yorgun bir yüz izlenirken diğerlerinde fötr şapka, köstekli saat, badem bıyık gibi küçük nüanslar zenginlik ve kurnazlık yahut karakterin kötü oluşu ile kodlanmıştır. Özellikle bu tarz sunumlarda dikkat çeken 3. Karakter tiplemesi ise genellikle modernizmi ve batıcılığı temsil eden ya da Marksizm gibi devrimsel bir düşünceyi içerisinde barındıran ideolojiyi temsil eden, iyi bir eğitim görmüş, sıcakkanlı, sevecen merhamet yüklü, giyimleri dikkat çekici ölçüde özenle seçilmiş düzgün bir diksiyona sahip nizami bir yakışıklılığa yahut karizmaya sahip karakterlerdir.

“ Şehirdeki Yabancı ”da kötü karakterlerin işlenmesi ilk olarak vardiyanın bittiği saatlerde işçilerin bir vezne kuyruğunda ücretlerini aldıktan sonra temiz giyiminden işçi olmadığı anlaşılan bir adamın işçilerden cami yapımı için para toplaması ile başlamaktadır;

*“-Dayanın arkadaşlar caminin bir kubbesi bir de minaresi kalmış*

*-Sayenizde arkadaşlar daha iki cami yaptırırız evelallah”*

Bağış faslının arkasından toplanan paralar Şerafettin Toraman’ın cebine gitmektedir. Bu sayede hem maddi kazanç elde edip hem de belediye seçimleri için kendi adına yatırım yapmaktadır. Kahveye gelen Şerafettin Efendi paraları tahsil eder bir yandan da oturanlara vaaz verir;



*“(Şerafettin Toraman) -ooooh hayrınız kabul olsun evlatlar, büyük sevap, efendim bir gün Osman-ı Zinnureyn Efendimize bir kişi yaklaşıyor, Ya Osman diyor çok büyük bir günah işledim ne yapım? diyor, bir camiye taş taşı diyor Osman-ı Zinnureyn efendimiz yaaa”*

Bu hadiselere şahit olan Aydın gazeteye yazdığı yazı ile Şerafettin ve Mustafa cephesi ile arasındaki savaşın ilk kıvılcımlarını ateşlemiş olur;

*“Seçimlerde rey toplamak için cami yaptırmaktan önce çalışanların durumlarını düzeltmek durumundayız.”*

Buna karşılık Şerafettin Toraman’ın emri ile yerel gazetede Aydın ile Gönül’ün gizli ilişkisi olduğu haberinin yapılması bu savaşı giderek kızıştırmaktadır. Bu hadise kısa sürede şehirde yayılır. Şerafettin Toraman halk nezdinde iktidarını medya ve dinî söylemleri ile sağlamlaştırmaktadır halk arasında bu haberlerle ilgili dedikodu yaymaya Aydın’a karşı dolduruşa getirmeye devam eder.

*“(Şerafettin Toraman) -Valla daş yağdırır başımıza Allah... camiye küfret evli kadınla zina et tövbe tövbeee.. Mühendis bey çıkarmış ki direkler çürükmüş de ondan ölüm oluyormuş madende bak bak Allahlın işini de bilecek şeytan kafasıyla bu bir takdir ya*

*alın yazısı kim değiştirebilir ecel geldi cihane baş ağrısı bahane... ikindi oluyor bana müsaade”*

Artık insanlar Aydın’ın yüzüne bakmaz kapılarını açmaz olmuş sokakta çocuklar arkasından taşlar konuma gelmiştir. Şerafettin bununla da yetinmeyip dövdürmek için Aydın’ın üzerine adamlarını gönderir. Burada kavga sahnesi dikkat çekicidir, çünkü karşıdaki 4 adamla tek başına mücadele eden Aydın hepsini alt etmiştir. Filmdeki kavga imgesi aslında bir ideolojinin ve yaşam anlayışının kavgasıdır. Yenilen ve her zaman da yenilmeye mahkûm olan taraf rantçuların sahtekâr ikiyüzlü ve sömürgecilerin tarafıdır. Filmin “Aydın” yüzü eninde sonunda daima bu kavgayı kazanacaktır.

Nitekim “Şehirdeki Yabancı” son sahnesinde bu mesajı görmekteyiz. İşçi ve patronların kavgasında işçinin gücü galip gelmiştir. Büyük bir yenilgiye uğrayan sermaye sahipleri kaçışırken Şerafettin Toramanının düşüp yüz üstü süründüğü görülmektedir. Arkasından bir işçilerin ustabaşından bir tekme ile yuvarlanır. Bu tekme gücünü ezilmiş ve sömürülmüş işçilerin hakkından gücünü alarak Şerafettin Toraman özelinde çıkarıcı sermayedarlara, rantçılara ve bu harekete hizmet eden tüm düşünce sistemine atılmıştır. Devrimci sinemanın bir örneği olarak “şehirdeki yabancı” satır arasına göre diğer düşünce yapılarının yanı sıra elbette ki din baskı altında ezilen yaratığın iç çekişidir; kalpsiz bir dünyanın kalbi, ruhsuz koşulların ruhudur. Toplumların afyonudur. Bu yapımda da bu tutum ince bir şekilde işlenmiştir.





#### 4.1.4.Yarın Bizimdir

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Murat Aşkın (Kemal Tahir)

Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop

Müzik: Ruhi Su

Oyuncular: Eşref Kolçak, Orhan Günşiray,

Nilüfer Aydan, Nurhan Nur, Ulvi Uraz, Reha

Yurdakul, Altan Günbay, Cin Ali, Jülide

Seren, Tuncer Necmioğlu, Hayri Caner

Yapımcı: Yerli Film

Gösterim Tarihi: 8 Ocak 1964

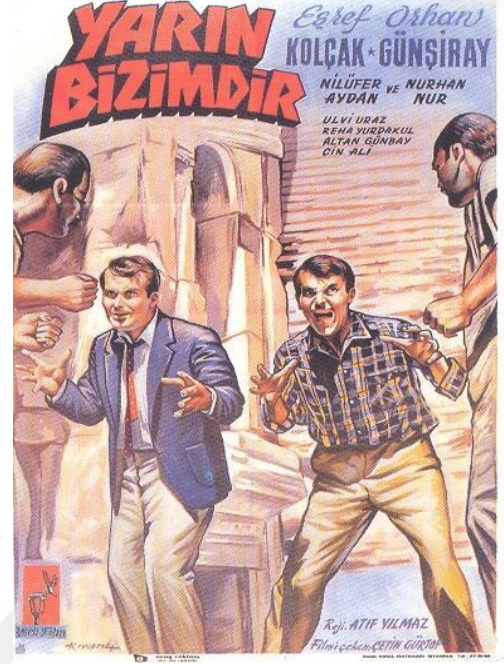
Süre: 90 dk.

Tür: Dram/Politik

*Kasabalı lüks otel istemez, kooperatif ister...*

Kemal Tahir'in Murat Aşkın mahlası ile senaryosunu kaleme alıp Atıf Yılmaz'ın rejisör koltuğuna oturduğu 1963 yılında çekilerek ertesi sene gösterime giren “YARIN BİZİMDİR” filmi aslında o dönem için Marksist düşüncenin açık bir biçimde beyaz perdeye yansıtılmış halidir. Başrollerinde Eşref Kolçak, Orhan Günşiray, Nilüfer Aydan, Nurhan Nur, Ulvi Uraz, Reha Yurdakul, Altan Günbay gibi isimlerin yer aldığı “Yarın Bizimdir” filminin müziklerini sosyalist dünya görüşüyle ve protest devrimci türküleri ile tanınan Türk halk müziği sanatçısı Ruhi Su yapmıştır. 1. Antalya Film Şenliği'nde “En Başarılı Erkek Oyuncu” dalında Ulvi Uraz, Sinema Expres Dergisi'nin yazarlar arasında düzenlemiş olduğu yarışmada yılın en iyi 5 filmi arasında yer almıştır. (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 164)

İktidarın Dini, Dindarların İktidarı



Yerel seçimler esnasında belediyenin yaptığı yolsuzlukları gün yüzüne çıkarmaya çalışan bir gazetecinin öyküsünün anlatıldığı “Yarım Bizimdir” filminin karakterleri incelendiğinde Belediye Reisi Naci Kahraman iktidarı elinde tutmaktadır. Film’in açılış sahnesi ile görmekteyiz ki nakliyeden turistik aşevine sinemadan pazara, züccaciye, hırdatat tecimevi gibi kasabanın tüm ticaret hayatını elinde tutmaktadır. Türk sinemasında alışkın olunan ağa-köylü çatışması burada belediye başkanı ve kasaba halkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Başkan Naci bir taraftan belediyenin imkânlarını kendi lehine kullanarak diğer yandan kasaba halkını 1 koyup 5 almak vaatleri ile müstahsillerden kışın ucuza aldığı malları kışın pahalı satarak zengin olmuş kurnaz, badem bıyıklı, tombul bir adamdır. Filmin olay örgüsünün girişi Naci Kahraman’ı kasabayı kalkındırma iddiasıyla turizme yatırım yapma çabası ile başlamaktadır. Kasabaya lüks ve pahalı oteller dikilecek turist rahat ettirilecek ve hem Başkan hem kasabalı kolay yoldan para kazanacaktır. Gerekli izin ve krediler için Ankara’dan bürokratlar davet edilip meydana merasimler tertip edilir.



Ana karakterlerden diğeri Gazeteci Adnan Bey Naci Kahraman’ın karşısında durarak o güne kadar süregelen üretim ilişkilerini değiştirip kasabanın üretim hacmini artırmak için kooperatif kurmayı hedefleyen karşı karakterdir. Adnan Bey temiz yüzlü iyi eğitim almış ve ileride büyük bir yazar olma hayalleri kuran genç bir gençtir. Genelde iyi-kötü karakter yaratımında çok kullanılan yöre ağzı ve İstanbul Türkçesi burada da karşımıza çıkmaktadır. Naci Bey’in Anadolu ağzı ile konuşmasının yanında Adnan Bey düzgün diksiyonu ile karşımıza çıkmaktadır. Kooperatif davasına Naci’nin karşısına çıkan Adnan planda olmayan bir biçimde kendisini belediye başkanı adaylığı içerisinde buluverir. Nitekim rakibi bulunmayan Naci için büyük bir risk demektir bu. Yarım bizimdir kavgası da tam bu notada başlar. Film boyunca sık sık kullanılan kavga

sahneleri başkanlık kavgası olduğu kadar, emekçi ile sermayedarın, geleneksel ile çağ-  
daş olanın, dini ahlak ile modern ahlakın da kavgasıdır aynı zamanda

Adnan Bey'in yakın arkadaşı Çiftçi Kerim köylü figürü içerisinde sunulmasına karşın  
diğer kasabalılardan farklı olarak uyanık, mert ve mücadeleci bir adamdır. Naci ve  
Adnan savaşında Adnan'ın yanında bulunmuş ve kavgayı üstlenmiştir. Adnan'ın kar-  
deşi ve öksüz oğlunun öğretmen Gül ile olan gönül bağları ileride Naci'nin attığı bir  
iftira sonrası evliliğe dönüşecektir. Gül, geleneklerine bağlı muhafazakâr ikircikli ve  
kurnaz kasabanın aydınlık yüzünü temsil etmektedir.



Naci'nin kızı Ayşe ile Adnan eskiden beri birbirlerini sevmektedirler. Ayşe yurt dı-  
şında kolejde eğitim almış bir kızdır. Konakta yetişmesi, yurt dışında kolejde okuması,  
lüks bir arabaya ve yaşıntıya sahip olması ile geçmişinden maddi zenginliği devralmış  
ve bunu müreffeh şekilde yaşayan Aristokratik bir kimlik sunmaktadır. Fakat bütün  
bunların yanında kasabalının durumundan habersiz ve babasına sonsuz bir güven içe-  
risindedir.

#### Dindarlığın Sunumu

Kasabanın önde gelen isimlerinden bir tanesi elinde tesbihi ile taşımacı Hacı Resuldür.  
Her ne kadar tarafsız gibi görünse de “*vay benim anlı şanlı reisim, vay benim iki gözüm  
Naci Bey’ciğim vay benim gahraman Ahret gardeşim*” dediği Naci'nin yanında yer  
almaktadır. Bir taraftan Adnan'ın kooperatif davasında destekçi gibi görünse de baş-  
kanın otoritesini arkasına alarak kasabalı üzerinden maddi olarak nemalanmaktadır.  
Resul'ün bu ikircikli yapısı Naci'nin güç iktidarında Adnan'ın ve dava arkadaşlarının  
arkasından alaycı tavırları ile anlaşılmaktadır. Adnan belediye başkanı olarak Naci

Bey'in karşısına çıktıktan sonra bir taraftan çıkardığı gazetede kendi reklamını yaparak diğer yandan müstahsillerin malını şehirde satarak eli para gören kasabalı ile arasında bir bağ kurmuştur bile. Medya'nın propaganda gücü Adnan'ın gazetesinde gösterilmektedir. Seçim yarışının başlangıcından beri hem çığırkan çocuklar sayesinde hem de gazete manşetleri sayesinde "YENİ REİS ADNAN BEY HAPI YUTTUNACI BEY" sloganı tüm kasabaya yayılmıştır. Bu haberi alan Naci Bey soluğu yine kasaba ile arasında bir köprü vazifesi gören Hacı Resul'ün yanında alır. Hacı Resul bu iktidar savaşında dindar anlayışı sembolize etmektedir. Nitekim belediye içerisinde Naci'den nemalanan yardımları yine Hacı Resul, Müftüzâde ve Hafızdır. Bunlar hem Naci Bey'e destek olarak başkan yapmış hem de belediye sayesinde zengin olmuş ve itibar edinmiş kişilerdir. Öyle ki başkanlık yarışında Adnan'ın kardeşi Gül'ün namusuna iftira atabilecek kadar ileri gidebilmişlerdir.



Bir diğer yandan çatışmanın taraflarına baktığımız zaman Naci ve yanındaki Hacı, Hafız ve Müftüzâde'nin karşısında Gazeteci Adnan, Çiftçi Kerim, Öğretmen Gül ve kasabalı insanlar bulunmaktadır. Burada kimliklerin açık bir şekilde sunulması alt metnin sadece ezilenler ve ezenlerin mücadelesini değil ezen tarafın tarihten, dinden, iktidardan güç alırken, haklı olan ve ezilenlerin ise gazeteci ve öğretmen gibi aydın ve modern, çiftçi ve emektarlar gibi saf ve kendi halinde insanlar olduğunu söylemektedir. Bu klasik ve modern ayrımı sık sık Naci cephesinin kahve ve nargilesine karşılık Adnan ve Ayşe'nin alkol alması, bir tarafın at ve öküz arabası kullanmasına karşılık makine ve motorun kullanılması, Naci'nin çığırkan çocukları ve dedikoduyu kullanırken Adnan'ın gazete, afiş, bildiri gibi propaganda araçlarını kullanması gibi küçük ayrıntı-

tılarla desteklenmiştir. Nitekim dönemin siyasal şartlarına bakıldığında 27 Mayıs Darbesinin yaraları henüz sarılırken muhafazakâr ve komünizm düşmanı Adalet Partisinden kurtulan ve bir ölçüde rahata kavuşan Marksist düşünce en sivri örneklerini bu dönemde vermeye başlamıştır.

*-Yaşasın yeni reisimiz..*

*-Yaşasın Naci Bey..*

### Modernleşme Macerası

Film bu diyalogların ardından çıkan bir kavga ve ardından bir devrim ile nihayete ermektedir. Naci Bey ve adamları tekme tokat meydandan def edilir. Fakat bu iki diyalogda dikkat edilmesi gereken nokta şudur, kaybedilen iktidar bir isime atfedilirken kazanılan başkanlık “reis” kavramı ile slogan haline gelmektedir. Buradan iktidarı kendi ismine ve lehine kullanan diktatoryal anlayış er ya da geç devrilmeye mahkûmdur sonucunu çıkarmak yanlış olmayacaktır. Artık Naci Bey kaçan, korkan ve istenmeyen figürdür, atılan yumruk ve tekmeler geleneksel olana atılmış bir darbedir. Son sahnede ortalarında okul önlüğü ile Kerim’in oğlu Erol, Adnan ile Ayşe, Kerim ile Gül el ele arkalarında kasabalı gençlik marşını çalarak yürürler. O sahnede Erol’un gençlik marşını söylemeye başlaması ile önce arkasındakilerin daha sonra tüm kasabalının eşlik etmesi ile sahne kapanır. Erol burada cahilliğe karşı eğitimi yobazlığa ve sahtekarlığa karşı çağdaşlığı temsil ettiği okul önlüğü ile yeni ve arındırılmış Türkiye’nin aydın bir emanetçisidir. Bu yürüyüş Türkiye’nin kendi kurtuluş yürüyüşüdür.

*“Dağ başını duman almış*

*Gümüş dere durmaz akar*

*Güneş ufuktan şimdi doğar*

*Yürüyelim arkadaşlar...”*

#### 4.1.5. Murad'ın Türküsü

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Atıf Yılmaz

Senaryo: Yaşar Kemal, Ayşe Şasa

Görüntü yönetmeni: Manasi Filmeridis

Müzik: Ruhi Su

Oyuncular: Fikret Hakan, Pervin Par, Hayati

Hamzaoğlu, Aliye Rona, Danyal Topatan,

Emire Erhan, İlhan Hemşeri ve Ali Şen

Yapımcı: Güven Film

Yıl: 1965

Süre: 95 dk.

Tür: Melodram



(Sinema-Tek Derneği, 1965)

Senaryosunu Yaşar Kemal, Ayşe Şasa yazıp Atıf Yılmaz Batıbeki'nin yönetmenliğini yaptığı "Murad'ın Türküsü" filmi bir melodram olmakla birlikte ağalık sistemi eleştirisidir aynı zamanda. Birbirini seven avcı Murat ve Zülfikâr ağanın kızı Meliha'nın kavuşmak için verdikleri mücadeleyi konu edinir. Köyün ağası Zülfikâr fakir olduğu için kızını Murat'a vermek istemez. Köylü her ne kadar Murat'la elbirliği etse de ağayı ikna edemezler. Murat Meliha'yı birkaç kez kaçırmaya yeltense de ağanın adamlarına yakalanır. Kızını bu sevdadan vazgeçiremeyen Zülfikâr Ağa Murattan kurtulmanın yollarını arar. Daha önce karşı karşıya gelip elinden canını zor kurtardığı Topal Eşkiyayı öldürmesi karşılığında kızını Murat'a verecektir. Bu kurnaz planı sayesinde hem Murat'tan hem de Topla Eşkiyadan kurtulmayı amaçlamaktadır. Fakat Murat, Meliha ve köylüler Ağa'nın bu planını bozmak ve çifti kavuşturmak için ellerinden geleni yapacaklardır.

Bursa'nın İnegöl ilçesinde çekilen “Murat’ın Türküsü” filmi, gerek oyunculuk gerek mizansen gerekse akışın doğal ve içten bir şekilde gerçekçi olarak yansıtılması sebebiyle birçok ödüle aday gösterilmiştir. Gösterime çıkmasının ertesini yılında Antalya’da düzenlenen 3. Altın Portakal Film Festivalinde En İyi Üçüncülük Ödülünü kazanmış, 1969 yılında As Dergisi'nin düzenlemiş olduğu sinema yazarları arasında "1965-1969 arası Döneminin En İyi 10 Filmi" soruşturmasında 9. olmuştur. (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 202)

Murat’ın Türküsü her ne kadar bir dram üzerinden taşradaki ağalık sistemine ve buna bağlı olarak sömürü düzenine bir eleştiri olsa da köyün sosyal yaşamı içerisinde halk dinini düşünce yapısını ve gündelik yaşamını yönetmenin gözünden izleyiciye sunmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde çıkan köylü dayanışması, köyün delisi, köy kahvesi ve muhabbetleri, köyün ihtiyarları ve ihtiyarlar üzerinden sunulan dini söylemler vs. bunun en açık örnekleridir. Filmde köylünün yaşantısında dini imgeleri birkaç sahnede görüyor olsak da bu imgeler bize genel-geçer bir yorum yapma imkânı vermektedir. İlk olarak Murat ağanın kızını kendisi isteyerek alamayacağını anlayınca çareyi köyün ihtiyarlarını göndermekte bulur. Ağa elinde tespihi ile ihtiyarları güzel bir şekilde evine buyur eder fakat konuya hâkim değildir.

*“(Zülfikar)-Buyurun ağalar buyurun cümleiniz hoş geldiniz sefalar getirdiniz... bir isteğiniz mi var derdiniz hastanız mı var?.. camiye minare mi yaptırıyorsunuz?.. yaptırmadıysanız şimdiye kadar hata minaresiz cami de hiçbir şeye benzemez..”*



Ağa büyük bir servete sahip, anlayışsız ve merhametsiz bir figür de olsa kendini fakir fukarayı gözetken köyün camisini minaresini imar eder yardımsever olarak göstermektedir. Ayrıca namaz kılariken gördüğümüz sahnelerde dünyevi menfaatlerinin dışında

dindar bir insan olarak görmekteyiz. Fakat bir taraftan da sıradan fakir bir köylü olduğu için kızını Murat'a vermeyecek kadar hatta daha da ileri giderek kendi kız kardeşi bir çobana âşık olduğu için hem kardeşini hem çobanı vahşice öldürecek kadar da gaddar bir karakterdir.

Bir Din Atamı Tipolojisi: *Müftü Efendi*

İhtiyarlar istediğini elde edemeyince bu sefer olaya müftü efendi dâhil olur. Müftü efendi Yeşilçam din adamı figürlerinden aşına olduğumuz uzun beyaz sakallı, sarıklı siyah cübbeli bir figürdür. Köylünün ve ağanın hürmet ve saygıda kusur etmediği birisidir. Fakat Zülfikâr Ağa ile konuşması sırasında hal ve hareketlerinde görmekteyiz ki bir dini temsil ağırlığı taşımaktan uzak ağanın kızını iç geçirip baştan aşağı süzen, göz kırpan amacının tam olarak ne olduğu anlaşılmayan bir karakterdir.



“(Müftü Efendi)Meliha kızımız bu mu? Maşallah maşallah büyüyüp koskoca kız olmuş Allah bağışlasın..

-(Ağa)Meliha köleniz büyüdü efendim

-(Müftü Efendi)Bir tane mi?

-(Ağa)Bi dene efendim.. bundan evvel de dokuz çocuğumuz oldu ya yaşamadı hepsi öldü..

-(Müftü Efendi)Allah buna uzun ömür verdin bir tanem Allahhh bağışlasın bir tanem iyi kismetler çıksın bir tanemmm..



*-(Ağa)Kırk gün düşünsem bizi bu dağ başında şerefliendireceğiniz aklımın ucundan geçmezdi*

*-(Müftü Efendi)Ben sana geldim ki Bey Allah'ın emri peygamberin kavli ile bütün köy bu Cuma üstüme çullandılar camide beni aldılar getirdiler Murad'ı da gördüm iyi çocuk babayığit çocuk..."*

Müftü Efendi'yi diyalog bitmeden pür hiddet kapıdan çıkarken görürüz;

*"Kâfir.. kâfir.. çabuk getirin Murad'ı çağırın.. dinsiz.. dinsiz oğlu dinsiz.. kafir oğlu kafir.. ahlaksız.. dinsiz.. dinsiz imansız mendebur.. ahlaksız.. ahlaksız.. ahlaksız.. (Murat'a dönerek) Çok yaşa şimdi sana bir diyeceğim var iyi dinle beni o kâfirin kızını kaçıracaksın, kaçırap bana getireceksin nikâhınızı da ben kıyacağım (köylüye dönerek) siz de Murad'a yardım edeceksiniz o gavurun kızını kaçırmak sevaptır.."*

İslam dininin özünde bir din adamı kurumu olmasa da geleneksel Türk toplumunda bu güne kadar imam, müftü, hoca, şeyh efendi gibi karakterler var olmuş, dini tebliğ etmek, sorularını cevaplamak, toplumsal hayatta dinin gerekliliklerine öncü olmak, bireylerin ruhsal gelişimlerine destek olmak vs. gibi pek çok görevi üstlenmişlerdir. Fakat hiçbir zaman aile kurumuna kast edecek, kişiyi özgür iradesinden alıkoyacak, hele ki bu yolla bir nikâh kıyacak, bunların sağlanması için halkı galeyana getirecek şekilde hem İslam'a hem Türk Medeni hukukuna aykırı bir tutum hiçbir şart altında sergilememişleridir. Nitekim bu İslam'ın ne hukukuna ne de genel toplum anlayışına uygun değildir.

Fal, Büyü, Büyücü, Türbe ve Ritüeller

Yeşilçam Dönemi Türk Sinemasında dini bir metafor olarak akla gelen ve sıkça kullanılan diğer husus ise fal ve büyü kavramlarıdır. İslam dini ikisini açık bir biçimde her ne kadar yasaklamışsa da cahil köylünün başvurmaktan çekinmediği yollardan biridir. Fakat dikkat edilmesi gereken nokta fal ve büyü haram kılınsa da bunların yine dine sığınarak yapılan ritüeller olmuşlardır. Nitekim Murat'ın Türküsü'nde de Zülfikâr Ağa'nın karısını çarşafly bir kadınla fal bakarken görmekteyiz. Mizansen Murat'ın bir oyunu da olsa Ağa'nın karısı gerçekliğinden şüphe duymadan inanarak denilenleri yerine getirmektedir.



*“(Falçı) -Yedi ejderha gözükiyor suda.. tam yedi tane yeşil ejderha.. işte bak işte bak yüzüyorlar dilleri yalından yüzüyorlar bak bak..*

*(Ağa'nın Karısı)-Gördüm gördüm*

*(Falçı)-Bu demektir ki senin kızının başında yedi tane ejderin tuttuğu bir büyü sevdası var ve bu büyüü de 60yaşında aklı başında bir koca karı yapmıştır*

*(Ağa'nın Karısı) -Vay vay vay vay olmasın Meryem karı o kâfirin anası o büyücülerin anası bir cadı karıdır köyün yüz karasıdır cadısıdır o*

*(Falçı) -Bu büyüü ancak tüylü baba bozabilir yarından tezi yok yarından tezi yok şafak vakti kızı türbeye götüreceksiniz kırk suda yıkanmış kırk ilmik atılmış ipekli kuşağı türbenin içine asıp kırk kulfü vallahi okuyunca... Hiç kimse ıssız hana girmeyecek sen dışarda bekleyeceksin bin adım uzakta yaklaşan olursa büyü bozulmaz kızın sevadan yanar kül olur hem büyü bozulmaz hem kızın aklını oynatır sevdanın bin betetine düşer sen türbenin dışında dua edeceksin*

#### 4.1.6. Haremde Dört Kadın

Filmin Künyesi;

Yönetmen: Halit Refiğ

Sen: Kemal Tahir, Halit Refiğ

Sanat Yönetmeni: Istavro Yuanidis

Müzik: Metin Bükey

Oy: Tanju Gürsu, Pervin Par, Nilüfer Aydan,

Cüneyt Arkin, Sami Ayanoğlu, Ayfer

Feray, Birsen Menekşeli, Devlet Devrim,

Hüseyin Baradan, Önder Somer, Gülbin

Eray, Rukiye Göreç, Dursune Şirin

Yapımcı: Birsel Film

Tür: Tarih

Süre: 88 dk.



1966 yılında gösterime giren Haremde 4 Kadın filmi Kemal Tahir'in senaryosunu yazdığı Halit Refiğ' in yönetmen koltuğuna oturduğu drama türündeki film As Dergisi'nin sinema yazarları arasında düzenlediği "1965-69 Döneminin En İyi 10 Film" soruşturmasında 5. olmuştur. (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 196)

#### Osmanlı Toplumunu Özelinde Harem ve Aile Kurumunun Sunumu

O dönemin en parlak örneklerinden bir tanesi olarak kabul edebileceğimiz filmde konağında üç karısıyla birlikte yaşayan bir Osmanlı paşasıyla, padişah yönetimine karşı çıkan doktor yeğenin öyküsü ve o dönemde yaşanan birtakım olaylar gerçekçilik penceresinden konak hayatı ve harem üzerinden anlatılır. Karakterler incelendiği takdirde her ne kadar ustaca işlenmiş kurgu karakterler olsa da karakterlerinin bazılarının gerçeği yansıttığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Çekildiği yıllar itibari ile ilklerden sayılabilecek Haremde 4 Kadın filmi özellikle savaş yıllarından sonra geçiş dönemi yönetmenlerinin ortaya koyduğu az sayıda yapımın haricinde dönemin uydurma tarih filmleri haricinde Osmanlı'nın toplumsal yaşamını gerçekçi perspektifle kameraya alınmış bir yapımdır. Bu yönü ile Haremde 4 Kadın tarihi bir film değil bir çağın özelliklerini yansıttığı için “çağ filmi” kategorisindedir. Özön'e göre tipleri, kahramanları, kahramanlar arasındaki ilişkileri, çağın dekor ve giyinişlerinin, gelenek ve göreneklerinin, davranışlarının titizlikle verilmesi bakımından bizim ilk gerçek çağ filmimiz (Özön, Haremde Dört Kadın, 1965).

Konağın ve Haremin sahibi Sadık Paşa kalın yüzlü, kaba sakallı, zevkine ve kadına düşkün, dindar, cahil ve kurnaz bir adamdır. Filmin mizanseninden anlaşıldığı kadarıyla adada geçen film hemen hemen yakın zamanlarda Rodos ve Sakız adası valiliği yapan Mehmet Sadık Paşayı figür olarak aldığı düşünülmektedir. 3 karısı 2 yeğeni, hizmetçi ve cariyeleri ile yaşayan Sadık Paşa'nın çocuğu olmamaktadır. Konak içerisinde yapılan macun ve ilaçlara rağmen çocuğunun olmaması nüfuzunu zedelemektedir. Burada şuna dikkat etmek gerekir ki 3hanımın 3'ünün de kısır olması ihtimali bir kenarı bırakılırsa Paşa'nın cinsel iktidarsızlığı üzerinden Osmanlı düşüncesinin kısır ve soyunun devam etmeyeceği modern batılı dünyada yok olup gideceği mesajı anlaşılabilir. Bu yönüyle beyaz perdeye yansıdığı yıllarda çokça tepki çekmiştir. Öyle ki Antalya Film Şenliği'nde gösterimi sırasında olaylar çıkmış bir grup yerli halk, filmi solcu propaganda gerekçesiyle protesto etmiş, emniyet kuvvetlerinin olaya müdahalesi ile film gösteriye devam edildi (Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 196).

Paşa'nın yeğeni ve konağın doktoru grand tuvalet giyimli nizami saç ve sakal tıraşı ile gördüğümüz Kemal'in filmin yarısına doğru gizli Jön Türk olduğunu anlamaktayız. Kemal iyi eğitim almış konuşması ve adab-ı muaşeretini dikkat çekici bir karakterdir.

Rüştü, Paşa'nın asker olan yeğenidir. Rüştü çapkın ve ilkesiz bir karakterdir.

Paşa'nın karılarından Mihrengiz Hanım, yeğen Kemal'e âşıktır. Filmin ilk sahnelerinde bir tartışma sonucu baygınlık geçiren Mihrengiz Hatun'u Kemal ile aynı odada baş başa görmekteyiz. Kısa bir diyalogdan sonra Mihrengiz Hatun Kemal'e konaktan

beraber kaçmayı teklif etmektedir. Kemal onun yengesi olduğunu böyle bir şey yapamayacağını söyleyerek tersler. Bu sahneden Kemal ile daha önce kaçamak bir ilişkileri olduğunu anlamaktayız fakat Kemal bu durumdan pişmandır.

Gülfem Hanım Paşa'nın bir diğer karısıdır. 2 kumasına karşın biraz silik ve saf bir karakter olarak karşımıza çıkan Gülfem Hatun Paşa'nın çocuk isteğini yerine getirmek için Paşa'nın diğer yeğeni Rüştü'den çocuk peydahlamaya çalışır.

Üçüncü karısı Şevkidil kadınlar arasında en büyüğü, entrikacısı ve en güçlüsüdür. Diğer kumaları ile arasının iyi olmasının yanında Mihrengiz'e karşı eşcinsel bir yönelimi görülmektedir.

Ruşan ailesini depremde kaybetmiş bir saf bir hizmetçidir. Kemal ile karşılıklı bir sevgileri vardır. Fakat Sadık Paşa'nın kendisine 4. eş olarak almak istemesi bunun sonucunda diğer kadınların baskısı altında ezilmesi ile etkisiz bir karakterdir konağın içerisinde

#### Arap Bacı ve Arap Oğlanlar

Yeşilçam tarih filmlerinde sıkça rastlanan Arap bacı ve Arap oğlanlar konağın hizmetlerini yerine getirmekle görevli ekseriyetle zenci karakterlerdir. Türk sinemasında Arap karakterlerin zenci olarak oynatılması ilerleyen dönemlerde sıkça görülmektedir. Burada hele hele o dönemlerde İslam dininin karşılığı olarak görülen Arap toplumu zenciler üzerinden alaycı ve aşağılayıcı bir tutum içerisinde sunulmaktadır. Nitekim bunun bir örneğini ileride göreceğiz

Filmin büyük çoğunluğu konakta geçmektedir. Kadınları konağın dışında sadece 1 sahnede görmekteyiz. Neredeyse bütün sahnelerin konakta geçiyor olması Osmanlıdaki harem anlayışının aile yapısının kapalı kapılar arkasındaki entrikalarının bir sembolü olarak sunulmaktadır. İlk sahne 3 kadının da Paşayı giydirdikleri odada başlar. Hollandalı müteşebbislerle görüşmek için hazırlanan Paşa geç kalınca 4. Hanımı almaya karar verir.



*“-siz benim işime yetişemez oldunuz iyicene yetişemez oldunuz olmayacak 4. gariyi getirecem...*

*- getirin yaa... getirin 4. de yetmez Paşa efendim size 5. 6. gelmeli...*”

Paşa has odasından çıkarak misafirlerin yanına giderken merdivenlerde ve holde konağın hizmetçileri tam tekmil sıralanmış beklemektedir. Paşa Ruşan’ın yanından geçerken yanağını sıkarak okşayarak “bir güzelleşmişsin sen” diyerek geçer. Aşağıda konağın erkek hizmetçileri Laz, Trakyalı, Karadağlı ile konuşarak Kemal’in yanına gelir.

*“-merhaba harem tokтуру şunlardan bir iki danesini tahtalıköye gönderemedin ki yazıklar olsun”*

Paşa Hollandalı misafirlerini karşılar. Bu sahnede odanın süslemesi ve mimarisi dikkat çekicidir. Paşa’nın bir taraftan konuşarak bir taraftan yürürken odadaki hat levhalarının ve Osmanlı tipi mimari süslemelerin önünde duraksaması, aynı anda bozuk bir Anadolu ağzı ile konuşması sembolik bir anlatımı peşi sıra getirmektedir. Ayrıca Paşahın vereceği bir işi Hollandalılardan rüşvet alarak işi Almanlardan Hollandalıların lehine çevirmesi Paşa gibi idari noktada köşe taşı oluşturacak karakter için aşağılayıcı bir tutumdur. Hollandalı müteşebbislerin gayesi Osmanlı’nın son dönemlerinde Avrupa emperyalizminin menfaatlerinin çatışmasına yol açan Anadolu-Bağdat demiryolu imtiyazının ele geçirilmesi mücadelesidir. Bu olay, bir paşanın karakterini, toplum içerisindeki yerini, paşalar arasındaki çekişmeyi yansıttığı gibi, batılı emperyalistlerin iş-tahasını kabartan Osmanlı ülkesinin durumunu da ortaya koymaktadır (Özön, Haremde Dört Kadın, 1965, s. 33,34).

Sadık Paşa, Ruşan ile evlenmeye karar verir ve gelinlik dikmesi için Avrupa'dan modacı bir kadın çağırılır. Modacı Matmazel Batının kadın yüzüdür. Giyimi kuşamı rahatlığını hem diyaloglarda hem de tavırlarında görmekteyiz. Bu sırada Rüştü konağın dışında balık tutarken Kemalle konuşmalarına şahit oluruz.

*“-İhtiyar kurt kınalı kekliği saracak yine körpe yavruyu.... Evet arkadaş Frenk'ten bir kadın geldi ki yaman, Lokman Hekim'in ye dediği, 5-10 gün sonra geldiği gibi çıkıp giderse yazık bizim erkekliğimize, Osmanlının altın adını bakır ederiz Allah göstermesin*

Cin, Peri Gibi Doğaüstü Güçler ve Dua

Konak çarpık ilişkilere şahitlik etmektedir. Dışarıdan bir gözle izlediğimiz hikâyede Gülfem Hanımla buluşan Rüştü daha sonra buluşmak üzere randevulaşırılar tam ayrılacakken Gülfem ile Rüştü'nün karanlıktaki fısıltılı konuşmalarından korktuğu için sahneye elindeki okunmuş su ile Arap Bacı sahneye girer. Anlamsız Arapça kelimeler fısıldayarak dua okuduğu anlaşılan Arap Bacı ile İslam dininin pratik yönü geri kalmış ve ezoterik bir anlayış olarak sunulmaktadır. Hâlbuki İslam'da böyle bir uygulama yer almadığı gibi halk dininde de yaygın olarak böyle bir anlayış görülmemektedir. Arap (zenci) bir kadın üzerinden İslam'ın pratik yönünün bu şekilde anlatılması Osmanlı döneminde Paşa olabilecek kadar gerek dini, askeri, siyasi gerekse fenni eğitim almış Paşa'nın konağında bunun gerçekleşmesi dikkat çekicidir.

*“-Kulağıma sesler geliyor iyi saatte olsunlar gene bu günlerde bir şeylere kızmışlar....”*

Aslını Yitirmiş Bir Osmanlı, Lüks ve Eğlenceler

Paşa, terzi matmazel için yılbaşı için özel bir gece eğlencesi tertip etmektedir. Matmazel'in orta yerinde dans ettiği salon çam ağaçları ile süslenmiş parlak avizelerin bulunduğu geniş bir odadır. Salonun başköşesinde elinde nargilesi önünde geniş bir meyve tabağı ile Paşa oturmaktadır. Meyveler resim sanatında olduğu kadar tiyatro ve sinema mizansenlerinde sembolik bir yere sahiptir. Meyveler içerisindeki taneler ve çekirdeklerinden ötürü, hayatın yumurtası biçiminde düşünülerek farklı şekillerde yorumlanmıştır. Bu durum bazen ölümsüzlük, bazen mutluluk, bazen de bolluk ve bereketi sembol etmektedir. Meyvelerin yorumlanabilir oluşu, çekirdekli bir yiyecek maddesi olmasından dolayıdır. (Gültekin, 2008) Konağın şatafatlı ve ışılı salonunda dans eden

kadınların arasında Paşa'nın keyif içerisinde nargilesi ile birlikte sergilenen meyve tabağı da bir Osmanlı Paşasının eğlence, bolluk ve şehvetin kollarında yaşadığını göstermektedir. Bu durumun sağlamlasını Paşanın kadınların hepsini çiftetelli oynamaya kaldırması sahnesi ile yapabiliriz.



*“-hiç can yok mu sizde öldü mü Osmanlılık ?”*

Konaktaki çarpık ilişkiler, hem konağın hanımları hem de yeğen Rüstü üzerinden açık bir şekilde gösterilir. Üstelik bu durum yeğenin bir çapkınlık heyecanı değil kadınların da geçmişten süregelen gönüllü ilişkileridir. Bu ahlaki çöküş klasik Osmanlı yaşayışından gelen bir normal bir durumken Jön Türk Kemal için kabul edilemez ahlaki bir sorundur. Geleneğin ve modern olanın karşılaştığı bu nokta yozlaşmış ve hedonist yaşam tarzı, Avrupa'nın ahlak anlayışı altında mağlup olacaktır.

Doktor Kemal'in yakın bir arkadaşı evine yapılan bir baskınla Jön Türk olduğu anlaşılınca kaçarken vurulur. Yaralı olarak Kemal'e sığınır ve hareme saklanır çok geçmeden Jön Türk olduğu anlaşılınca def edilecektir. Fakat haremden geçen diyaloglar Kemal Tahir ve Halit Refiğ'in gözünden Batı modernizmini bize anlatmaktadır;

*...”-yakalayınca beni asacaklar biliyorum ama inanın biz millet düşmanı değiliz hürriyetimiz için mücadeleye veriyoruz*

*-bir hürriyettir tutturmuşsunuz ne olacakmış bu hürriyet gelince?*

*-hepimiz kurtulacağız bu rezil şartlardan insanca yaşayacağız*

*-nemiz varmış kurtulacak bizim? Gül gibi yaşıyoruz padişahın sayesinde gavuroğlu hürriyet dedikleri kadınların kötü yola düşmesini istiyor”*



Film'in sonunda Rüşti'nün kendi çıkarları uğruna konakta bir darbe girişiminde bulunarak Paşa dayısına ihanet ettiğini görmekteyiz. Nitekim Paşayı kurtaran yeğeni Kemal olur. Seyirciye sunulan Kemal karakteri beklenen Avrupaî kurtarıcı tipolojisidir. Hürriyetin sembolü ve toplumun aydınlık yüzü olması ile Osmanlı toplumunu esaretten ve kölemen zihniyetten çekip çıkartacağı vurgulanmaktadır. Tam karşısında konulan geleneksel yaşam ve mutlak monarşi modası geçmiş baskıcı bir yönetimdir. Nitekim Şevkidil'in Kemal'i sırtından vurduktan sonra secdeye kapanarak söylediği sözler bütün bunların sağlaması niteliğindedir;

*“-bir jön Türk öldürdüm padişahım çok yaşa”*



#### 4.1.6. Kuduz Recep

Filmin Künyesi:

Yönetmen: Duygu Sağıroğlu

Senaryo: Aydın Öner (Aydın Engin)

Görüntü Yönetmeni: Cengiz Batuhan

Oyuncular: Yılmaz Güney, Figen Say, Tuncel Kurtiz,

Danyal Topatan, İsmet Erten, Metin Serezli

Yapımcı: Efes Film

Tür: Aksiyon, Tarih  
1967)

Süre: 72 dk.

Yapım tarihi: 1967

(Özgüç, Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü, 2012, s. 248)

Milli mücadele dönemini konu alan filmlerden bir diğeri Cumhuriyetin ne zorluklarla kurulduğunu anlatan “*Kuduz Recep*” filmidir. Aydın Öner’in senaryosunu yazdığı Duygu Sağıroğlu’nun yönettiği Kuduz Recep milli mücadelenin en çetin geçtiği yıllarda saray, Kuva-yi Milliye’ciler ve bir hırsız çetesi arasında geçen bir olayı beyaz perdeye taşımaktadır. Türk sinema tarihinde özellikle kurtuluş savaşı yıllarını konu edinen filmlerde işlenen saltanat ve hürriyet ayırımından ve geleneksel ile modern çatışmasından daha önce bahsetmiştik. Saltanat ve hilafet kavramları o dönemin politik konjonktürleri ölçüsünde din ile doğrudan bir ilişki içerisinde hatta moderniteye ve Cumhuriyetin temel ilkelerinden bir tanesi olarak Laikliğin meşruiyetini sağlayabilmek adına Laikliğin tam karşısına din ve hilafet kavramları konulmuştur. Nitekim ilk sahne ile Sağıroğlu bu durumu seyirciye yansıtmaktadır.

İhanet İçerisinde Bir Teokrasi ve Osmanlı Kadınının Sunumu

Bir Osmanlı Paşasının konağında tertip edilen içkili bir eğlencede Avrupaî tarzda giyinmiş kadınlar ve kıyafetlerinden asker olduğu anlaşılan Michael ve Sergio arasındaki diyaloglarla açılır.



(Sinema-Tek Derneği,



*“-Noluyor kuzum neyi paylaşamıyorsunuz böyle..?”*

*-Gelin Leylayı hakem tayin edelim.. Michael ve Sergio İtalya ile Fransa'yı paylaşamıyorlar... Sergio Napoli'nin üstüne şehir yoktur diyor, Michael ise bir Paris tutturmuş Paris'ten daha güzel bir şehir olamaz diyor..*

*-Ne dersiniz Leyla Hanım Paris mi yoksa Napoli mi?*

*-Söyleyeyim Napoli güneşli mavi bir Türküdür, ama Paris yorgun harikulade bir şiiirdir.*

*-Eee kim kazandı yani?*

*-Paris üzerine söylenmiş daha güzel bir söz hatırlamıyorum Matmazel Leyla Paris gerçekten bir şiiirdir çok kaldınız mı Paris'te?*

*A aa tabi her kış bir ayımı orada geçirmezsem çıldırırım, insan Paris 'siz yaşayabilir mi?”*

Paşanın yaveri askerleri paşanın yanına çağırır ve Paşanın Avrupa'dan gelen temsilcilerle olan konuşmasına şahit oluruz;

*“-Bizim için bu Kuva-yi Milliye denilen çapulcu takımını yola getirmek işten bile sayılmaz ama gelgelelim parça çok dardayız*

*-Para için endişe etmenize lüzum yok ekselans gereken miktarı ileride tamamlamak kayd-u şartıyla şimdilik hükümetim adına 20Bin altın takdim ediyorum lütfen buyurunuz.”*

Altınlar her ne kadar Kuva-yi Milliye'nin bertaraf edilmesi için veriliyor olsa da filmin gösterime girdiği yıllardan bakacak olursak Cumhuriyetin temellerinin satılması anlamına gelmektedir. Çünkü her ne kadar Kuva-yi Milliye, Padişahın karşısında bir konum edinse de söz konusu işgalci güçlere karşı koyabilen tek ve yegâne güçtür. Paşanın bu altınları kabul etmesi demek aslında bir anlamda da Türk Topraklarını Avrupalı Hükümetlere satmak anlamına gelmektedir. “Kuduz Recep” ‘in kritiği bu açıdan salt bir biçimde senaryo ve mizansene bağlı kalarak değil, karakterlerin sunumu, imgelemeler ve semboller aracılığı ile yorum bilimsel açıdan incelenip filmin çekildiği dönem ve filmde anlatılan dönem göz önünde bulundurularak film ile birlikte aktarılmak istenen hakkında daha çok bilgi verecektir.

Türkiye’de politik düşüncenin beyaz perdeye yansımaları 1960 ihtilali sonrası olmuştur. Türk sinemasının o yıllara kadar yarım asra yaklaşık ömründe düşünsel bir yapılanma gösterememiştir. 1960 öncesinde bazı sosyal içerikli yapımlar beyaz perdeye yansımışsa da bu filmlerin tam anlamıyla ideolojik bir nitelik taşıdığını söylemek doğru olmayacaktır (Koncavar, 2017, s. 112). Nitekim ağırlıklı olarak 27 Mayıs ihtilalinden sonra milli mücadeleyi konu edinen filmlerin çekilmesi ve destek verilmesi bir anlamda “*kardeş kavgasına son vermek*” sloganı ile yola çıkılmış bir askeri darbenin meşruiyetine zemin hazırlamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti milli mücadele döneminde olduğu gibi yine kurtarılmaya muhtaç görülmüştür. Demokrat partinin gelenekselci ve muhafazakâr yönelimi karşısında bir tarafta CHP geleneğinden gelen düşünce diğer yanda DP politikaları ile yok edilmeye çalışılan komünizm (ki darbe ile ulusalcı bir sol görüş olarak daha da güçlenerek kendisini göstermiştir) Cumhuriyetin bu sefer müdafaasını kendilerine görev edinmişlerdir. Bu filmlerle birlikte “Türkiye Cumhuriyeti fedakârlıklarla ve bin bir zorlukla kurulmuştur geleneksel düşünceyi muhafaza etmek hiçbir şart altında düşünülemez” demek daha yerinde olacaktır.

Kuduz Recep ve Filmin 2. Başkarakteri Yüzbaşı Murat, Paşa'nın konağını basarak altınları el koyarlar. Niyetleri altınları Ankara'ya götürmek ve mücadeleye harcamaktır.

*“(Paşa) -Dokunmayın onlara millet malı bunlar.*

*(Yüzbaşı) -O yüzden alıyoruz zaten milletin malı millette durmalı.*

*(Kuduz Recep) -Davranın len düşün önünme dışarıda şenlik var yürüüü sallanmaa sendee”*

Filmin asıl maksadının Kuva-yi Milliye'nin yaşadığı sıkıntıları anlatmak olsa da başka yönü daha vardır. Yılmaz Güney sineması içerisinde sayabileceğimiz yapım aynı zamanda bir çete üzerinden farklı imgelerle o dönemi de anlatmaktadır aslında. Daha ilk sahnede altınları yüzbaşı aldıktan sonra konak ahalisini soyması içkilere el koyması ve Paşa'nın üniformasını paşanın ellerinden giymesi Osmanlının o günlerde düştüğü zillet durumunu gözler önüne sermektedir. Üniformayı Paşanın giydirmesi elbette pek çok anlamı içinde barındırmaktadır. Aynı ceketi filmin sonuna kadar çeşitli sebeplerle sahip değiştirdiğini görmekteyiz. Kuduz Recep ileride Yüzbaşına ihanet ederek altınları alıp kaçtığında ceketi göstererek kendisinin de bir hükümet kuracağını söyleyerek alaya alırken ceketi göstermektedir. Sağ kolu Bekir Recep'in yaralı halinden istifade ederek yerine geçmek isteyip Recep'i kütüğe bağladıktan sonra yine bu Üniformayı giyer. Günler sonra Bekir'i alt ettikten sonra çete liderliğini tekrar ele alan Recep'in üzerinde tekrar üniformayı görmekteyiz. Bu açıdan Madalyalarla döşeli üniforma aslında bir saltanatı ve ihanetin iktidarını simgelemektedir. Paşanın ellerinden giyen Recep'in Paşadan farkı yoktur. Çünkü ikisi de filme göre haindirler.



Konak sahnesine dönecek olursak, Paşa son bir hamle ile gizlice ele geçirdiği silahla Kuduz Recebi sırtından vurur fakat öldüremez Recep silahını çekip paşayı kalbinden vurur;

*“(Recep) -İtin soyu güzelim ceketi deldi”*

Bu sahne ihanetin ve acizliğin sunumu açısından dikkat çekici bir durumdur. Her ne kadar gerçeklikten bir miktar uzak olsa da bir Osmanlı Paşasının üzerinde iç çamaşırı ile bir eşkıyayı arkasından vurması hele de yakın bir mesafeden isabet ettirememesi Osmanlının güçsüzlüğünü göstermektedir. Hele ki Recep'in silahından çıkan kurşun ile kalbinden vurularak oracıkta ölmesi bu devrin artık son bulduğunun habercisi niteliğindedir.

Bir diğer karakter Murat ise temiz ve cesur siması asker üniforması ile dikkat çeken bir yandan memleketi kurtarmanın derdinde iken diğer taraftan ihanetin, hırsızlığın ve eşkıyalığın karşısında intikam almaya çalışan bir kahramandır. İşgalcilerin yakıp yıktığı köylerden geçerken köylülere yardım ederken görürüz onu. Nihayetinde vatan için çabalarken çetenin elinde can verir.



#### Anadolu Kadınının Sembolü Çarşaf

Filme dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ise kadın karakterlerin sunumudur. Bu açıdan 3 farklı kadın tipolojisi olduğunu söylememiz gerekir. İlk olarak Paşa'nın konağının kadınları ki Avrupaî zevklere ve giyime sahip kadınlar, ikinci olarak çetenin eğlencelerde kullandığı dansözler ve hayat kadınları diğeri ise köylü Anadolu kadınlarıdır. Feminist bir yaklaşım ile incelendiğinde kadınların toplumsal ve kültürel kimliklerinin sunumunun özü itibari ile hiçbir biçimde dini bir imgeyi hatta kültürel yaşantıyı bile doğru bir biçimde yansıtmadıkları görülmektedir. Eleştirel feminist yaklaşıma göre, erkek egemen sinema sektöründe kadınların kendilerine ve rollerine ait bir anlamlandırma sistemi içerisinde değil, erkek bakış açısından temsil ettikleri anlam yönünden sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist sinema eleştirmenleri perdeye yansıyan kadın imgesinin gerçek kadınlara değil, erkek egemen düşüncenin kadına

yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerini, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir. Feminist eleştirinin önemli bir konusu kadın olarak kadının sinemada sunulmadığı, kadınların bir sesi olmadığı ve kadın bakış açısının duyulmadığı gerçeğinin incelenmesidir. (Özden, 2004, s. 194,195) Kuduz Recep'te de Kadın figürü Osmanlı Konağında şımarık bir batı hayranı, eşkıyalar arasında dansöz ve hayat kadını, Kuva-yi Milliye saflarında ise çarşafalı bir Anadolu kadını olarak gösterilmektedir. Senaryonun bütünlüğü açısından en çok dikkat çeken karakter olan Zeynep filmde ilk görüldüğü sahnede namusunu korumak için eşkıyalar ile çatışabilecek bir karakterken ilerleyen sahnelerde yanında yüzbaşı varken dereye yıkanabilmekte, eşkıyaların eline düştüğünde karşı koymadan dansöz kıyafetleri giyerek dans edebilmektedir. Filmde anlatılan milli mücadele dönemlerinde kendi namusları için ölüme gözü kapalı gidecek Anadolu kadınlarının yanında Zeynep'in böyle bir tavır içerisinde olması abesle iştiğal etmektedir. Nitekim filmin gerçek hayatla örtüşmesi ve imgelerin sunumu her ne kadar farklı olsa da bir Müslüman kadınının böylesi rahat olarak gösterilmesinin kasıtlı olması ihtimal dâhilindedir.

Filmin Kuduz Recep'in hem işgal güçlerini hem vatan içerisindeki işbirlikçi hainleri dolandırarak elde ettiği altın ve silahları Ankara'ya göndermesi ile son bulmaktadır. O güne kadar bütün hainleri ve düşmanları bir şekilde öldürmüş pişmanlığının karşılığı olarak kendince tüm Anadolu'nun intikamını almıştır. Nitekim başlarda da bahsetmiş olduğumuz Yılmaz Güney Sinemasının bir klişesi haline gelmiş bir durumu bu filde de görmekteyiz. Yılmaz Güney'in sinemaya girişi ve bir marka haline gelmesi izleyiciye kendisini kabul ettirmesi ile olmuştur. Kendi sinema ekolünü oluşturmasında en önemli etkenlerden bir tanesi izleyicini beklentileri ile bağ kurmasıdır. Güney beyaz perdenin Çirkin Kralıdır, içki içer, eşkıyalık yapar fakat haksız olandan intikamını alır. Yense de yenilse de halkın talebi bir şekilde yerine gelir.

## **SONUÇ**

Elde ettiğimiz verilere din sosyolojisi ışığında bakmak muhafazakâr bir yapıya sahip olan Türk toplumunda sosyal değişim adına göz ardı edilemez bir gerekliliktir. Var olmuş bütün toplumların kutsalla bağlantılı olarak din yahut inanç sistemi ile ilişkileri olduğu bir gerçektir. Din kurumu içerisinde bulunduğu toplumları hem etkileyen hem

de o toplumların yaşamlarına göre şekillenen bir yapı olmuştur. Bu bakımdan din kurumu ile toplumsal yapının karşılıklı ilişkisi özü itibari ile sosyolojinin temel konularından bir tanesidir. Dinin, toplumsal yapı ve toplumsal değişim ile olan etkileşiminden ve bu konudaki temel teorilerden kısaca bahsetmek araştırmanın din sosyolojisi bakış açısı ile okunması bakımından yerinde olacaktır.

Osmanlı'nın özellikle duraklama dönemine kadar cihad ve fetih anlayışı ile motor güç olarak elinde bulundurduğu din kurumunun 17. Yüzyıla gelindiğinde Avrupa'da başlayan aydınlanma düşüncesinin bir sonucu olarak eski değerini kaybettiğinden daha önce bahsetmiştik. Özellikle tanzimat dönemi ile başlayan modernleşme çabaları dini, sosyal değişimin etkisi altına almıştır. Yani Osmanlı'nın gerileme dönemine kadar din, olumlu yönde bir toplumsal değişime sebep olurken modernleşme (batılılaşma) ile birlikte din toplumdan olumsuz biçimde etkilenen bir duruma gelmiştir. Bu duruma İbn Haldun'un "*iki devletten mağlup devletin galip devlet karşısında şiarını, kıyafetini, sair ahlak ve geleneğini taklit etme düşkünlüğünü göstermesinden ve bir milletin mağlup olup diğer milletin hâkimiyetine girerse, hızla yok olmaya mahkûm olur*" düşüncesi bağlamında okumak daha doğru olacaktır. İbn Haldun'un deyişi ile mağlup ve galip devletleri yalnızca bir savaş yahut politik bir tutumun neticesi olarak değerlendirmek eksik bir okuma olacaktır. Günümüz dünyasında sosyal değişim yaşayan ve komşu olarak kabul edebileceğimiz iki devlet, iki kültür arasında bir gelişmişlik yarışı mecazi anlamda bir gelişmişlik savaşı bulunmaktadır. İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkan modernleşme hareketleri bir anlamda iki küresel güç dışındaki devletlerin kültür, sanat, teknik ve ekonomik anlamda mağlubiyet süreçlerini de ifade etmektedir. Özellikle sanayi devrimi sonrası endüstriyel ve iletişim teknolojilerinin gelişmeler göstermesi ve buna bağlı olarak şehirleşenin artması, toplumsal yapıyı etkilerken bir taraftan da yaşantı boyutu ile dinin toplum hayatında yeniden yapılandırılmasına ve konumlandırılmasına olanak sağlamaktadır. İletişim teknolojilerindeki bu ilerleme (ki medya organlarından sonra sinema bu durumda en önemli araçlardan bir tanesi olmuştur) radyo, gazete ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının dünya çapında bir etkinlik oluşturması, öncesinde hiç duyulmamış olan dinsel düşünceler, inançlar ve öğretilerin de dünya ölçeğinde yayılmasına imkân sağlamıştır (OKUMUŞ, 2009). Bu tutum izleyiciye farklı inançların yanında seküler bir yaşantının da haberini vermekteydi. Geleneksel hayattan modern yaşama doğru giden ve bu kapsamda yapısal bir değişime uğrayan toplumlarda, modern ve seküler dünya görüşü ve zihniyetlerin, geleneksel ve



kurumlaşmış dini yaşantılar, düşünce ve inanç sistemleri, örf, adet ve norm değerler için olumsuz bir sonuç ortaya çıkardığı söylenebilir (OKUMUŞ, 2009). Bilindiği üzere Comte ortaya koyduğu 3 hal yasası ile toplum gibi dinlerin de evrimsel olarak teolojik, metafizik ve pozitivist evrelerden geçeceğini söylemektedir. Buna bağlı olarak inançlar fetişizmden politeizme ve nihayet monoteist bir yapıya ulaşarak tekâmüllerini tamamlayacaktır. Comte'a göre insanlık pozitivist evrede akıl öncülüğünde topluma hizmet eden ve insanlık dini diye adlandırdığı seküler bir inanca sahip olacaktır. Ana akım sosyolojide Comte'dan sonra evrimci tarihsel anlayışa sahip Marx, Durkheim, Weber gibi sosyologların din kuramları da değişim karşısında dinin olumsuz yönde etkileneceği şeklinde olmuştur. Amerikan sosyolojisinde yapısalcılığın önemli temsilcilerinden Peter Berger sosyal değişimin hiçbir zaman son bulmadığı (mükemmel olana erişmediğini) aksine sürekli bir var olma süreci içerisinde olduğunu söyler. Buna göre aslında katı bir nesnelleşmeyi reddeden Berger toplumsal öğelerin etkileşim içerisinde devamlı bir yaratıma sahip olduğunu savunmuştur. Kendi diyalektik teorisini kullanarak laikliğin tarihsel serüvenini ve buna bağlı olarak toplumsal yapının din ile olan karşılıklı etkileşimini izlemiştir. Dinin geleceğine dair detaylı bir analizden kaçınan Berger dinin tek taraflı olarak insanın gündelik hayatını şekillendireceğini değil bilakis dini değiştirebilecek toplumsal güçlerin de bir realite olduğunu söyler (Poloma, 2017). Nitekim kapitalist-endüstriyel yapı, modernleşme ile karşılıklı etkileşim içerisine giren dinin, devlet, siyaset, aile ve birey üzerindeki etkilerini dikkate alarak, sanayileşme konusunda ilerlemiş ülkelerin din, devlet ve siyaset ilişkilerinde önemli değişmelerin ortaya çıktığını söylemektedir (Sinanoğlu, 2008).

Bu bağlamda çalışmanın verilerini oluşturan filmlerin analizi bölümünde genel anlamda şu çıkarımları yapabilmemiz mümkündür;

- 1- Yeşilçam döneminden seçilen bu filmler örneğinde genel anlamda bir slogan taşıyan filmler karşımıza 2 inanış biçimini ortaya koymuşlardır. Bunlardan bir tanesi yapımlarda olumsuz olarak kurgulanan dini elinde araçsallaştırmış bulunan iktidar sahipleri üzerinden sunulan “menfaati önceleyen, modern dünyaya kıyasla ilkel ve ikiyüzlü bir inanış olarak din, diğeri ise fenomen olarak karşımıza çıkan baş karakterin yahut karakterlerin sahip olduğu masumiyeti temsil eden ve karakteristik, duygusal bir forma sahip olan etik bir din. Bu

noktada aslında her iki modernleşme türü için de (Amerikan/Batı Modernleşmesi ve Marksist Modernleşme) Comte 'un İnsanlık Dini betimlemesi buna örnek gösterilebilir.

- 2- Buna bağlı olarak gündelik yaşam içerisinde din ve dine bağlı olan kültürel inanışlar, örf ve adetler olumsuz birer referans olarak gösterilerek modern bir ütopya inşa edilmiştir. Bu amaçla yapımlarda, izleyicinin tarihte ya da sosyal yaşamında sıkça karşılaşılabileceği kötü figürler, objeler, düşünceler abartılmış medyada sunulan yobaz/gerici dindar popülizmi sıkça kullanılmıştır.
- 3- Dinin asli unsurları göz ardı edilerek İslam dini özelinde bidat olarak hatta daha da ileri giderek yasaklanan büyü, falcılık, sihir, kurşun dökme, çaput bağlama vs. gibi uygulamaları dini temsil eden figürler üzerinde sıkça kullanılmıştır. Buradan şu iki sonucu çıkarmamız mümkündür, ilk olarak yönetmenlerin dini birer uygulama olarak sundukları hurafelerle aslında İslam dininin özü ile uyuşmayacağını ve birer temsiliyet sergileyemeyeceğini bilmeyecek kadar İslami yaşayıştan uzaktadırlar. Diğer bir husus ise bu ezoterik unsurların (ki ekseriyetle yerel kültürel birikimlerden ortaya çıkmışlardır) bile isteye dine antipati ve korku unsuru yerleştirmek maksadı ile kullanmışlardır. Şu gerçeği atlama- mak gerek ki bu tip hurafeler Anadolu coğrafyasında bilinen ve karşılık bulan uygulamalar olsa dahi genele mâl edilecek bir tutum değil bilakis din bilgisinden uzakta kalmış taşra inançlarından başka bir şey değildir. Nitekim sinemacılar döneminde perdeye aktarılan bu tutum özellikle 1980'lerden sonra çekilen komedi, korku filmlerinin öncüsü olmuştur. Diğer bir deyişle 60'lı yıllarda ideolojik sebeplerle sinemaya yansıyan bu figürler ileride şeytan, cin, gulyabani, karabüyü, karabasan gibi tematik yapımların tohumu görevini görmüşlerdir.
- 4- Din iktidarı üzerinden izleyiciye sunulan kılık kıyafet, konuşma, saç sakal biçimleri, kız ve erkek çocuklarına karşı tutumlar, evlilik ve aile içi ilişkiler, kadına bakış açısı, cinsellik gibi aslında toplumsal yaşantının barındıramayacağı ilkel yahut aykırı düşünce biçimleri sinemasal anlamda toplumsal hafızaya artık dinin vücut bulmuş hali olarak kazanmışlardır.
- 5- Dönemin siyasal düşüncesi, bu düşüncenin geldiği ideolojik gelenek, toplumsal hafıza ve eğlence amaçlı izleyici kitlenin düşünce dünyası göz önüne alınırsa ele aldığımız yapımlar sanatsal kaygılar güdülerek değil bir gerçekliğin taraflı bakış açıları ile beyaz perdeye yansıtıldığı görülmektedir.

- 6- Bir filmin çekim sırasında geçtiği aşamalar göz önünde bulundurulacak olursa toplumsal gerçekçi akım izleyiciye yapımcı, senarist ve yönetmen 'in bakış açılarının ortak bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Bu tutum tarihsel açıdan o dönem incelendiğinde bir nesnellik sorununu da ortaya çıkarmaktadır.

Sinemacılar Dönemine genel anlamda bakacak olursak beyaz perdeye yansıyan yapımlar zaman ve mekân bağlamında tematik olarak 3 şekilde karşımıza çıkmaktadır; tarihi filmler, köy hayatını konu edinen filmler ve şehir hayatını konu edine filmler. Tarihi filmler genel anlamda Yeşilçam sinemasında ilk Türk devletlerinden başlayarak Osmanlı devletine kadar süreçte destansı, bilgilendirici yahut siyasi gayelerle kame- raya alınmış yapımlardır. Bu filmler bir sanat olarak nitelendirilebilmesinin yanında çekildiği dönem içerisinde siyasi ve ideolojik akımlardan önemi ölçüde etkilenmiştir. Karikatürist Sezgin Burak'ın çizgi romanlarından oluşan ve 1965li yıllardan itibaren Tunç Başaran yönetmenliğinde çekilmeye başlayan Tarkan Filmleri serisi Türkiye'de o dönemde tekrardan yükselmeye başlayan Milliyetçilik düşüncesinin birer sonucu ha- line gelmiştir. Bir diğer taraftan Milli Mücadele yıllarını ve Osmanlı devletinin yıkılma dönemini konu edinen filmler ekseriyetle Marksist düşünceye yakın toplumsal ger- çekçi yönetmenlerin elinden çıkmıştır. Milli Mücadeleyi onu edinen filmlerin bu yıl- larda artış göstermesinin bir sebebi de Demokrat Partinin muhafazakâr demokrat bir parti olmasıdır. DP'nin komünizm ile mücadelesi Türkiye'de 27 Mayıs İhtilali sonrası için sinemada geniş özgürlükler sunacak ortamı hazırlamıştır. Muhafazakâr düşünceye karşı sol görüş artık sinemada açık bir propaganda başlatmıştır. Nitekim Yeşilçam'da din adamı figürünün olumsuz bir karakter olarak işlendiği yapımların başında bu film- ler gelmektedir. Bilindiği üzere kurtuluş savaşı yıllarını konu edinen bazı edebi eser- lerde, din adamları ve dindarlar, işgalci güçlerle işbirliği yapan, kurtuluş mücadelesine muhalif tipler olarak sunulmuşlardır. Bu yılları işleyen romanlardan uyarlanan senar- yolarda da durum aynı olmuştur. Bu yapımlarda da din adamları milli mücadeleye iha- net eden, düzenbaz ve ahlaksız tipler olarak gösterilir (Lüleci, 2008, s. 40).

Köy yahut kasaba hayatını işleyen filmler ise yine çoğunlukla toplumsal gerçe kçilik akımının bir ürünü olmuştur. Emek sömürüsü ve ağalık eleştirisi bu filmlere hâkimdir. Kurtarıcı kahraman genellikle ya eşkıyalar üzerinden (genellikle Yılmaz Güney sine- masında karşılaşılan bir durumdur) yahut öğretmen, mühendis, kaymakam, asker gibi devlet tarafından gönderilen devletin bir yüzü olarak nitelendirebileceğimiz aydın,

modern ve iyi eğitimli karakterler üzerinden seçilmiştir. Köylü ise iki kısımdır; bir tarafta saf ve cahil Anadolu insanı diğer tarafta ağa, belediye başkanı, muhtar, müftü, imam yahut hoca efendi gibi belirli bir iktidarı elinde tutan büyük ölçüde olumsuz karakterler. Buradaki dikkat çeken husus olumsuz karakterlerin çoğunluğu görevi babalarından ve dedelerinden almıştır. Yani bir tarafta okumuş ve kendi emeği ile atanarak gelmiş Kahramanlar diğer tarafta saltanat ile hüküm süren ve makamlarını istismar eden olumsuz karakterler. Diğer gruptaki saf Anadolu köylüleri ise sadece birer figürandır. Dramatik örgü işlendiğinde getirilen bir diğer eleştiri de dinin sunumudur. Bu döneme ait bazı filmlerde, Anadolu’da farklı yörelere ait töre ve adetlerin dinin şartlarıymış gibi sunulması sorunudur. Çekilen filmlerde daha çok doğu bölgelerinin geri kalmışlığı, kadının ezilmişliği, kan ve miras davaları, İslam’a mâl edilmiştir. Bir Müslümanın asla kabullenemeyeceği safça bir kadercilik anlayışı ve kimi anlamsız ve yanlış gelenek ve görenekler, sanki İslam’ın ilkeleriymiş gibi yansıtılmıştır (Lüleci, 2008, s. 40).

Şehir hayatını işleyen filmler ise komedi, polisiye, melodram, suç gibi türlerde olmakla birlikte 1960-70 yılları arasında yine Marksist düşüncenin ağır bastığı köyden kente göç ve buna bağlı olarak işsizlik, emek sömürsü, yoksulluk, suç, kimlik bunalımı gibi konularını ele almıştır. Mekân bağlamında bakıldığında yine bir iktidar ve emek kavgası üzerinden okumak doğru olacaktır. Din burada da sermaye sahiplerinin, fabrikatörlerin küçük ölçekte muhtarların, mahalle imamlarının, tarikat ve cemaat önderlerinin elindedir. Sermaye sahiplerinin elindeki din işçi ve emekçiyi sömürmek için büyük bir araç iken, imam, hoca efendi gibi direk dini refere eden tiplerin elinde ise o bölgenin sakinleri üzerinde bir iktidar kurma sebebidir. Hem şehirde yaşayan fakir kesimin hem de göçebe köylülerin içerisinde kayboldukları büyük kentlerde tutunabildikleri tek şey dindir. Din olgusuna genel bir pencereden bakıldığında gündelik hayatın içerisinde namaz, oruç, zekât gibi dinin açık emirlerine rastlanmazken, büyü, fal, nazar çıkarma, kurşun dökmek gibi dinde bid’at sayılan (ki modern pozitivist çağın kodlarına aykırıdır) metaforlar sık sık işlenmektedir. Dinin bu gibi kavramlarla imgenmesi dinin de tıpkı bu safsatalar gibi döneminin geçtiğini göstermek içindir. Bir diğer taraftan dinin toplum hayatı üzerindeki düzenleyici bir role sahip olduğu aile kurumu, bireyin hayata bakış açısı ve düşünce sistemi de az önceki bahsettiğimiz sunumlar üzerinden gösterilmektedir. Örneğin Anadolu’daki aile yapısı genelde gelenek ve göreneklere göre tasarlanmış olsa da din bütün bunların içerisinde ayrılmaz bir

parçadır. Din bir ailenin kuruluşundan genişlemesine, hatta dağılmasına kadar kural-ları belirlemiştir. Aile içinde bireyler arası iletişim bile dinin gelenek ve örflere yansıdığı ölçüde etkili olmaktadır. Bireyin yaşam düşüncesi de aynı şekilde içerisinde ye-tiştği ailenin ve toplumun düşüncesi ile şekillenmektedir. Taşra üzerinden aile ve bi-reyler halen saf inanç ve yaşamlarına bağlıdır. Fakat şehir hayatı söz konusu oldu-ğunda işler değişir. Şehirde modern ve Avrupalı aileler zengin ve refah içerisine gele-neksel aile ise fakir ve sıkıntı içerisindedir. Zengin ailelerin kadınları giyim-kuşam, tavır ve konuşmaları ile istenilen ve özenilen aile yapısıdır. Fakir (köylü-işçi) ailenin kadınları ise belki evden bile özgürce çıkamazlar. Nadiren de olsa çalışma hayatında olan kadınlar hizmetçilik, bant işçiliği gibi mesleklerle uğraşırlar. Erkek çocuklar kıs-men özgürken kız çocukları okumaz ve ev hanımlığına hazırlanır. Avrupaî ailede ise durum tam tersidir, kadınlar lüks ve eğlence içerisinde bir hayat sürerken erkek çocuk-lar genelde ukala ve çapkın, kız çocukları ise sosyal, geneli üniversite okuyan müzik yahut resim gibi bir sanatla meşgul olan tiplerdir. Geleneksel ailede evdeki erkek hâki-miyeti olanca baskındır. Namus, şeref, günah söylemleri fazlaca yer edindir. Çünkü şehir (kent) medeniyetin bir remzidir. Köy bir olumlama ile yansıtılsa da geri kalmış-lığın ve cahilliğin mekânıdır.

Çalışmada ele alınan yapımlar toplumsal gerçekçilik akımının içerisinde özellikle se-çilen filmler olmakla birlikte Yeşilçam sinemasında genel itibari ile durum çok farklı olmamıştır. Toplumsal gerçekçi yönetmenler bu çerçevede toplumun bir fotoğrafını çekmek gayreti göstermişlerse de burada tam anlamı ile tarafsız bir gerçekçilikten söz etmek mümkün değildir. Bu bakımdan Türk toplumunun bütününden cımbızlanan olayların genel geçer bir kalıba dökmek elbette ki yanlış olacaktır.

Sinemanın görsel sanatlar içerisinde etkileyici ve şekillendirici bir gücü olduğu ger-çektir. Nitekim sinemacılar da bunu kullanmaktan geri durmamışlardır. Özellikle Haz-retli Filmler olarak adlandırılan, peygamberler, sahabeler, evliyalar gibi İslam dininin önde gelenleri hakkında yapılan filmlerin gösterimi öncesinde izleyiciye gülsuyu ik-ram edilmiş oyunculara namaz kıldırılmış ve filmi tekbirlerle açmak gibi uygulamalara gidilmiştir. Bu sayede muhafazakâr kesimin zaten önceden beri süregelen önyargısı kırılmış dini duygular kabartılarak filmin etkileyiciliği kat be kat artırılmıştır. Top-lumcu gerçekçi akımda ve devrimci sinemada da durum farklı değildir, kullanılan mü-zikler, karakterlerin sunumu, mekân bütünlüğü gibi unsurlar duygusal açıdan izleyiciyi

etkilemektedir. Nitekim John Berger sinemanın gücünü, seyirciyi filmin içerisinden geçirerek yönetmenin amaç edindiği sonuçlara götüreceğini söyleyerek tanımlar (Berger, 2018, s. 26). Seyirci filmin bir parçası olur. Baudry'e göre izleyen filmle öyle bir özdeşlik kurar ki böyle bir noktada karşısındakinin imge olduğunu fark edemez. Mekân artık gösterim yapılan salon değil mizansenin orta yeridir. Bu sayede sıradan bir izleyici film ile beraber bir kiralık katil ile duygudaşlık kurabilir. Sinema, birey ile gerçek dünya arasında etkileşimi artırır. Sinema aslında bu bakımdan ortakyaşarlık sürecidir. Seyirciyi mizansen ile özdeşleştirmeyi sağlayan bir sistemdir (Diken & Lausten, 2016, s. 28).



## KAYNAKÇA

- Acar A (2012). *Estetik, Marksçı Estetik, toplumsal Gerçekçilik* (Doruk Yayınları, İstanbul)
- Akad, L Ö (2018) *Işıkla Karanlık Arasında*. (İletişim Yayınları, İstanbul)
- Akın MH (2019) Türkiye'de Siyasal Süreçlerin Toplumsal Değişime Etkileri *Türkiyede Toplumsal Yapı ve Değişim ed. Lütfi SUNAR* (4 b., s. 102-103). (Nobel Yayıncılık, Ankara)
- Alkan E (1995) *Şiir Sanatı* (Yön Yayıncılık, İstanbul)
- Altun F (2019) *Modernleşme Kuramı, Eleştirel Bir Giriş* (İnsan Yayınları, İstanbul)
- Aristoteles (2019) *Poetika* (Remzi Kitapevi, İstanbul)
- Arslan Z (2001) POSTMODERN SÖYLEM VE İNSAN HAKLARI *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 1(56).
- Aslan İ, Coşkun İ (2020) M. E. Balcı içinde, *Sinema ve Sosyoloji* (Alfa Yayınları, İstanbul)
- Aslan S, Alkış M (2015) Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçişte Türkiye'nin Modernleşme Süreci: Laikleşme ve Ulusal Kimlik İnşası. *Akademik Yaklaşımlar Dergisi*, 6(1), 20-25.
- Atatürk M K (2006). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III* ( Divan Yayıncılık, Ankara)
- Baş T, Akturan U (2017) *Nitel Araştırma Yöntemleri* (Seçkin Yayınevi, Ankara)
- Baudrillard J (2018) *Simulakrlar ve Simulasyon* (Doğu-Batı Yayınları, Ankara)
- Baudrillard J (2019) *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği* (Doğu-Batı Yayınları, Ankara)
- Berger J (2018) *Görme Biçimleri* (Metis Yayınları, İstanbul)
- Berkes N (1978) *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (Doğu-Batı Yayınları, İstanbul)
- Bıçaklar H (2020) Alman Milliyetçiliğinin Richard Wagner'in Müziğine Etkisi ve "Der Ring Des Nibelungen" Operası'nın incelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara.
- Comte A (1952) *Pozitivizm İlmihali* çev. Peyami Erman (MEB Yayınları, İstanbul)
- Cündioğlu D (2017) *Sinema ve Felsefe* (Kapı Yayınları, İstanbul)
- Çelik H, Ekşi H (2013) Söylem Analizi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99-117.
- Dijk JV (2018) *Ağ Toplumu* (Epsilon Yayınları, İstanbul)
- Diken B, Lausten C (2016) *Filmlerle Sosyoloji* (Metis Yayınları, İstanbul)

- Durkheim É (2016) *Sosyolojik Yöntemin Kuralları* (Doğu-Batı Yayınları, Ankara)
- Gaur A, *Britannica*: <https://www.britannica.com/topic/Acta> 2020, 05 21
- Giddens A (1994). *Modernliğin Sonuçları* çev. Ersin KUŞDİL (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)
- Giritli İ (1986) Japonya'nın Modernleşmesi ve Atatürkçü Modernleşme. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 2(5), 361. <https://www.atam.gov.tr/atam-dergisi/ataturk-arastirma-merkezi-dergisi-cilt-ii-mart-1986-sayi-5> . 09 16, 2020
- Gültekin RE (2008) Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri Ve Mimaride Değerlendirilmesi. *Turkish Studies*, 3(5), 9-31. doi:<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.408>
- Güngör E (2019) *Dünden Bugüne Tarih ve Kültür ve Milliyetçilik* (Yer-Su Yayıncılık, İstanbul)
- Güngör E (2019) *Kültür Değişmesi ve Milliyetçilik* (Yer-Su Yayınları, İstanbul)
- Hanioglu Ş (2001) Jön Türkler. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 23, s. 584) Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İbn Haldun (2017) *Mukaddime* çev. Süleyman Uludağ (Dergah Yayınları, İstanbul)
- Karaca Ö (2019) Türk Sineması Dönemleri 1-6. [https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk\\_Sinemas%C4%B1\\_D%C3%B6nemi\\_1\\_6](https://www.academia.edu/30350810/T%C3%BCrk_Sinemas%C4%B1_D%C3%B6nemi_1_6) 10,26,2020
- Karpat K (2010) *Türk Demokrasi Tarihi* (Timaş Yayınları, İstanbul)
- Koncavar A (2017) *Türk Siyasal Sineması* (Pales, Yayınları İstanbul)
- Kongar E (2018) *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği* (Remzi Yayınevi, İstanbul)
- Latouche S (1993) *Dünyanın Batılılaşması*, çev. Temel Keşoğlu (Ayrıntı Yayınları, İstanbul)
- Lüleci Y (2008) *Türk Sineması ve Din* (Es Yayınları, İstanbul)
- Mardin Ş (2018) *Türk Modernleşmesi* (İletişim Yayınları, İstanbul)
- Marshall G (2005) *Sosyoloji Sözlüğü*, çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü (Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara)
- Marx K (1986) *Capital* Cilt 1, çev. Alaattin Bilgi (Eriş Yayınları, Ankara)
- Mutlu E (2018) *Kitle İletişim Kuramları* (Ütopya Yayınları, Ankara)
- Okumuş E (2009) TOPLUMSAL DEĞİŞME VE DİN. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 323-347.
- Onaran AŞ (1994). *Türk Sineması* (Kitle Yayınları, Ankara)



- Osmanoğlu A (1986) *Babam Sultan Abdülhamid-Hatıralarım* (Selçuk Yayınları, İstanbul)
- Özden Z (2004) *Film Eleştirisi* (İmge Yayınevi, Ankara)
- Özgüç A (1990) *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (Yılmaz Yayınları, İstanbul)
- Özgüç A (2012) *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü* (Horizon Yayınları, İstanbul)
- Özön N (1960, 04 27) SİNEMA. *Akis Dergisi*, 18(300), 32, 33.  
[http://www.inonuvakfi.com/akis/1960\\_300.pdf](http://www.inonuvakfi.com/akis/1960_300.pdf) 03 03, 2021
- Özön N (1965, 09 04) Haremde Dört Kadın. *Akis*, 33.  
<http://www.ismetinonu.org.tr/akis-1965/> 01 04, 2021
- Özön N (1985) *Sinema Uygulayımı, Sanat, Tarihi* (Hil Yayınları, Ankara)
- Öztürk G (2017) Bir Propaganda Aracı Olarak Radyo. *Abant Kültürel Araştırmalar (AKAR)*, 2(3), 157-174.
- Özyuvar A (2007) *Devlet-i Aliyye'de Sinema* (De-Ki Yayınları, Ankara)
- Poloma M (2017) *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, çev. Hayriye Erbaş (Palme Yayıncılık, Ankara)
- Ritzer G (2014) *Klasik Sosyoloji Kuramları* çev. Himmet Hülür (De-Ki Yayınları, Ankara)
- Sinanoğlu AF (2008) Toplumsal Değişim ve Din, *Hikmet Yurdu*, 23-29.
- Sinema-Tek Derneği* (1965) <http://sinematek.tv/muradin-turkusu/>:  
<http://sinematek.tv/muradin-turkusu/> 03 08, 2021
- Sinema-Tek Derneği* (1967) <http://sinematek.tv/kuduz-recep-1967/> 03 08, 2021
- Smith A (1996) *Toplumsal Değişme Anlayışı*. çev. Ülgen Oskay (Gündoğan Yayınları, Ankara)
- Sözen E (1999) *Söylem* (Paradigma Yayınları, İstanbul)
- Şentürk R (2009) McLuhan'ın Televizyon Teorisi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15), 17-32.
- Teksoy R (2009) *Sinema Tarihi* (Oğlak Yayıncılık, İstanbul)
- Touraine A (2002) *Modernliğin Eleştirisi*, çev. Hülya Tufan (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul)
- Uçakan M (2010) *Türk Sinemasında İdeoloji* (Sepya Yayıncılık, İstanbul)
- Üzdü H (2016) Modernleşme Sürecinde Türk Sineması ve Din / Turkish Cinema And Religion in The Modernization Process. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(42).

Üzdü H (2016) Şehirdeki Yabancı Filmi Örneğinde Toplumsal Gerçekçi Anlayışta Din Teması. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3(5), 88-113.

Weber M (2016) *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Göksu Birol (Dorlion Yayınları, Ankara)

Yazıcı N (2010) TDV İslam Araştırmaları Merkezi TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/takvim-i-vekayi> 03,08, 2021



