

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**ULUSAL SİNEMA HAREKETİ ÇERÇEVESİNDE HALİT
REFİĞ SİNEMASINDA DOĞU- BATI İKİLEMİ**

**Hazırlayan
Ayşegül ÇİLİNGİR**

**Danışman
Prof. Dr. Aytekin CAN**

Doktora Tezi

**Şubat 2020
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI**

**ULUSAL SİNEMA HAREKETİ ÇERÇEVESİNDE HALİT
REFİĞ SİNEMASINDA DOĞU- BATI İKİLEMİ**

(Doktora Tezi)

**Hazırlayan
Ayşegül ÇİLİNGİR**

**Danışman
Prof. Dr. Aytekin CAN**

**Şubat 2020
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

Adı- Soyadı: Ayşegül ÇİLİNGİR
İmza:



T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
REKTÖRLÜĞÜ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



**Tez Başlığı: ULUSAL SİNEMA HAREKETİ ÇERÇEVESİNDE HALİT REFİĞ
SİNEMASINDA DOĞU- BATI İKİLEMİ**

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Giriş, b) Ana bölümler ve c) Sonuç kısımlarından oluşan toplam sayfalık kısmına ilişkin,/...../2019 tarihinde **Turnitin** intihal programından aşağıda belirtilen filtreleme uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı: % 4'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Giriş dahil
- 2- Ana Bölümler dahil
- 3- Sonuç dahil
- 4- Alıntılar dahil
- 5- Kapak hariç
- 6- Önsöz ve Teşekkür hariç
- 7- İçindekiler hariç
- 8- Kaynakça hariç
- 9- Özet hariç
- 10- Yedi (7) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez İntihal Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini, aksinin tespit edileceği muhtemel durumlarda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini bilgilerinize arz ederim./...../2019

Adı Soyadı : Ayşegül ÇİLİNGİR
Öğrenci No :
Anabilim Dalı : İletişim Bilimleri
Bilim Dalı : İletişim Bilimleri
Program Adı : Doktora

Danışman: Adı/İmza
Prof. Dr. Aytekin CAN

Öğrenci Adı/İmza
Ayşegül ÇİLİNGİR

YÖNERGEYE UYGUNLUK

“Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu- Batı İkilemi”
adlı Doktora tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma
Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Hazırlayan
Ayşegül ÇİLİNGİR

Danışman
Prof. Dr. Aytekin CAN

İletişim Bilimleri ABD Başkanı
Doc. Dr. Mustafa KOÇER

KABUL ONAY SAYFASI

Prof. Dr. Aytekin CAN danışmanlığında Ayşegül ÇİLİNGİR tarafından hazırlanan “Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu- Batı İkilemi” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

20/02/2020
(Tez Savunma Sınav Tarihi Yazılacak)

JÜRİ:

Danışman :Prof. Dr. Aytekin CAN

Üye :Doç. Dr. Vahit İLHAN

Üye :Doç. Dr. Ramiz GÖKBUDAK

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Çilem Tuğba KOÇ

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Onur ÖNÜRMEN

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ...16.../...03.../2020 tarih ve11..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.


Prof. Dr. Kenan-GÜLLÜ
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

“Ulusal Sinema Hareketi Çerçevesinde Halit Refiğ Sinemasında Doğu- Batı İkilemi” adlı bu doktora tezinde, Türk sinema tarihinde önemli bir sinema düşünce eğilimi olan “ulusal sinema” hareketi incelenmiştir. Halit Refiğ sinemasında, Doğu- Batı ikilemi tanımlanırken, yönetmenin sinemasının art alanının anlaşılmasına ve bu pencereden Türk sinemasına bakmak amaçlandı. Bu bağlamda, Türk sinemasını anlamlandırma eyleminde, nesnel bir bakış açısı geliştirme gerekliliği çalışma süresince temel kaygı olmuştur. Bu kaygıdan yola çıkılarak, çalışma yöntemi olarak Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlenmesi sinemaya uygun bir şema haline getirilmiştir. Filmlerin analizine dayalı bu çalışmada, elde edilen verilerin Türk sineması ile ilgili akademik çalışmalara katkıda bulacağı umulmaktadır. Tezin hazırlanmasında benden desteğini hiç esirgemeyen, her aşamada beni yüreklendiren, bu zorlu süreçte bana hep inanan değerli hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Aytekin CAN’a, öncelikle teşekkür ederim. Çalışma sürecinde katkıları ile beni yönlendiren jüri üyeleri; Doç. Dr. Vahit İLHAN, Doç. Dr. Ramiz GÖKBUDAK, Dr, Öğr. Üyesi Onur ÖNÜRMEN, Dr, Öğr. Üyesi Çilem Tuğba KOÇ’a şükranlarımı sunarım. Çalışmada bana yol gösteren Dr, Öğr. Üyesi Aylin Yonca GENÇOĞLU’na, ayrıca bu süreçte yanımda olan özellikle Zehra DURSUN ve tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Çalışmanın ortaya çıkma sürecinde, sabır ve şefkat duygularını benden esirgemeyen, onların desteği ile bu çalışmanın bittiğine olan inancımın başta kız kardeşim Songül ÇİLİNGİR’e ve aileme ve tüm dostlarıma çok şey borçluyum.

ULUSAL SİNEMA HAREKETİ ÇERÇEVESİNDE HALİT REFİĞ SİNEMASINDA DOĞU- BATI İKİLEMİ

Ayşegül ÇİLİNGİR

Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Mart 2020
Danışman: Prof. Dr. Aytekin CAN

KISA ÖZET

Sinema ve toplum, birbirinden bağımsız olmayan hatta etkileşimli bir yapıya sahiptir. Bu etkileşimli yapı, toplumsal değişim ve dönüşümlerin de sinemada kendisini var etmesine olanak sağlar. Kendini toplumla var eden sinema, ulusal unsurlardan da etkilenir. Türk sinema tarihinde “ulusal sinema” hareketinin öncüsü olan Halit Refiğ, Türk sinemasının kendi sinema anlayışını geliştirmesi gerektiğini savunan önemli bir yönetmendir. Refiğ, “ulusal sinema” hareketinin kuramsal alt yapısını oluştururken, filmlerini de bu düşünceleri doğrultusunda hem içerik hem de biçim olarak tanımlar. Halit Refiğ, filmlerinde Doğu- Batı ikilemi bağlamında kendi sinemasında ulusal değerleri ön plana çıkararak, Türk toplumuna özgü bir sinema dili yaratma çabasını gösterir. Bu çalışmada incelenen Bir Türke Gönül Verdim, Fatma Bacı ve Vurun Kahpeye filmlerinden hareketle Doğu- Batı ikileminin Refiğ’in sinemasında nasıl ele alındığı araştırılmıştır. Bu çalışmada Refiğ’in sinema eğiliminin filmlerinde nasıl aksettirildiği, Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesinden yola çıkılarak, sinemaya uyarlanan bir şema ile incelenmiştir. Bu çalışmada Halit Refiğ’in Doğu- Batı ikilemini incelenen üç filmde açık ve net bir şekilde ortaya koyduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halit Refiğ, Ulusal Sinema, Sinema- Toplum İlişkisi, Teun A. van Dijk’ın Eleştirel Söylem Çözümlemesi, Doğu- Batı İkilemi

EAST – WEST DILEMMA IN HALİT REFIG CINEMA WITHIN THE FRAMEWORK OF NATIONAL CINEMA MOVEMENT

Ayşegül ÇİLİNGİR

Erciyes University Institute of Social Sciences,
Department of Communication Sciences, Doctoral Dissertation, March 2020
Advisor: Prof. Dr. Aytekin CAN

ABSTRACT

Cinema and society are not independent of each other or even have a collaborative structure. This collaborative structure allows social changes and transformations to exist in cinema as well. Cinema, which exists itself with society, is also influenced by national elements. Halit Refig, the pioneer of the “national cinema” movement in the history of Turkish cinema, is an important director who argues that Turkish cinema should develop its own interpretation of the cinema. Refig, while forming the theoretical background of the “national cinema” movement, defines his films as both content and form in line with these ideas. In his films, Halit Refig makes an effort to create a unique language of cinema to Turkish society by bringing national values to the fore in his own cinema in the context of the East-West dilemma. In this study, it was investigated how the East-West dilemma was dealt with in the cinema of Refig, based on the films "Bir Türke Gönül Verdim (I Set My Heart On A Turkish)", "Fatma Bacı (Sister Fatma)" and "Vurun Kahpeye (Strike the Whore)". In this review, the reflection of Refig's cinema propensity within his films was analyzed with a schema adapted to cinema based on Teun A van Dijk's critical discourse analysis. In this analysis, it was determined that Halit Refig simply and clearly reveals the East-West dilemma in three films.

Keywords: Halit Refig, National Cinema, Cinema - Society Relationship, Teun A. van Dijk's Critical Discourse Analysis, The East-West dilemma

İÇİNDEKİLER

ULUSAL SİNEMA HAREKETİ ÇERÇEVESİNDE HALİT REFİĞ SİNEMASINDA DOĞU- BATI İKİLEMİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK.....	i
İNTİHAL FORMU	ii
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL ONAY.....	iv
ÖNSÖZ.....	iv
KISA ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME SÜRECİ VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

1.1. Modernleşme.....	8
1.2. Osmanlı Devleti'nde Modernleşme Hareketleri	9
1.3. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal ve Kültürel Yapı İnşasında Modernleşme.....	20
1.3.1. Türk Modern Kimliğinin İnşası	21
1.3.2. Toplumsal Yenilikler ve Devrimler	23
1.4. Demokrat Parti Dönemi	28
1.4.1. Demokrat Partinin Kuruluşu ve İktidarı.....	29
1.5. 1960 Askeri Darbesi.....	37
1.5.1. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'ni Hazırlayan Nedenler	37
1.5.2. 1960 Askeri Darbesi Sonrası Yaşanan Siyasi Gelişmeler	38
1.5.3. 1961 Anayasası'nın Hazırlanması ve Özellikleri.....	40
1.5.4. 1961 Seçimleri ve Türkiye'de Ortaya Çıkan Yeni Siyasi ve Toplumsal Yapı .	43
1.5.5. 1960 Askeri Darbesi'nden Sonra Ortaya Çıkan Görüşler.....	44
1.5.5.1. ATÜT Kavramının Ortaya Çıkışı ve Türkiye'deki Tartışmalar	45

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSALLAŞMA

2.1. Toplumsal ve Kültürel Bir Sanat Olarak Sinema.....	48
2.1.1. Sinema ve İdeoloji İlişkisi.....	56
2.1.2. Toplumsal Bakış Açısıyla Türk Sineması.....	62
2.2. Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi.....	66
2.2.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi	68
2.2.2. Sinemanın Türkiye'ye Gelişi (1896) ve İlk Dönemi (1914-1923).....	70
2.2.3. Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)	74
2.2.4. Geçiş Dönemi (1939-1950).....	76
2.2.5. Sinemacılar Dönemi (1950-1970).....	79
2.3. Sinema Akımı Kavramı.....	86
2.3.1. Dünyadaki Sinema Akımlarının Ortaya Çıkışı	86
2.3.2. Alman Dışavurum Sinema Akımı	87
2.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı	89
2.3.4. Fransız Yeni Dalga Akımı	92
2.3.5. Üçüncü Sinema	95
2.4. Türk Sinemasında Akım Çalışmaları	97
2.4.1. Toplumsal Gerçekçilik	98
2.4.2. Halk Sineması	103
2.4.3. Devrimci Sinema.....	106
2.4.4. Milli Sinema.....	107
2.5. Ulusal Sinema Hareketinin Ortaya Çıkmasını Sağlayan Nedenler.....	110
2.6. Halit Refiğ'in Yaşamı ve Düşünceleri	125

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİT REFİĞ'İN ULUSAL SİNEMA HAREKETİ BAĞLAMINDA FİLMLERİNDEKİ ÖGELERİN DOĞU- BATI İKİLEMİ ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

3.1. Çalışmanın Yöntemi	133
3.1.1. Çalışmanın Problemi.....	140
3.1.2. Çalışmanın Amacı.....	141
3.1.3. Çalışmanın Önemi.....	141

3.1.4. Çalışmanın Varsayımları.....	141
3.1.5. Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları	143
3.1.6. Çalışmanın Evren ve Örneklemi	143
3.1.7. Çalışmanın Eleştirel Söylem Çözümlemesi ile Yapılandırılması	143
3.1.7.1. Makro Yapı	145
3.1.7.1.1. Tematik Yapı.....	146
3.1.7.1.2. Toplumsal Yapı.....	146
3.1.7.1.3. Anlam.....	146
3.1.7.1.3.1. Türk Toplumunun Değer ve Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu- Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri	147
3.1.7.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi	148
3.1.7.2. Mikro Yapı.....	149
3.1.7.2.1.Karakterler ve Diyaloglar:	149
3.1.7.2.2. Görüntü.....	150
3.1.7.2.2.1. Çerçeve.....	150
3.1.7.2.2.2. Mekân.....	151
3.1.7.2.2.3. Renk	153
3.1.7.2.3. Ses ve Müzik Kullanımı.....	156
3.1.7.2.4. Kurgu	157
3.2. Film Çözümlemeleri.....	161
3.2.1. “Bir Türke Gönül Verdim” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi Açısından Çözümlemesi	161
3.2.1.1. Makro Yapı	162
3.2.1.1.1. Tematik Yapı.....	162
3.2.1.1.2. Toplumsal Yapı.....	165
3.2.1.1.3. Anlam.....	167
3.2.1.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu- Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri	167
3.2.1.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi	169
3.2.1.2. Mikro Yapı.....	171
3.2.1.2.1. Karakterler ve Diyaloglar:	171
3.2.1.2.2. Görüntü	183
3.2.1.2.2.1. Çerçeve.....	185

3.2.1.2.2.2. Mekân.....	186
3.2.1.2.2.3. Renk	188
3.2.1.2.3. Ses ve Müzik	189
3.2.1.2.4.Kurgu	190
3.2.2. “Fatma Bacı” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi ile Çözümlemesi.....	192
3.2.2.1. Makro Yapı	193
3.2.2.1.1. Tematik Yapı.....	193
3.2.2.1.2.Toplumsal Yapı.....	195
3.2.2.1.3. Anlam.....	197
3.2.2.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu- Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri	197
3.2.2.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi	198
3.2.2.2. Mikro Yapı.....	201
3.2.2.2.1. Karakterler ve Diyaloglar.....	201
3.2.2.2.2. Görüntü	211
3.2.2.2.2.1. Çerçeve.....	214
3.2.2.2.2.2. Mekân.....	215
3.2.2.2.2.3. Renk	217
3.2.2.2.3. Ses ve Müzik	218
3.2.2.2.4.Kurgu	219
3.2.3. “Vurun Kahpeye” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi ile Çözümlemesi.....	221
3.2.3.1. Makro Yapı	223
3.2.3.1.1. Tematik Yapı.....	223
3.2.3.1.2. Toplumsal Yapı.....	226
3.2.3.1.3. Anlam.....	227
3.2.3.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu- Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri	227
3.2.3.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi	231
3.2.3.2. Mikro Yapı.....	235
3.2.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar.....	235
3.2.3.2.2. Görüntü	248

3.2.3.2.2.1. Çerçeve.....	253
3.2.3.2.2.2.Mekân.....	255
3.2.3.2.2.3. Renk	257
3.2.3.2.3.Ses ve Müzik.....	257
3.2.3.2.4. Kurgu	258
3.2.3.3. Vurun Kahpeye Filminin 1949, 1964 ve 1973 Uyarlamalarının Değerlendirilmesi	260
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	263
KAYNAKÇA	279
ÖZ GEÇMİŞ.....	293



KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AP	: Adalet Partisi
ATÜT	: Asya Tipi Üretim Tarzı
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CKMP	: Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi
DBA	: Devletin Baskı Aygıtları
DİA	: Devletin İdeolojik Aygıtları
DP	: Demokrat Parti
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı
IMF	: International Monetary Fund (Uluslararası Para Fonu)
LUCE	: L'Unione Cinematografica Educativa (İtalyan Sinema Kuruluşu)
MBK	: Milli Birlik Komitesi
MOSD	: Merkez Ordu Sinema Dairesi
MP	: Millet Partisi
MTTB	: Millî Türk Talebe Birliği
NATO	: North Atlantic Treaty Organization (Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü)
SKB	: Silahlı Kuvvetler Birliği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
TRT	: Türkiye Radyo Televizyonu
UFA	: Universum Film-Aktien (Alman Film Stüdyosu)
YTP	: Yeni Türkiye Partisi

GİRİŞ

Bu tez çalışmasının konusu, Türk sinema tarihinde, özellikle 1965-1975 yılları arasında bir düşünce eğilimi olan “ulusal sinema” hareketi bağlamında, Halit Refiğ sinemasında Doğu- Batı ikileminin Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesi üzerinden sinemaya uyarlanan bir şema analizidir. Halit Refiğ, Türk sinema camiasına önce çeşitli dergilerde yayınlanan sinema eleştirileri ile adım atmış, ilk yönetmenlik deneyimini ise 1961 yılında çektiği *Yasak Aşk* filmi ile yapmıştır. Refiğ, 1960’lardan sonra Türk sinemasında gerek filmleri, gerekse de düşünceleri ile yönlendirici bir role sahip olmuştur. Refiğ, filmlerinde ve yazınsal alanlardaki eserleriyle Türk sinemasının gelişiminin önemi üzerinde durarak, kendine has bir Türk sineması yaratma çabası içine girmiştir. Bu bağlamda 1960’ların sonralarına doğru çalışmaya da konu olan “ulusal sinema” düşüncesini savunmuştur.

“Ulusl sinema”, Türk toplumunun tarihi ve sosyal yapısının Batı’dan farklı olduğunu vurgulayan, Batı sinemasından ayrı, özgün bir sinema dili üretme kaygısı taşıyan bir harekettir. Bu bağlamda Doğu- Batı ikilemi fikri zemini üzerine kurulmuştur. Doğu- Batı ikilemi, modern Avrupa toplumunun karşısına Avrupa’nın geçtiği tarihsel aşamaları yaşamamış diğer toplumları koyan bakış açısı ihtiva eder. Zira Avrupa, kendi tarihsel serüveni içinde Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından Aydınlanma Çağı üzerine kurulu kendi ekonomik, kültürel ve siyasal yapılarını oluşturmuştur. Bu oluşum sürecinde Batı, kendini Doğu’nun zıttı olarak tanımlamış, söz konusu tanımlama Doğu toplumları tarafından da kabul edilmiştir. Bu ayırım kendini toplumların evrim teziyle göstermiştir.

Bu çerçevede, Doğu toplumları, Avrupa’nın modernizme varan ve yüzyıllar süren aşamalarını yaşayamamış, farklı seyrirlerde gelişme göstermişlerdir. Bu iki farklı tarihsel süreç, benzer olmayan kültürel, ekonomik ve siyasal yapıların ortaya çıkmasını kaçınılmaz bir duruma getirmiştir. Bu durum Doğu- Batı ikileminin doğmasına neden

olmuştur. Özellikle Batılı düşünürlerin ortaya koyduğu modernleşme kuramları da bu iki kavram üzerinden gelişmiştir. Bu iki kavram “biz”in sunumu karşısına “öteki”ni koymuştur. Bu karşıtlık kimlik tanımlanmalarında da kullanılmıştır. Kellner, kimlik ve modernite ilişkisini şu şekilde anlamlandırır; “...modernitede kimlik, aynı zamanda toplumsal ve öteki- bağlantılıdır” (2001, s. 187). Modernite içerisinde kimliğin açıklanması diğer bir kavramla tanımlanır hale gelmiş, biz/ öteki nosyonlarının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan ve 20. yüzyılda gelişimine ivedikle devam eden sinema sanatı da toplumsal olgulardan etkilenmiştir. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de önemli bir sanat alanı olan Türk sineması, Türk toplumunun geçirdiği toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere bağlı olarak belli dönemlerde dönüşüm yaşamıştır. Türk sinema tarihçilerinden Nijat Özön’ün, “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığı 1950-1970 dönemi, Türk sinemasının, değişen toplumsal yapısıyla dönüşüme girdiği yıllardır. Bu yıllarda değişen parlamenter sistem, toplumsal, ekonomik, sosyal ve kültürel değişimleri de beraberinde getirmiştir. 1950’lerde başlayan sanayileşme ve buna paralel olarak başlayan iç göç, Türk sinemasının hem izleyici potansiyelini ve film sayısını hem de işlenen temaları farklı bir konuma getirmiştir. 1960’lı yıllarda Türk sinemasında gerek yazınsal gerekse de sinematografik anlamda yeni düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu yıllarda toplumsal konulara eğilmek isteyen bir kısım yönetmen “toplumsal gerçekçilik” hareketini oluşturmuştur. Bu hareket içerisinde Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Ö. Lütfi Akad gibi yönetmenlerin yanı sıra Halit Refiğ de yer almıştır. Bu hareketle, toplumsal yapının sorunlarının gerçekçi ve sinemasal bir biçim anlayışı içerisinde ele alınması amaçlanmıştır. Bu hareketin içerisinde yer alan Halit Refiğ’in iç göç olgusunu işleyen 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* filmi, Türk sinemasındaki ilk iç göç unsurunun örneği olarak sunulabilir . “Toplumsal gerçekçilik” hareketinin içerisinde yer alan bazı yönetmenlerinin farklı düşünceleri yüzünden bu sinema hareketi, 1965 yılından sonra farklı tartışmaların odak noktası haline gelmiştir.

Halit Refiğ ve arkadaşları, “toplumsal gerçekçilik” hareketinin halka indirgenemediğini ve bazı çevrelerde sanat- toplum ikilemini yarattığı düşüncesiyle önemini yitirdiğini savunmuşlardır. Refiğ (2013, s. 56), “*Türk sinemasında gerçek değer emektir*” düşüncesi ile “halk sineması” kavramını ortaya koymuştur. “Halk sineması” kavramı,

sinemanın devlet ya da özel teşebbüs desteği olmadan halkın parasıyla finanse edilmesine dayanmaktadır. Refiğ, “bono sistemi”ne dayanan bu kavramsal çerçevenin, Türk sinemasına özgü olduğunu savunmuştur. Ama bu kavramsal çerçeve akademik ve sinematografik açıdan temellendirilemeyerek, etkisiz kalmış, sonrasında ise Refiğ, “ulusal sinema” düşüncesini öne çıkarmıştır.

1960’ların ortasından itibaren başta Halit Refiğ olmak üzere, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler “toplumsal gerçekçilik” sinema düşüncesinden uzaklaşarak “ulusal sinema” hareketine dâhil olmuşlardır. “Ulus” kelimesi ulus-devlet kavramından türeyen bir ulusa ait kavramları ve ulusa özgü değerleri anlatmaktadır. Suner’e göre (2006, s. 38-39); “*ulusal sinema*” kavramı, *ulus- devletin sınırlarının kültürel pratikleri kuşatabileceği ve kendi içinde barındırabileceğini varsayar*”. Bu kavramsal ilişkiden yola çıkılarak, Halit Refiğ’in öncülük ettiği, “ulusal sinema” hareketi de bir ulusun özelliklerini yansıtan filmleri içine alan sinema düşüncesi olarak tanımlanabilir.

“Ulus” hareketi, Marksist düşünceden de önemli ölçüde etkilenmiştir. 1960 Askeri Darbesi’nden sonra hazırlanan ve görece özgürlükçü olarak tanımlanan 1961 Anayasası ile birlikte farklı düşünsel eğilimler kendilerine toplumda yer edinmeye başlamış, bu eğilimlerden sinema da payını almıştır. Ayrıca, o dönemde dünyada yükselen sol hareketler, Türk düşünce dünyasını da etkilemiştir. Bu yıllarda, dünyada yükselen sol hareketlerle birlikte Marksizm daha fazla araştırılmaya ve anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Karl Marx ve Friedrich Engels’in gün yüzüne çıkmamış bazı eserleri tartışılmaya başlanmıştır. Karl Marx ve Friedrich Engels’in bu eserlerinden olan “*Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*”, 1967 yılında Türkçeye çevrilmiştir. Bu eserde Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) kavramı ön plana çıkmıştır. Bir kısım Türk düşünürü, bu kavramla bir çerçeve oluşturarak Türk toplumunu tanımlama çabasına girmiştir. ATÜT kavramının Türk sineması ile ilişkisi, “ulusal sinema” hareketi bağlamında kurulabilir.,1960’larda Sencer Divitçioğlu, Selahattin Hilav gibi düşünürlerin ve Kemal Tahir’in, Marx’ın Doğu toplumlarındaki üretim ve sınıf ilişkilerinin Batıdakinden farklı olduğu savına dayanan ATÜT düşüncesi referans alınarak, Halit Refiğ tarafından “Ulus” hareketi, sinema alanında geliştirilmiştir. Refiğ, “ulusal sinema” hareketinin sinemadaki kuramsal çerçevesini 1971 yılında kaleme aldığı *Ulus Sinema Kavgası* adlı eseriyle çizmiştir. Refiğ, *Ulus Sinema Kavgası* kitabında ve “ulusal

sinema” hareketini kuramsal olarak açıkladığı yazılarında ve bu çerçevede çektiği filmlerinde ATÜT düşüncesinin izleri vardır. Refiğ, özellikle de ATÜT düşüncesinin Doğu- Batı farklılıkları üzerinde durduğu savlarını, Türk sinemasında bu düşünciyi anlamlandırmak için kullanmıştır.

Halit Refiğ, 1960 sonrası Türk sineması hakkındaki farklı düşüncelerini aktararak yeni bir oluşum içine girmiştir. Refiğ, kültür, toplum ve sinema ilişkisinin kurularak ve devlet tarafından desteklenerek geliştirilmesi gerektiğini ve ancak bu şekilde kendine özgü bir Türk sineması oluşturulabileceğini savunmuştur. Türk sinemasının kendine özgü değerlerini; tarihsel, üretim ilişkileri, kültürel unsurlar, gelenekler, dini inançlar, toplumsal yapı olarak ele alan Refiğ, gerçekçilik olgusunun bu unsurlarla şekillenmesi gerektiğinin altını çizmiştir. Halit Refiğ’in bu düşünceleri bir taraftan Türk sinemasına farklı bir bakış açısı katarken diğer taraftan onun bazı çevrelerin hedefi haline getirmiştir.

Refiğ’e gelen eleştiriler, “ulusal sinema” kavramı etrafında toplanmıştı. Halit Refiğ, Türk toplumunun estetik anlayışının, sınıf yapısının ve üretim şekillerinin Batıdan farklı olduğunu ve bu farklılığın ulusal bir anlayışla sinemada ele alınması gerektiğini savunmuştur. Refiğ, “ulusal sinema” kavramını 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren bilinçli olarak kullandığını ve bu kavramın hem “halk sineması” hem de batı sinemasına bir tepkiden doğduğunu ifade etmiştir. Refiğ’in bu bağlamda, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri, onun ulusal bilincinin sinematografik anlamda birer örneği olması bakımından bu çalışmanın ana materyallerini oluşturmuştur.

Doğu- Batı ikilemi, kavramsal olarak Batı ve Batı dışı toplumların kültürel farklılıkları işaret etmektedir. Bu kavramdan hareketle, Halit Refiğ, sinemasında, Doğu- Batı ikilemine geleneksellik, modernleşme, ideoloji, hegemonya, ulus ve ulusallık kavramları ve bu kavramların Türk tarihi ve toplumun şekillenmesindeki rolleri bağlamında farklı bir bakış açısı katmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda çalışmada bu kavramların Türk sinemasına yansımaları Halit Refiğ’in “ulusal sinema” hareketi içerisinde yer alan filmlerinde işleniş biçimleri bakımından Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak sinemaya uyarlanan bir şema incelenmiştir.

Çalışmada Althusser'in ideoloji düşüncesi özellikle DİA kavramının alt başlığında yer alan (Kültürel DİA) üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca çalışmada, Gramsci'nin, devlet ve sivil toplum arasındaki etkileşimli ilişkiyi açıkladığı hegemonya kavramı üzerinden çözümlemeye gidilmiştir. Gramsci, hegemonya kavramı ile egemenlik konusuna değinmiştir. Bu iki kavram toplum ve sinema konusu ile ilişkilendirilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, Halit Refiğ'in sinema anlayışının temelinde yer alan ve ikili çatışmanın kaynağı olan Doğu- Batı ikilemi kavramı biz/öteki açısından ele alınırken, Osmanlı Devleti'nin son yılları ve Türkiye Cumhuriyeti dönemi modernleşme olgusu işlenmiştir. Refiğ'in, Türk sinemasında ulusal öğeleri öne çıkaran görüşleri ile ilişkilendirilen "ulusal sinema" hareketinin ortaya çıktığı 1960'lı yılların her bağlamda iyice kavranılması zorunlu olarak görülmüştür. 1960'lı yıllarda Türkiye'de sanayileşme ce iç göç ile birlikte değişen toplum yapısı, gelenekselliğin karşısına, kentteki modernleşmenin konulmasına neden olmuştur. Bu yüzden Türkiye'de bu dönemde yaşanan toplumsal, kültürel, ekonomik, siyasal ve hukuksal unsurlar da bu bölümde ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Bu bağlamda Türk tarihi ve modernleşme süreçleri ele alınarak, Türk sinema tarihi ve bu dönemde ortaya çıkan sinema eğilimleri de bu konjonktürde açıklanmaya çalışılmış, bu yapılarla komplike bir bağlantı kurulması amaçlanmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Türk sineması ve toplumsallaşma başlığı altında öncelikle sinemanın toplumsal ve kültürel bir sanat olarak çerçevesi hakkında bilgi verilmiştir. Sinemanın sanat yönü, kişisel bir yaratım sürecinin sonucudur. Beşeri olan her olgunun sinemada bir alanı vardır. Bu bağlamda Platon'un "idealar dünyası" olarak tanımladığı, her nesnenin zihindeki görünümü, sinemanın görsel ve işitsel avantajları ile perdede bir gerçeklik yaratılmasına olanak sağlar. Yansıma yöntemiyle yaşanan bu gerçeklik, özellikle 20. yüzyılda sinemanın ideolojik ve kültürel aktarımın bir aracı konumuna gelmesine neden olmuştur. İdeoloji kavramı, Sinema toplumsal değişimlerin bir parçası olarak hem ideoloji hem de hegemonya kavramları ile ilişki içerisindedir. Özellikle bu ilişki totaliter rejimlerde sinemanın ideolojik aktarım aracı olarak kullanımı şeklinde ortaya çıkmış, bu süreçte de hegemonik bir yapı kurulması amaçlanmıştır.

Sinema- toplum ilişkisinden yola çıkarak sinemanın Türkiye'deki serüveni Osmanlı döneminden itibaren ele alınarak bu iki kavram, etkileşimli yapısıyla incelenmiştir.

Çalışmada, Türk sinema tarihi, Türk sinema tarihçisi Nijat Özön'ün "Türk sineması sınıflandırılması" dönemleri ile kısaca ele alınmıştır. Türk sinema tarihi ile ilgili birçok yazarın farklı parametreleri öne çıkararak oluşturduğu sınıflandırmalar mevcuttur. Ancak Nijat Özön'ün sınıflandırmasında, toplum olgusu sinema ile ilişkilendirildiği için bu sınıflandırma tercih edilmiştir. Türk sinema tarihinin ilk dönemlerinden itibaren bazı ana tartışmalar, kaynaklar çerçevesinde aydınlatılmaya çalışılmıştır. 1960'larda Türkiye'de yaşanan toplumsal, siyasal ve hukuksal değişimler sinemanın da değişimini beraberinde getirmiştir. Bu yıllarda Türk sinemasının gelişimi için farklı fikirler ortaya atılmış, farklı eğilimler desteklenmiştir. Bu sinema eğilimleri ve bu eğilimlerin kaynağı olan sinema akımları ikinci bölümde ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Dönemler ele alınırken özellikle çalışmanın temelini oluşturan "ulusal sinema" hareketi ile bağıntılı olduğu için "sinemacılar dönemi" ve sonrasına odaklanılmıştır.

Türk sinemasına tarihsel ve sosyolojik açıdan bakılarak, elde edilen verilerle dönemin Türk sineması ve geliştirilen sinema eğilimleri özellikle "ulusal sinema" hareketinin üzerinde durulmuştur. "Ulusal sinema" hareketi çerçevesinde bu eğilimin öncüsü olan Halit Refiğ'in hayatı, eğitimi, düşünce dünyası, filmleri bağlamında Türk sinemaya ilişkin fikirleri hakkında bilgi edinilmiştir. Bu araştırmaların sonucunda, Refiğ'in ulusal bir sinema dili oluşturma çabalarında, her toplumun gelişim sürecinin farklı olduğu düşüncesinden hareketle, her toplumun sanat anlayışının da benzer olmadığı sonucunu çıkardığı ve bu anlayış doğrultusunda "ulusal sinema" hareketini temellendirdiği belirlenmiştir. Çalışmanın kuramsal olarak temelini oluşturan "ulusal sinema" hareketi bu bölümde tanımlanarak, "ulusal sinema" hareketinin öncüsü olan Halit Refiğ ve onun düşüncelerinin şekillenmesinde etkisi olan Kemal Tahir, dönemin sosyal olayları çerçevesinde ayrıntılı olarak incelenmiştir. .

Çalışmanın üçüncü ve son bölümünde, çalışmaya uygun olarak görülen Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi önce literatür taraması ile açıklanmış ve sonrasında Halit Refiğ'in "ulusal sinema" görüşünü yansıtan *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri, bu yöntem de sinemasal unsurları içeren bir şema ile çözümlenmiştir. Çalışmada tercih edilen yöntem olan ve van Dijk'in alt yapısını oluşturduğu eleştirel söylem çözümlemesi daha çok haber metinlerindeki alt yapılarıdaki söylemlerin incelenmesinde özellikle de biz/ öteki kavramsal karşıtlıklarını ortaya çıkarılmasında kullanılmaktadır. Bu çalışmada, Halit Refiğ'in "ulusal sinema"

hareketi ve Doğu- Batı ikilemi bağlamında sinemasal kodlar, Türk sineması ön plana çıkarılmıştır. Teun A. van Dijk'ın alt yapısını temellendirdiği eleştirel söylem çözümlemesi ile sinema alanı ilişkilendirilmiş ve bu çözümleme çalışma için daha sistematik bir düzene oturturulmuştur. Bu bağlamda, bu yöntem makro ve mikro yapılar başlıkları altında sinemaya uyarlanmıştır.

Halit Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde, “ulusal sinema” hareketi bağlamında, Türk kültürünün ve milli değerlerin sinema dili ile sunulması gerektiğini ifade eder. Refiğ, bu sunumun doğru yapılabilmesi için sinemanın kendi değerlerine ve toplumsal gerçeklere dayanması gerektiğini ve Batı değerlerinin ulusal sinemaya adapte edilemeye çalışılmasının gerçeklikten uzak durulması gerektiğini belirtir. Çalışmada, Refiğ'in, “ulusal sinema” düşüncesinden hareketle filmlerindeki Doğu- Batı ikileminin eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak oluşturulan şema ile nasıl ele alındığı incelenmiştir. Bu yöntemin temel olarak tercih edilmesinin nedeni; van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi ana merkezinde Batı ve Batı dışı toplumların bakış açısından hareketle, biz/ öteki kavramlarının sistematik bir hale getirilmiş olmasıdır. Çalışmada Doğu- Batı kavramları bağlamında geleneksellik, modernizm, ideoloji, hegemonya, ulus, ulusallık ve bu kavramların Türk sinemasına “ulusal sinema” hareketi ve Refiğ tarafından nasıl ele alındığı örneklem olarak seçilen *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri üzerinden ele alınmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞME SÜRECİ VE TÜRK MODERNLEŞMESİ

1.1. Modernleşme

“Aşkı doğuda tanıdım, batıda ölümü gördüm ”.¹

Modernleşme, Avrupa’da başlayıp tüm dünyada toplumsal, ekonomik ve siyasal yapıların değişmesini sağlayan bir süreçtir. Modernleşme, birçok farklı yapıda köklü değişikliği kapsar. Modernleşmeyi, Yüksel (2004, s. 5) şu şekilde tanımlamaktadır;

Modernleşme kavramının, genel olarak, ekonomik anlamda kapitalizme ve endüstriyel gelişime, siyasal bakımdan ulus devlete ve liberal demokrasiye, sosyo- kültürel açıdan bireyciliğe ve seküler bir dünya görüşüne, toplumsal yapının giderek farklılaşmasına karmaşıklaşmasına, kentleşmenin artmasına ve bilimsel düşünce tarzının gelişmesine doğru giden bir süreci ifade etmek üzere kullanıldığı ileri sürülebilir.

Bu tanım modernleşme kavramını, kültürel, politik ve ekonomik gelişimi içine alan geniş bir kavram olarak sunmaktadır. Kısaca modernleşme, uzun süren bir değişim, dönüşüm süreci olarak ifade edilebilir. Bir modernleşme kuramcısı olan S.N. Eisenstadt, modernleşme kavramını; toplumsal, ekonomik ve siyasal sistemler için Batı Avrupa ve Amerika’da geliştirilen bir süreç olarak ifade ederken,1960’lı yıllardan itibaren modernleşme, Batı merkezli bir unsur olarak tanımlanmaktadır. Batı toplumlarının tarihsel süreçlerini Batı- dışı toplumlar da izlemiştir (Eisenstadt, akt. Solmaz, 2011, s. 43). Modernleşme, Batı Avrupa merkezli, uzun yıllar süren bir değişim süreci olarak, toplumsal olguları etkileyip, onlardan etkilenip şekillenmiştir. Avrupa’nın Ortaçağ’dan çıkması birlikte başlatılabilecek olan bu dönem, Rönesans, Reform, Aydınlanma ve

¹ 2009 yılında vefat eden Halit Refiğ’in Zincirlikuyu Mezarlığında bulunan kabrindeki ifade. Ayrıca Gülper Refiğ’in Halit Refiğ’i anlatan anı kitabının adıdır.

sanayileşme ile bağlantılı olarak ilerlemiştir. Avrupa'nın bu gelişmeleri onun modernleşme süreçleridir.

Modernleşme kavramının geliştirilmesi birlikte modernleşme kuramları da üretilmeye başlamıştır. Modernleşme kuramları, Batı'da II. Dünya Savaşı sonrası siyasi ve ekonomik gelişmelere paralel olarak Batılı sosyal bilimciler tarafından ortaya konulan ve Batı'nın kendi dışında kalan Batı- dışı toplumları nasıl gördüğü ile ilgilidir. Batı dünyasında, Batı ve Batı- dışı toplum anlayışı, Antik Yunan dönemlerine kadar uzanan bir süreçtir. Bu dönemde Batı-dışı toplumlar barbar, yabani gibi kavramlarla tanımlanmış, bu ayrım İslam dininin yakın Doğu'da yayılması ile birlikte devam etmiştir (Coşkun, 1989, s. 289). Modernleşme kuramları, Batı'nın kendi içsel süreçlerinin bir sonucu olarak, biz/ öteki karşıtlığı içerisinde ele alınmış, Batılı olan ve olmayan ayrımına dayandırılmıştır. Batı'da, bu ayrım ile ilgili Doğu'yu anlama ve tanımlama amacıyla bazı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalar, “şarkiyatçılık” adı verilen bir alanı ortaya çıkarmıştır. Edward Said, biz ve onlar kavramlarını, toprak ve onun üzerinde yaşayan insan toplulukları üzerinden açıklamaktadır. Said, biz ve onlar kavramlarını coğrafi sınırlardan zihinsel süreçlere ulaştığını ve bu bağlamda bizim olanın tanıdık, onların ise yabancı olarak tanımlandığını ifade etmektedir (Said, 2012, s. 64);

1.2. Osmanlı Devleti'nde Modernleşme Hareketleri

Avrupa'da, Reform, Rönesans, Aydınlanma ve sanayileşmenin sonucu olarak ortaya çıkan modernleşme, önce Avrupa'yı sonrasında ise tüm dünyayı etkilemiştir. Bu etkilenme ile başlayan bir değişim de meydana gelmiştir. Bu değişimle birlikte ekonomik yapı; özel mülkiyet ve kar etme amacına dayanan kapitalist sisteme, siyasal yapı; imparatorlukların yıkılıp yerine ulus- devletlerin kurulmasına, kültürel yapı ise, Aydınlanma, Rönesans ve Reform hareketleri ile birlikte modern bir bilim ve kültür anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Yüksel, 2004, s. 67). Avrupa'da ortaya çıkan bu dönüşüm hareketleri, Avrupa'nın kültürel, ekonomik ve siyasal yapısını değiştirmiştir. Bu yapı değişimi, Avrupa ve diğerleri ayrımını ve değerler üstünlüğü mevzusunu öne çıkarmıştır. Bu değerlerin üstünlüğü, Doğu- Batı kavramları üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Bu kavramların değerlendirme kıstasları, genellikle toplumların teolojik özellikleri bakımından ele alınmıştır. Doğu düşünce sisteminde en

büyük dönemi, asr-ı saadet olarak görülürken, Batı düşüncesinde ise en parlak dönem, Aydınlanma dönemine referans olduğu için Yunan- Hellenik asır olarak kabul edilmiştir. Burada teolojik bakış açısıyla kademelenmiş bir tarih görüşü de ortaya çıkmıştır (Ortaylı, 2016, s. 7). Avrupa’da başlayan modernleşme hareketi, Osmanlı Devleti bağlamında, dört başlık altında ele alınabilir. Bu başlıklar; askeri modernleşme hareketleri, ekonomik modernleşme hareketleri, kültürel modernleşme hareketleri ve siyasal modernleşme hareketleridir.

1. Askeri modernleşme hareketleri: Osmanlılar, yükselme döneminden itibaren kendi kültürlerini Batı kültüründen üstün görmüşlerdir (Mardin, 2011, s. 9). Avrupa’nın Reform, Rönesans ve Aydınlanma ile kültürel yapısının gelişmesi, coğrafi keşifler sayesinde ekonomik gücünün büyümesi, askeri ve sanayi alanlarında yaşanan ilerlemeler, Osmanlı Devleti’ndeki bu görüşün değişmesine neden olmuştur. Osmanlı Devleti’nin Avrupa’daki askeri ve sanayi alanlarındaki gelişmeleri takip edemeyip, bu konularda geri kalmasının en büyük nedeni, Osmanlı Devleti’nin yaşadığı ekonomik bunalımdı. Avrupa, hammadde ve sanayi ürünleri konusunda kendisini geliştirirken, Osmanlı parası değer kaybetmeye başlamış, bu durum da savaş sanayisini de dar boğaza sokmuştu. Askeri donanım sağlanamaması, askerler arasında isyanların ve disiplinsizliğin artması sonucunu doğurmuştur (Berkes, 2008, s. 76). Ayrıca Osmanlı Devleti’nin son yıllarında Batı ülkeleri ile yapılan savaşlarda yenilgiler yaşanması, Batı’nın askeri anlamda üstünlüğünün kabul edilmesini kaçınılmaz hale getirmişti. İlk Batılılaşma hareketleri, Batı’nın teknik özelliklerinin askerlik alanının geliştirilmesi şeklinde olmuştur (Sezer, 2006, s. 153). Aslında Osmanlı Devleti’nin idarecileri, askeri anlamda yaşanan yenilgilerle birlikte parçalanmaya başlayan devletin tekrar eski haline getirebilmesi için Batı’nın üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalmıştı. Osmanlı devletindeki zorunlu Batılılaşmayı Sezer (2006, s. 152) şu şekilde ifade eder; “... *Batıcılışma seçimimiz İmparatorluk sorunlarına çözüm bulabilmek amacıyla yapılmıştır. Başka deyişle Osmanlı İmparatorluğu son dönemlerinde bazı sorunlarla karşı karşıya kalmış ve bu sorunlar bizi Batıcılışmaya itmiştir*”.

Sezer’in “Batıcılışma” olarak adlandırdığı süreç aslında o dönemde devletin kurtuluşu olarak görülmüştür. Bu dönemde devletin gücünü kaybetmesinin nedenleri; tımar toprak rejiminin bozulmaya başlaması, 16. ve 17. yüzyıllarda Anadolu’da ekonomik yapının

bozulması sonucu meydana gelen isyanlar, ayanların güçlenmesi, iç göçler, kaybedilen savaşlar gibi konulardır.

Osmanlı Devleti'nde askeri alanda başlayan yenileşme ya da diğer bir deyişle modernleşme, Avrupa'nın üstünlüğünü kabul edip, Osmanlı'nın yüzyıllardır süren hâkimiyetinin zayıfladığının kabul edilmesi anlamına da gelmektedir. Osmanlı Devleti için ordunun zayıflaması devletin de güç kaybetmesiydi. Çünkü, Osmanlı Devlet sisteminde, ordu ile devlet birbiriyle bağlantılı iki kurumdur. Bu yüzden ordu ve devlet birbirini tamamlayan yapılar olarak ele alınmıştır. Berkes (2008, s. 94) bu iki kurumun bağlantısını şu şekilde ifade etmektedir: *“Askerlik ocağı, devletin yönetici tabakasının yetiştirileceği bir folluktu. Bunlar kullardan ya da kölelerden devşirilir, fakat eğitimi sadece profesyonel askerlik eğitimi değil, seçkin tabakası kadrosu eğitimi olmalıdır”*. Osmanlı Devleti'nde modernleşmenin askeri alanda başlamasının nedeni, Osmanlı devlet geleneğinde ordunun önemli olması ve askeri yapının eski Türk geleneklerinden gelmesidir. Osmanlı Devleti, kurulduğu andan itibaren askeri bir devlet yapısına sahip olmuştur. III. Selim'in Yeniçeri ocağını kaldırıp yerine Nizam-ı Cedid ordusunu kurmasının en önemli nedeni, ordu yapısının bu yeni yapılaşma ile geliştirip modernleştirme gerekliliğinin doğmasıdır. Batı'nın teknoloji ve askeri alanlarındaki ilerlemeleri, Batı'nın güçlü olarak algılanmasına neden olmuştur. Şerif Mardin (2011, s. 16) de bu algılamının üzerinde durarak, “Batılılığın” ve “güçlülüğün” birlikte ele alınmasının Batılılaşma hareketleri üzerinde etkisi olduğunu savunur.

Batı kurumlarının ve kültürünün Osmanlı topraklarına alınmak istenmesinin çeşitli sebepleri vardı. Askeri teknoloji ve ekonomik nedenler bu sürecin ana sebepleridir. Osmanlı Devleti'nin dağılmasının önlenmesi için bazı kesimler, Batı'nın ekonomisinin tamamen adapte edilmesini bir çözüm olarak görmüştü. Özellikle Osmanlı hâkim zümreleri, Batı kapitalizminin uygulanmasının devletin çöküşünü engelleyeceğini düşünmüşlerdi. Batılılaşma aslında kültürel tabanlı bir olgu olarak düşünülse de, ekonomi ve hukuk sistemini de bu yapı ile birlikte ele alınabilir. (Cem, 1973, s. 251-252). Burada ekonomi, askeri yapı, hukuk ve kültür birbirine bağlı parametreler olarak ortaya çıkmaktadır. Osmanlı modernleşmesi, yeniden biçimlendirmeye yönelik eski/yeni ya da geleneksel / Batılı kategorileri içerisinde tepeden tabana yönelik bir hareketti. Bu hareketteki varsayım, kurumların değişmesi ile birlikte bireyleri de davranışlarının biçimlendirilebileceği yönündeydi (Kasaba, 1998, s. 20)

2.Ekonomik modernleşme hareketleri: Osmanlı Devleti'ni çöküşten kurtarma için yapılan girişimler ilk aşamada teknik ve askeri alanlarda gerçekleştirilmek istenmişti. Bu alanların gelişmesi için ise ekonomik politikalarının da değişmesi gerekmişti. Çünkü Osmanlı Devleti'nin ekonomik, siyasal ve askeri yapısı toprağa dayalı bir sistemdi. Bu toprağa dayalı sistem, Avrupa'daki feodal toprak düzeninden farklıydı. Osmanlı Devleti'nde toprak mülkiyeti tamamen devlete ait olduğu için, toprak soylusu bir sınıfın ortaya çıkmadığı, soylu bir kökenin bulunmadığı tamamen iktisâdi bir yapı olmuştu (Divitçioğlu, 2003, s. 67). Osmanlı Devleti'nde toplumsal yapıyı şekillendiren iki önemli olgu, her alanda uygulanan devletçilik anlayışı ve toprak mülkiyetinin devlete ait olmasıydı. Üretim, dağıtım devlet denetiminde olup, bu anlamda bireysel haklar sınırlı şekildedir. Bu sayede toplum denetim altına alınmış, düzeni bozacak hareketler önlenmek istenmişti (Cem, 1973, s. 53). Devlet mülkiyetinde olan toprakları işleyen köylüler, tımar beylerine değil devlete karşı sorumluluk içerisinde çalışmış, tımar beyi ise bu yapıda devletin bir memuru konumunda kalmıştır. Devletin mülkiyetindeki toprağı işleyen köylü, Avrupa'daki köylülerden farklı bir statüye sahipti. Çünkü tımar sahiplerinin de devletin memuru statüsünde oldukları düşünüldüğünde, Tımar beylerinin Avrupa'daki feodal beylerden daha kısıtlı bir yetki alanına sahip oldukları görülmektedir (Cem, 1973, s. 60-61).

Tımar toprakları, tımarlı sipahi denilen devlet tarafından atanan, devlete asker sağlamakla ve toprağı işlemekle yükümlü olan kişilerdir. Bu kişilerin sağladığı askerler Osmanlı ordusunun temelini oluşturan Tımarlı sipahilerdir. Tımar beyleri, toprağın mülkiyetine sahip olmayan, bulundukları bölgede devletin temsili olan kişilerdi. Bu yüzden Osmanlı Devleti'nde toprağa bağlı, Avrupa'daki feodal beyleri benzeri bir soylu sınıf ortaya çıkmamıştır. Osmanlı toprak mülkiyet yapısı, ekonomik durumun ortaya çıkardığı bir birliktir (Divitçioğlu, 2003, s. 67). Devletin özel mülkiyeti elinde tutması ona bazı sorumluluklar yüklemişti. Kamu hizmetlerinin yerine getirilmesi devletin sorumluluk alanıdır. Başka bir deyişle, devlet, reayanın ürettiği ürünlerin karşılığında bu yükümlülükleri yerine getirmek zorundaydı (Divitçioğlu, 2003, s. 84). Osmanlı Devleti'nde, güvenlik, yol yapımı gibi işler de devletin sorumluluk alanı olarak kabul edilmiştir. Anadolu halkları bu yapının sonucu olarak, kerim devlet anlayışını benimsemişlerdir. Bu yapıyı bir Doğu reformu olarak adlandıran Tahir (1992, s. 143), Doğu reformu görüşünü şu şekilde temellendirmiştir;

Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu halklarının sosyal ve ekonomik özelliklerine ve kendi dünya görüşlerine (devlet anlayışlarına ekonomik- sosyal özelliklerine) dayanarak doğuda batıdakinden yüz yıllar önce- tıpkı batıdaki etkileri meydana getiren doğu reformunu yaratmışlardır. Batı, sömürücü kapitalist sermaye atılımı şartları içinde doğunun kendiliğinden kalkınabileceğini kabul edemediği için Osmanlı (Doğu) reformunu sonuna kadar umursamazdan gelmiştir.

Kemal Tahir'in Doğu reformu tezine karşılık Şerif Mardin, Osmanlının toprak yapı sisteminin Doğu despotizminin özelliklerini yansıtmaya rağmen idari düzenlemelerde adem-i merkeziyetçi bir idari sistem olduğunu savunmuştur (2011, s. 187).

Osmanlı Devleti'nin katı merkeziyetçi yapısı, Batı'daki toprak mülkiyetinin soylu bir sınıf oluşturmaya ve burjuva sınıfının ekonomik anlamda gelişmesi gibi durumlara olanak vermemiştir. Feodal düzen, Avrupa'da merkezi yapının kurulmasını zorlaştırmıştır. Mutlak monarşilerde merkezi birlik kurulabilmesi için, monarklar, feodal düzenle çatışmalar yaşamış, bu çatışmaların sonunda ise ulus devlet rejimleri doğmuştur (Berkes, 2008, s. 24). Batıda feodal beylere sağlanan toprak mülkiyeti, aristokrasinin doğmasına ve beraberinde halk- yönetici uçurumu yaşanmasına neden olmuştur. Böylece burjuva sınıfı doğmuş, para gibi değerli metalar, toprak mülkiyet zenginliğine dönüşmüş ve sanayi devrimi ile birlikte kapitalizm ortaya çıkmıştır. Osmanlı devletinin merkeziyetçi yapısı ve buna bağlı olarak özel mülkiyetin olmamasından dolayı, Avrupa'daki gibi aristokratik bir sınıf ve beraberinde burjuva sınıfı ortaya çıkmasının yolunu kapamıştır. Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) denilen kuramsal tartışma bu iki durum üzerinden yine Marx ve Engels tarafından ortaya atılmıştır. Bu tartışma, Doğu- Batı arasındaki ekonomik yapı farklılıklarının toplumsal farklılıkları da beraberinde getirdiğini savunur. Osmanlı Devleti'nde bu durum özel mülkiyeti karşı bir hareket olmayıp, mülkiyetin tek elde toplanmasını önlemeye yönelik bir çabadır (Tahir, 1992, s. 16).

III. Selim tarafından başlatılan Batılılaşma hareketlerinin çoğu, her ne kadar askeri sahadaymış gibi görünse de aslında sanayileşmeyi de içine almaktadır. Yeniçeri Ocağı'nın yerine konulmak istenen yeni ordu için silah üretilmesi ve donanmanın kurulması bu alanlarda bir sanayileşmeyi gerekli kılıyordu. Ayrıca sanayileşme ile birlikte kapitülasyonların ve iyice güçlenen ayanların etki alanlarının kısıtlanması amaçlanmıştı. Ama bu dönemde başlayan isyanlar ve dış müdahaleler sanayileşme girişiminin tamamlanmasını önlemişti (Kazgan, 2002, s. 18).

Osmanlı Devleti'nde modernleşme hareketlerinin başladığı dönemde, Avrupa'da ulus devletler ortaya çıkmaya başlamış, feodal yapı zayıflamıştı. İmparatorluklar yıkılırken milliyetçilik esasına dayalı ulus devlet anlayışı ile özel mülkiyet kavramı ön plana çıkmaya başlamıştı. Osmanlı Devleti'nde ise toprak mülkiyet yapısı 16. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp 17. yüzyılın başlarına kadar süren Celali isyanları ile birlikte bozulmuştu. Bu isyanların sebepleri; iltizam usulünün ortaya çıkmasıyla birlikte köylülerin ezilmeye başlanması, geleneksel tarım düzeninin bozulması olarak özetlenebilir. Bu durum ekonomik ve sosyal bir sorun haline gelmiştir (Cem, 1973, s. 198-199). Ekonomisi toprağa bağlı olan Osmanlı Devleti için bu isyanlar iktisadi anlamda olumsuzlukları da doğurmuştur.

Kapitalizmin Osmanlı Devleti'ne girmesi, tarımda ucuz ürün uygulanması ve küçük esnafın mali sıkıntılar yaşaması ile sonuçlanmıştır. Halk, iktisadi kötü gidişatın sorumlusu olarak Batı'yı görüyordu. Bu nedenle, halk kitleleri Batı'ya karşı İslami bir zeminde buluşmaya başlamıştı. Osmanlı Devleti'nde sınıf ayrımının Avrupa'daki kadar belirgin olmamasının sonucu olarak, halk ekonomik anlamda da Batı değerlerini kabullenen ve kabullenmeyenler olarak ayrılmıştı. Bu durum beraberinde aydınları ve halkı karşı karşıya getirmişti (Çavdar, 2008, s. 52-53).

3. Kültürel modernleşme hareketleri: Osmanlı Devleti'nde modernleşme, bazı resmi kayıtlarda, 1839 Tanzimat Fermanı'nın girişinde, “ *150 yıldır Avrupalılaşma çabası içinde bulunduğumuz...*” ibaresinden hareketle Batılılaşmanın Viyana bozgunu (1683) ile başlatılır (Aydın, 2009, s. 168). Modernleşme ve Batılılaşma aynı seyirde olan iki kavram olarak kabul edilmiştir. Batılılaşma, Batı'nın sadece görünen kısımların alınması ve bu kısımların altında yatan zahiri aşamalarla ilgilenilmemesi yüzünden, Batılılaşma yanlıları sayesinde halka indirgenmeyen, gelişme göstermeyen bir modernleşme hareketi olarak kalmıştı. Ziya Gökalp'in 1923 tarihinde “Yeni Mecmua” dergisinde yayınlanan bir yazısına göre, Osmanlı Devleti'ndeki Batılılaşma hareketlerinin yüzeysel kalmasının en önemli nedenlerinden birinin, Batı uygarlığının temelini oluşturan ulus kavramının Osmanlı Devleti'nde bulunmamasıydı (Gökalp'ten akt., Berkes, 2008, s. 418).

1800'lü yıllardan sonra özellikle Osmanlı yöneticileri, Batılılaşmak istegindeydiler. Bu Batılılaşma isteği, 1839 Tanzimat, 1856 Islahat fermanlarını, 1876 ve 1908 Meşrutiyet

hareketlerini ortaya çıkarmıştır (Cem, 1973, s. 251). Osmanlı Devleti’nde Tanzimat dönemi, Batı’nın askeri ve idari yapısının yanında Avrupaî gündelik yaşam kültürünün de ülkeye girdiği bir dönemdir. Saffet Paşa, o dönemde Batılılaşmanın bir bütün olduğunu ve bu bütünün tamamen alınması gerektiği savunmuştur. Ama bu dönemde, Batılılaşma, sadece yüzeysel bir değişim olarak kalmış, Batılılık bir felsefe ve ekonomik sistem olarak görülmemiştir (Mardin, 2011, s. 13-15). Osmanlı Devleti’nde meydana gelen Batılılaşma hareketleri, Batı’nın yükselmesi ve Osmanlı Devleti’nin çöküşe geçmesi ile doğru orantılıydı. Batı’nın askeri ve ekonomik anlamda gelişmesi Osmanlı Devleti’nde değişme hareketlerini mecburi bir konuma getirmiştir. 18. yüzyıl değişiminin adının konulmamasına rağmen mecburi değişimin yaşandığı bir dönemdir. (Ortaylı, 2016, s. 98).

Bazı çevreler tarafından, Batılılaşma çabaları, hâkim zümrelerin çıkarlarını sağlamlaştıran bir yol olarak görülmüş, bu yüzden de Batılılaşmanın ortaya çıkardığı elverişli ortamdan yararlananlar tarafından desteklenmiştir (Cem, 1973, s. 279-280). Bu hâkim zümreler, Osmanlı/ Türk modernleşmesini “ eski” ve “yeni” ya da “ geleneksel” ve “ Batılı” gibi kategorileri ayırarak tanımlama ve denetleme eğilimindeydiler. Bu yolla eski kurumların yerine geçen yeni kurumlar sayesinde yeniden biçimlendirilmesi amaçlanmıştır. Buradaki temel amaç, Avrupa’ya benzemektir. Bu kurumların Avrupaî karakteri sayesinde bireylerin bu yönde değişebileceği düşünülmüştü (Kasaba, 1998, s. 20).

II. Mahmut dönemi, eğitim alanında modernleşme reformlarının başlangıcı olarak kabul edilebilir. Bu dönemde yapılan eğitim alanındaki reformlarda, dinsel ve dünyasal eğitim anlayışları arasındaki farklılıkların ortadan kaldırılması amaçlanmıştır. Bu iki alan arasında uzlaşma, ikili eğitim sistemiyle çözülmeye çalışılmıştı. Yani eğitim almak isteyen kişi önce geleneksel olarak görülen dini eğitimden sonrasında ise geleceğin ilkelerine sahip çağdaş eğitimden geçecekti. Ya da kimisi sadece geleneksel veya çağdaş bir eğitim alacaktı. Bu üç farklı eğitimli kesimin dışında ise hiç eğitim görmemiş cahil kitle yani halk olacaktı (Berkes, 2008, s. 203).

Osmanlı askeri ve sivil aydınları, Tanzimat’tan sonra liberal düşünce ekolünü ve burjuva sınıfını incelemeye başlamışlardı. Özellikle edebiyat ve 1860’lı yıllarda çıkarılmaya başlayan “Tasvir-i Efkar” gazetesi bu yeni oluşumlara ideolojik bir bakış

açısı kazandırmıştı (Çavdar, 2008, s. 29). II. Abdülhamid döneminde de, devam eden eğitim reformlarında ise ilk eğitim, eski geleneksel yapıda devam ederken, orta eğitimde daha çağdaş bir eğitim anlayışı benimsenmişti. Bu anlamda rüştiye, idadiye ve sultaniye okullarının sayısı da çoğaltılmıştır (Berkes, 2008, s. 367). Eğitim alanında hem II. Mahmut hem de II. Abdülhamid döneminde yaşanan ikili eğitim sistemi toplum içerisinde eğitim alan eğitimli iki tip insan ortaya çıkarmıştır. Birinci eğitimli tip, dini eğitim alıp, geleneksel değerlerle düşünen ve yaşayan, ikinci eğitimli tip ise tamamen Batılı değerleri benimseyen ve Osmanlı Devleti'nin kurtuluşunu her anlamda Batılılaşma ile gerçekleştireceğini savunan kişilerdir. İkinci eğitimli kesim ise 19. yüzyıl Osmanlı reformlarının bir ürünü olan Osmanlı seçkinleri idi. Osmanlı seçkinleri, 19. yüzyılda gelişen Osmanlılık düşüncesi ile hareket ederek, Osmanlıcılığın tek kurtuluş yolu olduğunu savunarak Tanzimat reformlarını temellendirebilmek için çalışmışlardır. Ama yükselen milliyetçilik hareketleri bu düşüncenin sonunu getirmiştir (Ortaylı, 2016, s. 103). Türk milliyetçiliği ile toplumsal değişimlere yeni yorumlar getirilmeye çalışılmış, bu değişimleri kendi içerisinde modernist, dünyevi ve halkçı görüşleri ile bütünleştirilmek istenmişti. Ama bunun sonucunda yöneticiler ve halk arasında kültürel uçurum büyümüştür (Karpat, 2011, s. 184).

“Yeni Osmanlılar” olarak bilinen kişiler, Osmanlı seçkin sınıfı içerisinde olan ve farklı fikirlere sahip bir gruptu. O dönemde farklı fikirlere sahip olmalarına rağmen 19. yüzyılda geniş bir etki gücünü kazanmışlardı. 1876 Anayasası'nın oluşmasına katkı sağlayan bu grup, II. Abdülhamid döneminde muhalif bir tavır göstermiş, meşrutiyet hareketini dolaylı olarak oluşturan yazılar yazmışlardır. Onların Avrupalaşma fikirleri, Avrupa liberalizmini ve İslâmî geleneğini kaynaştırma üzerine kurulmuştur (Zürcher, 2004, s. 111-112). “Yeni Osmanlı” hareketinin öncüsü olan Şinasi, 19.yüzyılda Avrupa'nın siyasi ve sosyal yapısını eserlerinde ortaya koymuştur. Şinasi, 1848 devrimine katılmış, liberal fikirlerini burada edinmiştir. Ayrıca, 1860 yılında Agâh Efendi ile birlikte çıkardıkları “Tercüman- ı Ahval” gazetesinde Osmanlı Devleti'nin iktisadi, sosyal ve kültürel gelişimine yönelik yazılar yazmıştır (Çavdar, 2008, s. 29-30).

Şinasi'nin başlattığı, “Yeni Osmanlılar” hareketinde Türk milliyetçiliğini ön plana çıkaran Namık Kemal, sanatın toplum için olması gerektiğini savunurken ilk eserlerinde, Avrupa menşeli türler olan, tiyatro ve düzyazıyı kullanmıştır. Namık Kemal bu anlamda şeraitçi, Doğucu ya da Batıcı da değildir. Kemal, eski ile yeni

arasındaki uçurumun tehlikeli olduğunu savunmuştur (Berkes, 2008, s. 300). Namık Kemal, Tanzimat döneminde benimsenen Batılılaşma fikrinden gelen aşırılıklara karşı gelmiş, Avrupalıların, gerilemenin nedeninin Müslümanlık olduğu iddialarına karşı İslam dinini savunmuştu (Georgeon, 2006, s. 15). Namık Kemal, Şinasi ile birlikte, “Tasvir-i Efkar” gazetesinde, “ulus”, “vatan”, “özgürlük”, “devrim” gibi fikirlerini halka duyurmaya çalışmışlardı (Çavdar, 2008, s. 31). Georgeon’a (2006, s. 19) göre, Jön Türklerin bu tavırları İslam dinini ve Türk milliyetçiliğini birleştirici bir unsur olarak görmelerinden ileri gelmekteydi. Dönemin önemli Türk milliyetçilerinden olan Ziya Gökalp, Türk Ocağı’nı Selanik’te kurmuş ve İttihat ve Terakki Cemiyetinin kültürel ve toplumsal görüşlerinin de ana kaynağı olmuştur. Ziya Gökalp, ulus kavramı içerisinde tüm etnik yanları reddederek, kültür, din ve eğitim olguları üzerinde durmuştur.

Osmanlı Devleti’nde başlayan Batılılaşma hareketleri 19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, kültürel anlamda iki farklı geleneğin bütünleşememesi ile sonuçlanmıştı. Batı’nın geçirdiği “âyanlık inkılâbı”, “pazar inkılâbı” ve “sanayi inkılâbı” gibi aşamalardan geçilmediği için bütünleşme yarım kalmıştı. Fransız İhtilali’ni başlatan “âyanlık inkılâbı” , Batı devletlerinin pazar genişlemesini sağladığı “ Pazar inkılâbı” ve ekonomik ve toplumsal değişmeyi ortaya koyan “sanayi inkılâbı” Batı dünyasında geçirdikleri aşamaları Osmanlı Devleti’nde geçirememiştir (Mardin, 2011, s. 27-28). Fransız İhtilali’nin sonucunda ortaya çıkan ulusçuluk kavramı, Osmanlı Devleti gibi farklı etnik yapıları barındıran devlet yapılarının parçalanmasına, ulus devletlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devleti ise etnik yapılara haklar tanıyarak onları bir arada tutmaya, ulusçuluk akımlarına karşı durmaya çalışmıştı. Coğrafi keşiflerle birlikte değerli maden, hammadde vs. sağlayan Avrupa, ekonomik alanda kendine yeni pazarlar oluştururken, Osmanlı bu avantajları sağlayamamıştır. Sanayi inkılâbının Osmanlı’ya geç gelmesi ile birlikte ekonomik gelişme anlamında Avrupa’dan geri kalınmıştır. Sanayi inkılâbı ile birlikte ortaya çıkan kentleşme, işçi sınıfı gibi kavramlar da bu yüzden Osmanlı’da gelişme gösterememiştir.

Osmanlı Devleti’nde Batılılaşmaya engel olan diğer faktörler ise Avrupa’nın geçirdiği yüzyılları bulan değişimlerdir. Bu değişimler kültürel, politik ve ekonomik olarak gerçekleşmiştir. Bu değişimlerin sonucunda, Avrupa’da birikimli bir yenileşme ortaya çıkmıştır. Avrupa’nın düşünsel gelişimi çağdaş anlamda Aydınlanma hareketinin

başladığı 17. yüzyıla dayanır. Aydınlanma, 15. ve 16. yüzyılda meydana gelen reform ve Rönesans hareketleri ile bağıntılıdır. Bunun yanında coğrafi keşiflerle birlikte değerli meta akışının Avrupa'ya yönelmesi feodal yapının ortadan kaldırılmasına neden olmuştur (Berkes, 2008, s. 42-43).

4. Siyasal modernleşme hareketleri: Siyasal olarak, mutlak monarşi yapısına sahip olan Osmanlı Devleti içerisinde farklı dini ve milli etnik kimliklere sahip azınlıklar yaşamaktaydı. Osmanlı Devleti içerisinde yaşayan bu azınlıklar, Fransız İhtilalı ile birlikte ortaya çıkan “milliyetçilik” akımından etkilenmişlerdir. Bu aşamada devletin dağılma sorunu ortaya çıkmıştır. Fransız İhtilalı ile imparatorlukların yıkılıp yerine ulus bilincine dayalı ulus- devletlerin kurulması, Osmanlı Devleti içerisindeki azınlıkların da ayaklanmalarına sebep olmuştur. Bu ayaklanmaların aslı sebebi, üretim alanındaki bağımsızlıklarını siyasal alanda da ellerine almak istemeleriydi. Devlet yönetimi, devleti dağılmadan kurtarabilmek için, bir yandan Tanzimat ve Islahat Fermanı ile azınlıklara bazı haklar tanımış, bir yandan da özellikle Müslüman azınlıkların isyanını önlemek için “halifelik” kurumunu kullanmaya başlamıştır. II. Mahmut 1808-1825 yılları arasında Müslüman halkı “halifelik” kurumuna dayanarak, gayri- müslim halkı ise dinsel kişiliklere ve kurumlara özgürlük tanıyarak bir arada tutmaya çalışmıştır. Böylece ilerleyen yıllarda yayınlanacak olan Tanzimat Fermanı'nın da yolunu açılmıştır (Berkes, 2008, s. 147). Halifelik kurumu, hem dini hem de siyasi bir kurum olarak birleştirici bir güç olarak kullanılmış olsa da Fransız ihtilalinin temel düşüncelerinden biri olan milliyetçilik eğilimi, Müslüman toplulukların da devletten ayrılmak için isyan etmelerini önleyememiştir.

III. Selim dönemindeki modernleşme ile birlikte merkezi otoriteyi güçlendirme amacı, II. Mahmut Döneminde de devam etmişti. Bu amaçla önce Rumeli ve Anadolu'daki ayanlarla “Sened-i İttifak” imzalanmıştı. Bu belgenin özellikle ilk dört maddesi ile padişahın otoritesi güvence altına alınmıştı (İnalcık'tan, akt. Davulcu,, 2015, s. 71). Sened-i İttifak imzalanması ile zamanla ayanlar, siyasal ve ekonomik olarak güçlenmişlerdi. Böylece Ayanlık müessesesi, 1760'lardan sonra hem siyasal anlamda güçlenmiş hem de ilkel kapitalizme geçişin bir belirtisi konumuna gelerek yönetsel ve ekonomik alanlarda güç dengesini bozmuşlardır. O dönemde yaşanan iç göçler, tarımsal alandaki çöküş ve bürokratik kurumların değişmesi bu durumun bir kanıtıdır (Ortaylı, 2016, s. 92-93).

II. Mahmut'un ölümünden sonra 1839'da yayınlanan Tanzimat Fermanı, bu isyanların önüne geçmeyi amaçlayan hareketlerin ilkidir. "Tanzimat" sözcüğü kelime anlamı "tanzim" sözcüğünün çoğuludur (Berkes, 2008, s. 213). Tanzimat hareketi, hem Avrupalılar hem de Tanzimat önderleri tarafından, kanun egemenliğini ve yönetimi yeniden düzenleme olarak görülmüştür. 19. yüzyıl yeni Osmanlı insan tipini simgeleyen Tanzimat yöneticileri, bünyelerinde tutuculuğu ve pragmatik reformculuğu birleştirmişlerdir (Ortaylı, 2016, s. 110). Tanzimat yöneticileri, pragmatist amaçlarla hareket ederlerken onların bu tavırlarını, ülkenin menfaatlerinin zarara uğratıldığı gerekçesiyle eleştiren bir grup ortaya çıkmıştır. Bu grubun başını çeken Ziya Gökalp ve Yusuf Akçura, siyasal ve kurumsal değişimin yetersiz kaldığını ve reformist paşaların devletin parçalanmasını durduramadığını, aksine Avrupa sermayesinin ülkeye girmesine müsaade ettiklerini savunmuşlardır (Georgeon, 2006, s. 99).

1856'da Avrupa devletleri ve Rusya'nın baskısıyla yayınlanan Islahat Fermanı, Tanzimat Fermanı'nın maddelerini tekrarlayan ve onları genişleten, bütçe yapılanmasını, banka kurulmasını, karma mahkemeler açılmasını öngören bir fermanı. Bu fermanla birlikte Müslümanlar ve Hristiyanlar arasında eşitlik sağlanması amacıyla cizyenin kaldırılması ve Hristiyanların da askerlik yapabilmeleri öngörülmüştü (Berkes, 2008, s. 216). Islahat Fermanı ile Avrupa'nın ekonomik yapısının taklidine öncelik verilmiş, modernleşme, askeri alandan sonra ekonomik alanda da elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca karma mahkemeler ve tek tarz hukuk kuralları ile Avrupa'nın laik ögeleri de örnek alınmıştır. Anayasal olarak 1856 Islahat Fermanıyla il ve belediye meclislerinde Müslüman ve Hristiyan üyelerin belli oranlarda yer alması ve konuşma özgürlüklerinin bulunması da sağlanmıştır. Ayrıca Hristiyan cemaat örgütleri düzenlenecek dini unsurlar dışındaki unsurlarda yer alması kararlaştırılmıştır. Eğer 1839 Tanzimat Fermanı'nın Müslümanlar için çıkarıldığı iddia edilirse, 1856 Islahat Fermanı'nın da Hristiyan unsurlar için çıkarıldığı söylenebilir (Berkes, 2008, s. 217). İdari alanlarda yapılan ıslahatlar, merkezi otoritenin sağlanması açısından, padişahın modernleşme hareketlerini ortaya koymasını kolaylaştırırken, bürokrasi ve hukuk alanlarında yapılan ıslahatlar, batının idari yapısına ulaşılması hedefinin temelini oluşturmuştur (Davulcu, 2015, s. 72).

Tanzimat Fermanı ve Sened-i İttifaktan sonra Osmanlı demokratikleşme aşamalarından üçüncüsü I. Meşrutiyet'tir. Tanzimat Fermanı ve Sened-i İttifak ile birlikte devletin

dağılması önlenmek istenmiştir. Ama dağılma önlenememiş, ayrıca Avrupa devletleri Osmanlı Devleti'nin içişlerine karışmaya başlamıştı. 1876 yılında ilan edilen I. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasi, Osmanlı Devleti'ndeki demokratikleşme hareketlerinin bir sonucu olmuştur. Meşrutiyet fikrinin öncüleri olan Namık Kemal ve arkadaşları, Batı'daki sisteminin aynısı değil, Doğu ve Batı arasında uzlaşmış bir meşrutiyet düşüncesini savunmuşlardır. Dönemin padişahı olan Abdülaziz'in ikna etmek için meşrutiyet fikrini 1867-1875 yılları arasında basın yoluyla ve gizlice yaymaya başladılar. (Kızıltan, 2006, s. 255-256). Balkanlarda yaşanan isyanların sonucunda aydınların baskısı ile 1876 yılında Belçika anayasası örnek alınarak hazırlanan Kanun-i Esasi ilan edilmiş, böylece resmi olarak “Meşrut-i Monarşi” yönetim tarzına geçilmiştir. (Acun, 1999, s. 159).

Osmanlı Devleti'nde ilk defa uygulanan parlamenter sistem, iki yıl boyunca sürmüştür. Bu sistemle Osmanlı tarihinde ilk defa padişahın yetkileri sınırlandırılmıştır. II. Abdülhamid tarafından feshedilen meclis, 1908 tarihinde tekrar ilan edilen II. Meşrutiyetle birlikte tekrar açılmış, ortaya çıkan özgürlük ortamı beraberinde azınlık örgütlemelerini ortaya çıkarmıştır. Yıllar içerisinde ulus bilinçlerini geliştiren azınlıklar, Meclis-i Mebusan'da kendilerini daha rahat ifade etmeye başlamışlar, bu durum da Türk milliyetçiliğini savunan Jön Türkleri ve İttihat ve Terakki Cemiyeti üyelerini rahatsız etmeye başlamıştır (Georgeon, 2006, s. 26). Ayrıca bu dönemde Avrupa devletlerinin de kışkırtmaları ile birlikte Balkanlarda başlayan ulusçu isyanlar 1912- 1913 yılları arasında yaşanan Balkan Savaşlarının da temelini atmıştır. Osmanlı devlet yönetiminde olan İttihat ve Terakki, isyanlarla baş etmeye çalışmış, devletin devamlılığını sağlayabilmek adına çok eleştirilen tedbirler almak zorunda kalmışlardır (Davulcu, 2015, s. 100).

1.3. Cumhuriyet Dönemi Toplumsal ve Kültürel Yapı İnşasında Modernleşme

Osmanlı döneminde başlayan modernleşme, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile birlikte daha hızlı şekilde hayata geçirilmeye devam etmiştir. Türk modernleşmesi, Osmanlı döneminde de Cumhuriyet döneminde de aynı yönde bir seyir izlemiştir. İzlenen seyir yönü ise Avrupa yani Batı'dır. Türk modernleşmesi, Batı'dan alınan, elit kesim tarafından yönlendirilen ve toplumsal kurumların değişimini ele alan bir olgu olarak sunulmuştur. Bu olguyu “modernleşmekten” ziyade “modernleştirmek” sözcüğü

ile karşılamak uygun olabilir. Bu durumu Keyder (1998, s. 31) şu şekilde ifade etmektedir; “... *Fülin ardındaki özne modernleştirici elit, bu elitin hedefi ise kendi modernlik anlayışına uygun kurum, inanç ve davranışları seçilmiş nesneye, yani Türkiye halkına kabul ettirmektir*”. Keyder’e göre, buradaki en önemli nokta modernleştirici elitlerin çabalarıyla Türk halkına modern kurumların, inançların ve davranışların kabul ettirilmek istenmesi ve bu süreçte elitlerin özne, Türk halkının ise nesne olarak konumlandırılmasıdır.

1.3.1. Türk Modern Kimliğinin İnşası

Osmanlı Devleti ile başlayan modern kimliğin oluşturulma süreci Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulmasıyla da devam etmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti’nin idari kadrolarının birçoğu, Osmanlı modern kimliğini taşıyan kimselerden oluşmaktaydı. Modernleşme, bu yüzden cumhuriyetin kurulması ile başlayan süreçte hukuk, siyaset, eğitim gibi birçok alanda kurumlarının yeniden tesisinde bir hedef olmuştur. Yeni Türkiye Cumhuriyeti, halifeliğin ve saltanatın kaldırılması ile ulusal ve laik bir yapı benimsediğini göstermiştir. Batı uygarlığına girebilmek için bazı uygulamalar yapılması gerekiyordu. Bu amacın gerçekleşmesinin iki aşaması vardı: Birinci aşama, gelenekselliğin ortadan kaldırılması, İkinci aşama ise, gelenekselliğin kaldırılması ile ortada kalan kurumların yerine daha çağdaş kurumlar kurmak ve yeni kuşakları bu yörünge etrafında toplayıp geleneksel ile çağdaş arasında bir köprü kurmaktır. Bu anlamda Cumhuriyet dönemi devrimleri bir “yeni”ye geçiş dönemini sağlamış olacaktı (Berkes, 2008, s. 522).

Bu geçişte, Mustafa Kemal Atatürk’ün desteklediği “Türk Tarih Tezi”, Anadolu’nun aslında eskiden beri Türklere ait olduğunu savunulmuştu. Ayrıca, Cengiz Han ve Attila üzerinden uygarlaşmış bir ulusçuluk tezi sunularak, yurttaşların yaşadıkları topraklarla bütünleşmesinin sağlanması ve yeni bir ulusal kimlik ve ulusal birlik olması amaçlanmıştı (Zürcher, 2004, s. 282). Laiklik, sosyal hayatın kontrol edilmesini sağlayan, Türk toplumu gibi toplumlarda seçkin iktidarları koruma altına alan bir kurum olarak Batı’da laikliğin işlevi, devleti inançlar karşısında objektif kılarak kilise ve insanlar arasında hakemlik görevinin yerine getirilmesiydi. Modern yapılarıdaki asıl işlevi ise dini devlet kontrolüne almaktır (Aydın, 2009, s. 107). Bu bağlamda, laiklik,

Türkiye’de modernleşmenin bir gereği olarak düşünülmüş, böylece devlete dini kurumları denetleme ve gözetleme yetkisi kazandırılması amaçlanmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti’nin dayandığı en önemli düşünce akımlarından biri de “ulusalcılık” düşüncesi idi. Fransız İhtilali ile birlikte önem kazanan ve Osmanlı Devleti’nin çöküşünün en önemli nedenlerinden biri olan ulus kavramı, yeni Türkiye devletinin kuruluşunda temel düşünce olmuştur. Modern toplumların oluşmasının temeli olarak görülen ulusçuluk düşüncesi sayesinde, toplumsal bütünleşme ve toplumsal yapının bir bütün olması sağlanabilecekti. Bu düşünce ile birlikte Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde gündemde olan “Türkçülük” akımı önem kazanmış ve bu amaçla “Türk Ocakları” kurulmuştur. Türk Ocakları, cumhuriyetin ilk yıllarında da etkin çalışmalar yapmıştır. Türk Ocakları, Kemalist devrimin ilkelerine bağlı bir topluluk olarak milliyetçiliği, toplumsal anlamda modernleşmeyi ve siyasal rejim olarak da cumhuriyeti, Birinci Dünya Savaşı’ndan önce de benimsemişti. Bu doğrultuda, Türk Ocakları, devrimleri halka ulaştırma görevini açık bir şekilde kabul etmiş, halkın bu devrimleri sindirmesi için halkın içine karışılması gerektiğini savunmuştu. Bu amaçla, bu topluluğun üyeleri, Anadolu’nun her yerine gidip, halkla demokrasi ve devrimlerle ilgili sohbetler edip onların bilgilendirilmesi sağlamaya çalışmışlardı (Georgeon, 2006, s. 46-47).

Türk milliyetçiliğini Avrupa’daki milliyetçilikten ayıran en önemli nokta, Türk milliyetçiliğinin ulusal gelenekleri sürdüren dini bir yapı tarafından desteklenmemiş olmasıydı. Hatta dini otoriter tarafından ulusçuluk, “ümme” anlayışına karşıt olduğu için eleştirilmişti. Avrupa, milliyetçiliği benimseyen halklardan oluşurken, Türk halkının kendini islam diniyle özdeşleştirmesinden dolayı, milliyetçilik düşüncesi de halkın değil yönetici kadrolarının savunduğu bir fikre dönüşmüştü (Georgeon, 2006, s. 4). Türk kimliği inşasında, milliyetçi ve laik bir halk kitlesi amaçlanmıştır. Böylece Batılılaşmanın gereklerinden olan ulusçu ve laik bir toplum oluşturulmuş olacaktı. Avrupa’da yüzyıllarca süren ve bu süreçte halkın bilinçlendiği modernleşme süreci, Türkiye’de halkın bilinçlendirilmemesinden dolayı bazı sorunların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Aydın (2009, s. 25), modernizmi, Batı benmerkezciliğinin ve kültürel hegemonyasının meşrulaştırılması olarak tanımlar. Bu anlamda Batı benmerkezciliği ile geleneksellik arasındaki çatışma kaçınılmaz olmuştur. Bunun nedeni ise, modernleşme isteyenlerin yönetici kadrolarında olması ve bu gücü ellerinde

tutmalarıydı. Bu “Tepeden inmecı modernleştirme” aslında Batı modernliği ile gerçekleştirilmek istenen modernliğin bir atışması olarak kabul edilebilir (Keyder, 1998, s. 31).

Modernleşme, halkın isteği olmadan yönetici kesimin seçimi olunca bazı sorunlar da ortaya çıkmıştı. Birinci sorun, halka Batılılaşma yolunda yol gösterme, ikincisi ise batılılaşmanın belli kadroların elinde olmasının gelecekte yol açabileceği problemlerdi. Bu yüzden Batılılaşmanın halka mal edilmesi gerekliydi. Böylece modernleşme hareketlerini kabul etmeyen başka bir kadronun yönetimi ele almasının önüne geçilmiş olacaktı (Sezer, 2006, s. 86). Bu anlayışın sonucunda, Batılılaşmış gibi görünen ama geleneksel değerlerinin bir çoğunu yaşamaya devam eden bir kesim ortaya çıkmıştı. Bu durum da “eski” ve “yeni” yani “geleneksel” ve “modern” ayrışmasını meydana getirmişti.

1.3.2. Toplumsal Yenilikler ve Devrimler

Cumhuriyetin kurulması ile birlikte gerek kurumlarda gerekse de toplumsal yaşama ait alanlarda bazı yenilikler yapılmaya başlanmıştı. Bu yenilikler, genel olarak Batılılaşma olarak tanımlanırken, Sezer (2006, s. 88), Batılılaşma kelimesinin yerine “Baticılaşma” kelimesini koyarak durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Türkiye’nin almış olduğu Batılaşma kararı, Osmanlı- Türk toplumunun kendi iç gelişme ve çelişkilerinin doğal bir sonucu değildir. Ve bu nedenle Baticılaşma sorunu, yeni seğimin dünya dengesi içinde yürütülebilmesi sorunu olmuştur. Başka deyişle Türkiye’de Baticılaşma akımını başlatan gler toplum içinde bir destek bulma çabalarında yurt içindeki bir çatışmadan başarılı çıkmış bir sınıf olmadıkları için öncülük özelliklerini yitirmemek için ly Türkiye’de değil dünyada arayacaktır. Böylece yetersizlik, kendi suları değil Türkiye’nin suçu olacaktır.

Avrupa’da meydana gelen Reform, Rönesans ve Aydınlanma hareketleri, Türk toplumunda aynı seyirde yaşanmadığı ve Batılılaşma düşüncesinin temeli kurulmadan sonuçlarına odaklanıldığı için havada kalan, halka indirgenemeyen bir düşünce olarak kalmıştır. Atatürk, devrimlerle ilgili düşüncelerini savaş yıllarında açık bir şekilde ortaya koymamıştır. Bunun nedeni, halkın bir kısmının bu devrimlerin kabul etmememe ihtimalinin olduğunu düşünmesiydi. Ulusal Savaşı kazanmanın ilk koşulu halkın birlik duygu ile davranması idi. Ayrıca Atatürk bir devrim fikrine aydınlar dışında destek gelmeyeceği gerçeğinin de farkındaydı (Berkes, 2008, s. 524-525).

Kurtuluş Savaşı halkın birliği ve çabalarıyla kazanıldıktan sonra bağımsız bir ulus devleti kurulması çalışmalarına başlanmıştı. Bu yıllar arasında ise halkın modernleşmesinin sağlanması için bazı devrimler yapılmıştı. Bu devrimleri hukuki, ekonomik ve toplumsal olarak sınıflandırılabilir;

1. Hukuki Devrimler: 1923-1924 yıllarında hukuk sisteminde ilk olarak yeni bir medeni kanun hazırlanmasına karar verildi. 17 Şubat 1926'da İsviçre Medeni Kanunu örnek alınarak hazırlanan kanun tasarısı mecliste kabul edildi. Medeni Kanunu'nun kabulüyle hukuk düzeninde gelenek ve dine dayalı kuralların yerine toplumsal ilişkilerin, olması gerekene göre düzenlenmesi amaçlanmaktaydı. Çünkü medeni hukuk, siyasal hukukun da temeli olarak kabul edilen, bir ulusun siyasal ve toplumsal yapısını kapsayan, toplumsal hayatı düzenleyen bir normlar bütünüdür. Bu kanunla birlikte kadının toplum içerisindeki yeri, miras, özel mülkiyet, borçlar, mali sorumluluklar gibi birçok alt öge medeni kanun içerisindeki yerini almıştı (Berkes, 2008, s. 530-532).

1926 tarihinde Medeni Kanun'un kabulüyle birlikte Avrupa takvimi ve İtalyan ceza yasası kabul edilmiş, bankacılık ile ilgili yeni düzenlemeler yapılmış ve ordu dışında – Bey, Efendi, Paşa- gibi unvanların kullanımı yasaklanmıştır. Böylece saltanatın kaldırılması, ardından da cumhuriyetin kurulması ve hilafetin kaldırılması ile birlikte Kemalist devrimlerin ilk aşaması tamamlanmıştır. Dini nikâhın kaldırılıp yerine tek eşliliğin getirilmesi ile birlikte halkın günlük yaşamlarında da laik bir ortam sağlanmıştır (Zürcher, 2004, s. 256-257). Ama dini anlamda yapılan düzenlemeler halkın tepkisini çekmişti. Hukuk çerçevesi içerisinde din konusundaki düzenlemeler üç aşamada gerçekleştirilmiştir. Birincisi, Medeni Kanun'da bulunan dinsel tesislerin kurulabileceği ilkesini sınırlandıran 1938 Cemiyetler Kanunu'nun kabulüyle mezhep ya da tarikatlara dayalı kurumların kurulmasının yasaklanmasıydı. Bu madde ayrıca ayrımcı olmadığı sürece, cami yapımı ve onarımı, hayrat işleri ya da din yapıtları meydana getirme gibi faaliyetlere izin vermiştir. İkinci sınırlama, din gruplarından destek alan ya da tüzüğünde dinsel amaçlar taşıyan siyasal partilerin kurulmasının yasaklanmasıydı. Üçüncü sınırlama ise, 1949'da Ceza Kanunu'nda yapılan değişikliklerle laiklik ilkesine aykırı ya da devletin düzenini herhangi bir şekilde din esaslarına dayandırmak için yapılan eylemlerin suç sayılmasıydı (Berkes, 2008, s. 536). Birinci düzenlemede toplum içerisinde dine dayalı bir ayrımcılığın yapılması önlenmeye çalışılmış, ikinci düzenleme ile din ve siyaset kavramları arasında bir çizgi

çekilerek, laiklik kurumunun korunması amaçlanmış, üçüncü düzenlemede ise cumhuriyet rejimi yerine herhangi bir dini devlet şeklinin ortaya çıkmasının yolu kapatılmıştır. 1924 Teşkilat-ı Esasiye kanunun üçüncü maddesindeki “Devletin dini Din-i İslam’dır” ibaresi 1928 yılında kaldırılmış, yerine de 1937 yılına kadar ilgili başka bir madde konulmamıştı. 5 Şubat 1937 tarihinde yapılan değişiklikle aynı maddeye “Türkiye Devleti’nin cumhuriyetçi, milliyetçi, halkçı, devletçi, laik ve inkılapçı olduğu, resmi dilinin Türkçe ve başkentinin de Ankara olduğu” maddeleri eklenmiştir (Ortaylı, 2010, s. 28-29)

2. Ekonomik Devrimler: Türkiye Cumhuriyeti, ilk yıllarında bir tarım toplumu olarak tanımlanmıştı. Bu yıllarda Avrupa’da ise endüstrileşme ile tarım alanlarında bazı gelişmeler yaşanmaktaydı. Endüstrinin gelişmesi ile birlikte tarım alanında da bir devrim yaşandığı öne sürülebilir (Sezer, 2006, s. 89). 18. yüzyılda Avrupa’da başlayan endüstrileşme, özellikle de işçi sınıflarının oluşmasına, sendikaların ortaya çıkmasına, tüketim kültürünün meydana gelmesine neden olurken, o yıllarda Osmanlı Devleti’nde, Batılılaşma önce askeri alanda sonra da ekonomi anlamında ele alınmıştır. Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda ise sanayiden ziyade tarım faaliyetleri ve devletçi ekonomi kapsamında temel ihtiyaç maddelerine yönelik sanayi hamleleri gerçekleştirilmiştir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan liberal ekonomi modeli başarısızlığa uğrayınca, yönetici kadrolar, 1930’lardan itibaren devletçi ekonomi politikasına yönelmişlerdi. Devletçi ekonomi politikasına geçilmesinin temel nedeni, dünyada iktisadi anlamda büyük bir kaos yaratan 1929 büyük ekonomik buhranının etkilerinin azaltılmasının amaçlanmasıydı. Ayrıca 1928 yılında yapılan Osmanlı borçlarının ödenmesi ile ilgili anlaşmada devletçi ekonomi politikasının tercih edilmesine neden olmuştur (Cem, 1973, s. 298). Yeni kurulan cumhuriyetin 1930’lara gelindiğinde en önemli konusu ekonomi idi. 1923’te İzmir’de toplanan “Birinci İktisat Kongresi” nde Mustafa Kemal Atatürk, siyasal bağımsızlığın kazanıldığını, sırada ise ekonomik bağımsızlığın kazanılmasının gerekliliğini vurgulamıştır. Kongrede çiftçi, tüccar, işçi, sanayici olmak üzere halkın her kesiminden insanlar toplanmış, milli sanayinin korunmasına yönelik önlemler alınırken yabancı sermayenin ülkeye girişine, ayrıcalık tanınmadığı sürece izin verilmesine karar verilmiştir (Zürcher, 2004, s. 287-288). İzmir’de “Birinci İktisat Kongresi” toplandığı dönemde, cumhuriyet henüz resmen kurulmamıştı ve İzmir, Yunan işgali altındaydı. Bu yüzden kongre, milli bağımsızlık ve bağımsız bir ekonomi düşüncesinin önemini ortaya

koyan, düşmana bir tepki sembolü haline gelmişti. Cumhuriyet kurulduktan sonra, girişimcilik ve sermaye birikimi olmamasından dolayı ekonomide devlet desteğinin gerekliliği de ortaya çıkmış, özel yerli sanayi oluşturmak için 1920'li yıllarda devlet, imkânlarını seferber etmiştir. Bu kongrede, ayrıca, yabancı sermayeyi ülkeye çağırırken, yabancı sömürüye karşı çıkılmıştır (Kongar, 2005, s. 351).

1929 Büyük Ekonomik Bunalımı ve Osmanlı borçlarının ödenmesi konuları da gündeme gelince, ekonomide “Devletçilik” ilkesi, resmi bir politikaya dönüşmek zorunda kalmıştı (Kazgan, 2002, s. 56-57). Devletçilik, aslında hızlı bir ekonomiyi amaçlamıştı. Bunun nedeni ise yerel sermayenin yetersizliğinin yanında pazarın genişliği ve büyük bir iş gücünün var olmasıydı. Bu nedenlerden dolayı, cumhuriyetin ilk yıllarında ekonomiyi güçlendirmek için devletçi ekonomi ilkelerinden hareket edilmiştir. Başlangıçta devletçi ekonomi ile özel sermayenin gelişmesi için bir zemin hazırlanması amaçlanmıştır. Ama 1930'lı yıllardan itibaren büyüyen ekonomik yapılar aslında özel sermayenin gelişimini engellemiştir (Karpas, 2011, s. 188-189).

Türkiye’de ülkenin kendi ihtiyaçlarını üretme önceliği ile başlayan devletçilik düşüncesi 1937 tarihinde Anayasa’ya temel bir ilke olarak girmiştir. 1923’te başlayıp 1930’lara kadar süren bu süreçte iktisadi anlamda iki hedef gerçekleştirilmek istenmiştir. Bu hedefler; iktisadi bağımsızlık ve hızla kalkınmanın gerçekleştirilmesiydi. Bu iki hedefin gerçekleşmesi için modern bir sanayi sistemi yoktu, özel sermaye de bu amacı yerine getirecek kadar ileri düzeyde değildi. Ayrıca yabancı sermaye de beklenen ilgiyi göstermemişti. Bundan dolayı, bu iki amacı gerçekleştirmek için devletçilik ekonomi sistemine geçilmesi zorunlu görünmüştü (Eroğlu, 2007, s. 68). Kendi kendine yeten ekonomi için, mali yatırımlarla güçlendirilen devlet işletmeleri hem tüketim malları hem de ara mallar üretmek için bir sanayi programı uygulanmış, tarım alanında özellikle de tahıl üretiminde kendine yeterliliğin sağlanmasına önem verilmişti. Böylece döviz yiyecek ithaline harcanmamış olacaktı (Keyder, 2009, s. 312). Devletçi ekonomi politikası ile kendine yeten, milli sanayisi gelişmiş bir Türkiye amaçlanmıştır. Ancak 1929 Büyük Ekonomik Bunalımı, Osmanlı borçları ve II. Dünya Savaşı yüzünden ekonomide beklenen bu atılım istenildiği şekilde gerçekleşmemiştir.

Türkiye, II. Dünya Savaşı’na fiilen girmemiş olsa da savaşın sonucu olarak ortaya çıkan global ekonomik sorunlardan olumsuz olarak etkilenmiştir. İthalatın sınırlandırılması ile

iç pazarın ihtiyacının karşılanması sorunu ortaya çıkmış, bu sorunun aşılabilmesi için çeşitli şehirlerde ikame mal üretimi yapan şirketler kurulmuştur. Bu durum özel sermayenin büyümesine ve ekonomik kaynaklı burjuva sınıfının ortaya çıkmasıyla da devlet ve bu sınıfın arasında bazı çatışmaların meydana gelmesine neden olmuştur. Ayrıca 1942’de çıkarılan Varlık Vergisi Kanunu ve 1945’te yapılan Toprak Reformu, devlet ve bu yeni burjuva sınıfını arasında yeni bir mücadele başlatmıştır (Karpaz, 2011, s. 190-191). Bu mücadele ilerleyen yıllarda yeni burjuva sınıfı ve toprak ağalarının destekleri ile Demokrat Parti (DP)’nin kurulmasına yol açmış ve iktidara gelmesi ile birlikte devletçilik ekonomi politikası yerine liberal ekonominin tercih edilmesine neden olmuştur.

2.Toplumsal Devrimler: Cumhuriyetin kurulması ile toplumsal yaşamı düzenlemek ve Batılılaşmanın toplumsal boyutunu ortaya koymak için bazı devrimler yapılmıştır. Bu devrimlerle birlikte Batı ile entegrasyon sağlanmaya ve eğitim, toplumsal ilişkiler, kılık-kıyafet, zaman birimleri gibi birçok alanda batılı yaşam tarzı benimsetilmeye çalışılmıştır. Modern toplum yapısının oluşturulması için eğitimin önemi, cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ifade edilmeye başlanmıştır. Bu yüzden cumhuriyetin temel ilkelerinden olan ulusçuluk ve laiklik düşüncelerinin hayata geçirilmesi için ulusçu, laik bir eğitim sistemi oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu amacın gerçekleşmesi için, Osmanlı döneminin son zamanlarında ortaya çıkan geleneksel- modern eğitim sistemleri arasındaki ikiliğin de kaldırılması gerekmişti. Bu yüzden 1924 yılında eğitimin birleştirilmesi için “Tevhid-i Tedrisat” yasası çıkarılmıştır. Bu yasanın çıkarılmasındaki amaç, eğitim kurumlarının tek elde Milli Eğitim Bakanlığı (Maarif Vekâleti) bünyesinde toplanması ve böylece eğitimdeki ikiliklerin ortadan kaldırılıp, pozitif bilimsel eğitim kurumlarında eğitimin sağlanabilmesiydi. Bunun sağlanması için 1925 yılında tüm medreseler kapatılmış, 1928 yılında Latin alfabesi kabul edilmiştir (Mutlu, akt., Kazgan, 2002, s. 61). Eğitimin birleştirilmesi, 1923’teki seçim kampanyasında da ele alınmıştır. Medreselerin kapatılması ile birlikte din adamı ihtiyacının karşılanması için İmam ve Hatip Okulları, İstanbul Üniversitesi’nde İlahiyat Fakültesi açılmıştır. 1928 yılında Anayasa’dan “devletin dini” maddesi çıkarıldıktan sonra 1930’da şehir okullarında, 1933’te köy okullarında zorunlu din dersleri de kaldırılmıştır (Berkes, 2008, s. 533).

Latin alfabesinin kabulü ile birlikte tüm ülkede okuma- yazma öğretme faaliyetleri başlamıştır. Osmanlı alfabesinin Arapça harflerden oluşması yeni alfabeye geçişin zorlu olmasına neden olmuştur. Batılılaşmanın eğitim alanındaki faaliyetlerinden biri olan yeni alfabenin kabulü ile Batı ile entegrasyonun sağlanmasının kolaylaştıracağı düşünülmüştü. Okuma yazma öğretilmesi ve laik pozitivist bir eğitim sağlanması için bazı girişimler de gerçekleştirilmişti. Bu girişimlerden en önemlisi, “Köy Enstitüleri” nin kurulmasıydı. Köy Enstitüleri ile gençlerin bazı eğitim faaliyetlerine tabi tutularak öğretmen olmaları sağlanmış ayrıca bu gençlere modern teknik ve tarımsal beceriler kazandırılmıştır. Daha sonra köylere gönderilen bu gençler hem halka okuma yazma hem de modern tarım faaliyetlerini halka öğretmeye çalışmışlardır (Zürcher, 2004, s. 286-287).

Bu devrimler halka indirgenmeye çalışılsa da bazı sorunlar çıkmaya başlamıştır. Modernleşmek için yapılan, harf inkılâbı, kıyafet inkılâbı, Medeni Kanunu’nun kabulü gibi faaliyetler köklü sosyal yapısal bir değişimin ürünü olmadıkları için etkileri sınırlı kalmıştır (Cem, 1973, s. 305). Çünkü modernleşme, Batı’nın uzun süren tecrübelerinin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Aslında pek çok düşünür, modernleşme fikrinin Batı dışı toplumların sorunu olduğunu savunarak Batı modernleşmesinin aşamalar halinde yaşayarak kazanıldığı üzerinde durmuştur (Aydın, 2009, s. 157).

1.4. Demokrat Parti Dönemi

Demokrat Parti (DP), Adnan Menderes, Celal Bayar, Refik Koralatan ve Fuat Köprülü tarafından 1946 yılında kuruldu. Yeni partinin kurulmasıyla, 1945-50 döneminde, Osmanlı bürokrasisinden kalan politik miras kullanılarak parlamenter demokrasiye geçilmişti. Parlamenter demokrasiye geçişin asıl amacı ise siyasi değil aksine giderek artan toplumsal, ekonomik ve kültürel problemler aşılmak istenmişti (Karpas, 2011, s. 134-135). DP’nin parti programı, genel ilkeler ve hükümet işleri şeklinde ikiye ayrılmıştı. Genel ilkeler; liberalizm ve demokrasi olarak ikiye ayrılmıştır. Liberalizm, hürriyet ve iktisadi olarak ele alınırken insan hak ve hürriyetleri, dernek kurma, devletçilik ekonomi programında özel girişimin desteklenmesi gibi konuları içine almıştı. Demokrasi kavramı, partinin kuruluşunun temel gayesi olarak ilan edilerek, demokrasinin geniş bir çerçevede yürütülmesi amaçlanmıştı. Bunun da tek dereceli bir seçimle olabileceği savunulmuştu. Programın ikinci kısmı olan hükümet işlerinde ise,

yargı işleyişinde farklı bir sistem, üniversitelere özerklik gibi konuların dışında özel girişimin desteklenerek, devlet işletmelerinin de özel teşebbüse devredilmesi gerekliliği üzerinde durulmuştu (Eroğul, 2003, s. 31-32).

1.4.1. Demokrat Partinin Kuruluşu ve İktidarı

DP döneminden önce Cumhuriyet Halk Partisi (CHP)'nin tek parti olarak ülkeyi yönettiği döneme göz atmanın faydalı olacağı düşünülebilir. Saltanatın kaldırılmasından sonra cumhuriyetin kurulması ile birlikte Türkiye’de demokratik bir yönetim anlayışı yerleşmeye başlamıştı. Kurucu kadrolar tarafından, 1924 yılında halifeliğin de kaldırılması, çağdaş toplumlar içerisinde yer almak için bir adım olarak görülmüştü. Parlamenter sisteme geçişle birlikte çok partili hayata geçiş denemeleri yapılsa da ortaya çıkan bazı olaylar yüzünden bu hareket bir süre daha ertelenmişti. Atatürk, çok partili sisteme geçiş denemelerindeki başarısızlıklardan dolayı bu demokratik yapılandırmaya bir süre ara vermek istemiştir. Bu gecikmenin en önemli nedenleri; yeni kurulan partilerin özellikle laiklik ilkesine karşı olan tutumları olmuştur. 1931 yılında Türkiye’de sınıflaşma ve toplumsal hareketlilik başlamıştır. Siyasi kadrolarda, modernist ilkeleri savunanlar ya da CHP’li gruplar yer almaktaydı. CHP içerisinde meydana gelen çatışmaların sonunda fikir ayrılığı yaşayan küçük gruplar oluşmuştur. Bu gruplar çoğunlukla tarımcı, meslek sahibi, orta sınıf değerlerini benimseyen kişilerden oluşmaktaydı. Bu muhalefetin sonucunda bu kişiler, ileride kurulacak olan DP’si çatısı altında toplanmıştı (Karpaz, 2011, s. 136).

CHP’nin içindeki muhalif kişilerin partiden ayrılma sebepleri ideolojik nedenlerden ziyade kendi içlerinde yaşadıkları muhalif duruştan kaynaklıydı. Bu muhalif duruş, 1945 yılında CHP içerisinde de kendisini göstermeye başlamıştı. Parti içerisinde yer alan bir grup muhalif, politik eğilimlerini açıkça ortaya koyulmuştu. Bu grubun başını Adnan Menderes, Fuat Köprülü, Refik Koraltan ve Celal Bayar çekmişti. 14 Mayıs 1945 tarihinde mecliste görüşülen “Toprak Reformu Yasası”, CHP içerisinde bir muhalif grubun ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bu muhalif kesime “Dörtlü Tahrir” deniliyordu. Bu grup içerisinde yer alan Celal Bayar, liberal eğilimleri ile tanınan, Atatürk döneminde başbakanlık yapmış, deneyimli bir siyasetçi idi. Adnan Menderes, 1931 yılında CHP vekili olarak meclise girmiş büyük bir toprak ağasıydı. Menderes ve Bayar dışında Dörtlü Tahrir’i imzalayan Fuat Köprülü; bir tarih profesörü, Refik

Koraltan ise CHP içerisinde bulunan bir avukattı (Kongar, 2005, s. 145). “Dörtlü Takrir”in meclise sunduğu önerge, CHP grubu tarafından reddedilmişti. Ama bu durum parti içi muhalefeti artırarak, yeni bir parti kurulmasının önünü açmıştı. O dönemde *Tan* ve *Vatan* gazetelerinde yazdıkları eleştirel makaleler yüzünden Adnan Menderes, Refik Koraltan ve Fuat Köprülü partiden ihraç edilmişti (Zürcher, 2004, s. 310). “Dörtlerin Teklifi” olarak ta bilinen bu belgede ekonomik alanda devletin kısıtlamalarının kaldırılması ve bir muhalefet partisinin kurulması istenmişti (Hale, 1996, s. 84). Bu bağlamda yeni kurulacak muhalefet partisinin ekonomik görüşünün libarel ekonomi yönünde olacağı konusunda bir öngörü oluşturulmuş ve bu öngörü daha sonra da DP’nin programında da liberalizm ilkesi olarak yer almıştı.

DP’nin kurucuları; eski Başbakan Celal Bayar, Serbest Fırka Aydın ili Başkanı Adnan Menderes, Kars Milletvekili Fuat Köprülü ve TBMM üyesi olan Refik Koraltan’dan oluşan bir gruptu. DP’nin bu kadar güçlü bir kadroyla kurulması ona birçok avantaj sağlamıştı. CHP’nin partiden atılan ileri gelenlerinin, solcuların bir kısmının ve muhafazakârların da bu partide toplanmaya başlamasıyla güçlü bir örgütlenme meydana gelmişti (Ortaylı, 2010, s. 35). 1946’da DP kurulduğu sırada, İsmet İnönü, 1947 yılı seçimlerine çok partili olarak gidileceğini açıklamış, bu açıklamadan sonra Celal Bayar da partiden istifa etmişti. İnönü ve Bayar yeni parti için beraber çalıştılar. Bu işbirliğinin en önemli nedeni, Celal Bayar’ın laik bir kişi olarak tanınması ve bu şekilde İnönü’nün yeni parti de laiklik ilkesinin zedelenmesinin önlemek istenmesiydi. Parti kurulduktan sonra seçim tarihi 1947’den 1946 tarihine çekilmişti. DP yönetimi, bu değişikliğe itiraz etmişti. Bu tarih değişiminin nedeni, İnönü’nün çok partili bir sistemi desteklemesine rağmen halkın bu partinin kuruluşunu coşkulu karşılamasının, CHP aleyhine bir durum oluşturacağının düşünülmesi idi. Seçim tarihinin öne çekilmesiyle DP’nin önünün kesilmesi amaçlanmıştı (Zürcher, 2004, s. 310-311). Türkiye’de 1946 yılında yapılan seçimler, doğrudan oy verme sisteminin ilk kullanıldığı seçimdir (Hale, 1996, s. 86).

1946 seçimlerinin sonucunda mecliste 62 milletvekili ile temsil edilen DP’nin, kısa zaman içerisinde bu kadar başarı sağlamasının nedeni, yurt genelinde yapılan mitinglerle halka bütünleşmiş bir görüntü vermeleri olarak değerlendirilmişti. Diğer bir neden ise, CHP’nin yıllarca süren tek parti dönemine muhalif olan tüm kesimlerin DP’den umutlu olmalarıydı. Bu kesim, içerisinde sol, muhafazakâr, yeni burjuva sınıfı

gibi normalde birbiriyle ideolojik olarak farklılıklar taşıyan gruplardan oluşmaktaydı. DP'nin meclisteki muhalif duruşu ve demokrasiye sahip çıkan tavrı nedeniyle bir sonraki seçimlerde artık iktidar partisi olmuştu. DP, kendini “milli irade” nin temsilcisi olarak tanımlamaktaydı (Zürcher, 2004, s. 324). Hatta DP'nin, 7 Ocak 1947 yılında yaptığı kongrede, iktidara alınan kararların uygulanmaması durumunda milletin yargısına başvurulacağı şeklinde söylemler sarf edilmişti (Eroğul, 2003, s. 45)

DP'nin içerisinde zamanla farklı düşünce yapısına sahip insanların yer alması, bazı anlaşmazlıkların meydana gelmesine sebep olmuştu. Bu anlaşmazlıklardan en önemlisi, vekil maaşlarına yapılacak zamlarla ilgili ortaya çıkan tartışmalardı. Bu süreçte başlayan istifalar ve ihraçlar, parti içerisinde bir dağılmayı işaret etmişti. İhraç edilenlerden genel kurul üyelerinin de bulunması parti içerisinde bir muhalif grubun ortaya çıkmasına neden olmuştu. Böylece, DP içerisinde ihraç edilenler ve istifa edenlerin bir kısmı “Müstakil Demokratlar Grubu” nu, diğer bir grup ise Mareşal Fevzi Çakmak başkanlığında “Millet Parti” (MP)’sini kurmuşlardı (Eroğul, 2003, s. 64-66). Muhalefet ve iktidar mitinglerinde, birbirlerini yıpratıcı söylemler ve karşı tarafı suçlayıcı hitaplarda bulunmuşlardı. Muhalefet ve iktidar arasındaki bu gerilime son vermek isteyen İsmet İnönü, tarihe “12 Temmuz Beyannamesi” olarak geçen bildiriye yayınlamıştı. İnönü bu bildiride, iktidar ve muhalefet partileriyle olan görüşmelerine değinerek iki taraf arasında bir güven duygusunu inşa etmek istediğini belirtmişti. Bu güven duygusunun inşasında ise kendisinin her iki partiye de eşit derecede olduğunu belirtti. İnönü’nün bu tavrı CHP’li fanatikler dışında herkesi memnun etmişti (Eroğul, 2003, s. 58-59).

Bu beyanname, İsmet İnönü’nün kendisini partisinin dışında tutarak daha demokratik bir tavır göstermesi anlamına da gelmişti. İnönü, demokrasinin gereklerinden olan muhalefet kanadını da kendi partisi kadar tanıdığını duyurmuştu. Her iki partiye de eşit derecede davranacağını belirterek Cumhurbaşkanlığı görevini ifa edeceğini açıklamıştı. İnönü, bu ifadelerle hem muhalefet hem de iktidar partisinin sempatizanlarının taşkınlık yapmalarını da önlemişti. 12 Temmuz beyannamesinin ardından, önce CHP’de sonrasında ise DP’de de parti içi anlaşmazlıklar başlamıştı. CHP’nin parti başkanı olan Recep Peker’in partisinde gerekli desteği bulamaması ve sonrasında sıhhi sebeplerle istifa etmesi parti içerisinde bir huzursuzluğun varlığına işaret olarak görülmüştü.(Eroğul, 2003, s. 60-61). CHP içerisinde başlayan muhalefet ve karşıt

grupların eleştirilerinin artması, DP'lilerin de hükümete karşı tutumlarının sertleşmesine neden oldu. Bu muhalif yaklaşımların ve eleştirilerin sonucunda Recep Peker'in yerine gelen Hasan Saka hükümeti de 1949 yılında görevini bırakmıştı (Kongar, 2005, s. 148).

İsmet İnönü'nün çok partili demokrasiye geçişte olumlu katkısı ve sonrasındaki uzlaşma tavrı Türk siyasi tarihinde önemlidir. 1950 seçimlerinden birkaç ay önce CHP vekillerinden olan Nihat Erim, Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'ye Birinci Ordu Komutanı General Asım Tınaztepe ve dört üst rütbeli komutanın, çok partili sistemden rahatsızlık duyduğunu bildirmesine rağmen, İnönü, liberalleşmenin önemli olduğunu ve ordunun siyasetin dışında kalması gerektiğini vurgulamıştı (Hale, 1996, s. 88).

1950 seçimlerinde iktidar olan DP'nin başarısının en büyük nedenleri, kurucuların Türkiye Cumhuriyeti kurulurken ortaya konan ilkelere bağlı kişilerden oluşmasıydı. Yani ne dinci ne de komünisttiler. İkincisi solun karşısında iktidarla birlikte durarak liberal bir demokrasi anlayışını savunmuşlardı. Üçüncüsü ise sert muhalefeti yapsalar bile kanunun çizdiği sınırı aşmamalarıydı (Eroğul, 2003, s. 87-88). Ayrıca, DP'nin seçimleri kazanmasının nedeni, programı değil (zira parti programı CHP'nin parti programıyla benzer özelliklere sahipti), desteğini açık bir şekilde dile getirebilmiş, siyasal örgütlenme oluşturabilmiş seçmenlerdir (Zürcher, 2004, s. 319).

DP'nin ikinci kongresinde, Celal Bayar konuşmasında, din hürriyeti ve komünizm tehlikesi konuları hakkında konuşarak, din sömürüsüne karşı din hürriyetini savunmuştu (Eroğul, 2003, s. 76). DP, kurulduğundan beri laiklik vurgusu yaparak ilk defa bu kongrede din hürriyetini öne çıkarmıştı. DP'nin, 1950 yılındaki seçimlerde muhafazakârlardan oy olması, CHP tarafından sürekli eleştirilmişti. DP, asker, aydın ve bürokratik gruplara karşı bir tavır içine girmiştir. Bu tavrın üç nedeni vardı. Birincisi, bu grupların CHP'nin destekçileri olması, ikincisi, DP'nin gözünde CHP ve destekçilerinin demokrasi için bir tehlike olduğunu düşünülmesi, üçüncüsü ise asker ve aydınların “ halka rağmen halk için” düşüncesinin yerine, DP'nin tamamen halka dayalı bir parti olarak kendilerini görmeleriydi (Kongar, 2005, s. 149). DP'nin iktidara geldikten sonraki ilk icraatları, geçmişte yapılan uygulamalardan, Arapça ezan yasağının kaldırılmasıydı. (Eroğul, 2003, s. 101). DP'nin bu girişimiyle, muhafazakâr kesimin rahatlaması sağlanmış, dini hassasiyetler konusunda bir adım atılmıştı.

1950 seçimleri “demokrasinin zaferi, demokratik hayata geçiş” gibi sloganlarla anılmasına rağmen bu zamansız çok partili geçiş dönemi yüzden inkılapların istenilen etkileri olmamıştı. Türk solu ve tek partici zihniyete sahip insanlar ise 1950 seçimlerini, ağa- kapitalist- kasaba tüccarının zaferi olarak görmekteydi (Ortaylı, 2010, s. 97). Liberal ekonomik politikaların hayata geçirilmesi ile birlikte yeni bir sınıf ortaya çıkmıştı. Burjuvazinin kuvvetlenerek bağımsızlığına kavuşması, kendi sınıfsal yaratıcılığını kullanma imkânını da sağladı. Bu yaratıcılık, Türkiye’nin 1950’den başlayarak geçmişten çok farklı bir gelişme ve hareketliliğe ulaşmasının başlıca nedenidir (Cem, 1973, s. 371). DP’nin 1954’teki seçimden zaferle çıkması ile birlikte DP yöneticileri, seçim öncesi verilen sözlerden dönmeye, muhalifleri susturmaya başlamıştı. Bu yüzden memur ve aydınların DP’ye karşı tavırları değişmişti. Bu değişimin başlıca nedenleri şunlardı; birincisi enflasyon yüzünden memurun alım gücünün düşmesi, ikincisi DP iktidarı ile birlikte artan bürokrasi düşmanlığı, üçüncüsü ise özellikle aydınların klasik hürriyetlerin kısıtlanmasından dolayı bazı rahatsızlıklarıydı (Eroğul, 2003, s. 208-209). Bu sorunların dışında, parti içerisinde de muhalif hareketler kendini göstermişti. Özellikle basın ve üniversiteler baskıdan şikâyet etmeye başlamışlardı. DP hükümetinin 1954 seçimlerinden sonra yıldızının söndüğü de söylenebilir. Bu durumu hazırlayan iki neden vardı. Birincisi, ekonomik bunalımın artması, ikincisi ise seçkin sınıfın, aydınların hükümetin politikaları yüzünden partiden soğumalarıydı (Zürcher, 2004, s. 327).

CHP, 1946’da devlet denetimine ağırlık veren, savaş öncesi ekonomik özellikleri taşıyan beş yıllık ekonomi planı oluşturmuş, DP’nin isteği doğrultusunda 1947’de bu plan terkedilerek yerine “Türk Kalkınma Planı” benimsenmişti. Bu planla, tarıma dayalı sanayinin gelişmesi ve demiryolları yerine karayollarına ve enerji sektörüne ağırlık verilmesi kararlaştırılmıştı. 1945-1950 yılları arasında tarım alanında ekonomik bir büyüme başlamış, bu büyüme de makine ithalatının artmasına neden olmuştu (Zürcher, 2004, s. 316-317). DP’nin bu yeni kalkınma planında oynadığı rol, partinin ileride ortaya koyacağı ekonomik politikalarının bir göstergesi olarak görülmüştü. Liberal ekonomik sistemi benimseyen DP, Amerikan yardımları ile bu yönde ilerlemeye çalışmıştı. Liberal ekonomik politikaların sonucunda, yeni zengin bir orta sınıf ortaya çıkmıştı. Bu yeni sınıfın dışında halk da bu yeni ekonomik politikayı desteklemişti. Bunun nedeni, İkinci Dünya Savaşı Sonunda iktidar olan, DP döneminde köylerde

makineleşme başlamış, bunun sonucu olarak şehirlere göç hareketleri hız kazanmıştı. Tek parti dönemi ve savaşın getirdiği sıkıntılardan bunalan köylü için vergilerin ve angaryanın kaldırılması onları biraz rahatlatmıştı (Ortaylı, 2010, s. 113).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından başlayan soğuk savaş döneminde, Dünya'da meydana gelen siyasal kutuplaşmada Türkiye, Amerika yanlısı bir politika izlemeye başlamıştı. Amerika, Türkiye'nin Sovyet Rusya'nın tarafında olmasını önlemek için maddi yardımlarla sanayileşmeyi kısmen desteklemişti. Bu konuda Amerika tarafından atılan başka bir adım da Başkan Truman'ın 1947'de ortaya koyduğu ve "Truman Doktrini" başlığı adı altında ele alınan, militan azınlıkları yüzünden varlıkları tehdit altında olan özgür halkların savunmasına yardım edilmesini öngören, Türkiye ve Yunanistan gibi devletlerin askeri ve mali destek paketlerini içeren taahhüttü. Komünist rejimlere karşı bu rejimlerin maddi anlamda desteklenmesi ilk aşamayı oluşturmuştu. Bu anlamda "Marshall Planı" öne atılmıştı. Bu planın üç amacı bulunmaktaydı. Bu amaçlar; Avrupalıların kendilerini toplamalarının sağlanması, Amerikan sanayisi için faydalı ihracat pazarlarının oluşturulması ve komünizme sebep olan maddi yetersizliklerin ortadan kaldırılmasıydı (Zürcher, 2004, s. 307-308). Truman Doktrini'nin temeli, ABD'nin Sovyet korkusu sonucu ortaya çıkan, Sovyetlerin genişlemesinin önlenmesini amaçlayan bir anlaşmadır. Bu anlaşmayla birlikte Sovyet tehlikesi içinde olabilecek Yunanistan, Türkiye gibi ülkeler, Batı ve ABD eksenli bir oluşum içerisine çekilmişti (Sander, 2009, s. 257-258).

DP'nin iktidara gelmesi ile birlikte özel sermayeyi teşvik edici bazı hamleler yapılmıştı. "Türkiye Sınai Kalkınması Bankası" kurularak, özel sermaye, devlet parası ve yabancı sermaye ile desteklenmeye çalışıldı (Eroğul, 2003, s. 103). Bu amaçlar doğrultusunda, DP iktidarı, ABD ve yeni "Milli Burjuvazi" nin etkisiyle uluslararası ekonomik sistemle bütünleşme çalışmalarına girişmiş, Marshall yardımıyla gelen traktörlerle hazine toprakları ekime açılmıştır. Bu çalışmaların sonucunda 1947-1953 yılları arasında üretim %10 artmıştır. Ama 1953 yılında yaşanan mevsimsel sıkıntılar ve büyüyen dış borç açıkları ekonominin olumsuz etkilenmesine sebep olmuştur. ABD'nin Türkiye'nin sanayileşmesi yerine tarım alanına yönelmesine yönelik tavsiyeler başta DP hükümeti tarafından kabul görse de iki önemli olay bu tavsiyeleri geçersiz kılmıştır. Bu olaylardan birincisi, Dünya Bankası'nın, Türkiye uzmanlarından birinin bu konu ile ilgili, hükümeti kızdıran müdahalesi, ikincisi ise sanayileşmenin beraberinde getirdiği

ekonomik kalkınma idi. Bu kalkınma ile birlikte, sanayi geliştirilmiş, kırsal kesimden gelen ucuz emek gücü değerlendirilmiştir. Ayrıca kredi genişlemesi ve dışarıdan borçlanma ile birlikte özel sermayenin genişlemiştir (Kazgan, 2002, s. 84-86).

Başlangıçta yaşanan bu olumlu gelişmeler, DP hükümetinin tarımsal faaliyetlerin yanında sanayileşmeyi ön planda tutmasına neden olmuştu. Bu durum ayrıca DP hükümetini destekleyen orta sınıf burjuva sınıfını da arttırmıştı. DP iktidarı, ekonomik anlamda tarımı destekleyerek, tarımsal üretime önem vermişti. Bu gelişmeyi sağlamak için devlete ait olan arazilerin bir kısmı köylüye dağıtılmıştı. Bu durum tarım alanında çalışan kişi sayısını arttırmıştı. Ayrıca tarımda makineleşmeye gidilmiş, ürünlerin daha iyi muhafaza edilmesi için yeni imkânlar geliştirilmişti. Ziraat bankası kanalıyla, çiftçiye kredi verilmesi sağlanmıştı (Eroğul, 2003, s. 142).

Kore Savaşı'na asker gönderilmesi ve bunun sonucunda NATO'ya girilmesi ile birlikte ABD ile kurulan dostluğun yabancı sermayeyi Türkiye'ye çekeceği düşünülmüştü. Ama beklenen sermaye akışı sağlanamamıştı. Ama dünya ile bütünleşme adına alınan kısa vadeli kredilere güvenerek artırılan tüketim malı ithalatı, ekonomi de bütçe açıklarının artmasına neden olmuştu (Kazgan, 2002, s. 92). Ama 1954'ten itibaren Türkiye'de ekonomik alanda sıkıntılar artmıştı. Bu sıkıntıların nedenleri, hava şartlarından dolayı tarım alanında yeterince ürünün sağlanamaması sonucunda buğday ithal edilecek duruma gelmesi ve dış borç alınması yüzünden ortaya çıkan bütçe açığıydı. DP hükümeti, bazı tedbirler almak zorunda kalmış, bu yönde de uluslararası mali kuruluşlar, devalüasyon yapılması, devlet yardımların sona erdirilmesi gibi tavsiyelerde bulunmuşlardı. Başta bu tavsiyelere direnen DP yetkilileri, sonunda 1940 tarihli Milli Korunma Kanunu'nu tekrar yürürlüğe sokmuştu. Ama ekonomik durumun bu hamle ile de düzelmemesi sonucunda 1958'de IMF'nin isteklerine uymak zorunda kalmıştı (Zürcher, 2004, s. 333-334). Menderes hükümeti, bozulan iktisadi durumu düzeltmek için Uzakdoğu ülkelerinin de dâhil olduğu birçok ülke ile iş birliği girişimlerinde bulundularsa da bu girişimlerden beklenen başarı sağlanamamıştı. Bu yüzden "4 Ağustos Kararları" olarak bilinen ekonomik tedbirlerin alınmasına karar verilmişti. 4 Ağustos Kararları ile Türk parasının yurtdışında değeri üç kat daha düşürülürken, yurtdışı kredi aramaları da başlamıştı. Batı devletleri ve ABD kredi vermeyi kabul etmişti Bu durumun sonunda ülke iflas dönemine girmişti (Eroğul, 2003, s. 221-222).

DP, ekonomik alanda devletçilik sistemin yerine liberal politikaları desteklemişti. Liberal politikaların temelini oluşturan sanayileşme, özel teşebbüs konuları söylemlerin ekonomik temelini oluşturmuştu. Menderes'in de içinde bulunduğu büyük toprak sahipleri, Türkiye'de ekilmeyen büyük toprakları işleyerek, savaştan olumsuz etkilenen Avrupa pazarına girmeyi istemişlerdi. Bu grup kendilerini hem ekonomik hem de siyasal alanlarda bir güvence altına alabilmek için CHP döneminden başlayarak, DP'nin iktidarında da dışa açılmak için uğraştılar (Kazgan, 2002, s. 80). Diğer yandan, sanayinin gelişmesi ve tarımda makineleşmenin artması ile birlikte kırsaldan kentlere büyük bir iç göç yaşanmıştır. Bu iç göçlerle birlikte sanayi alanında istihdam sorunu ortaya çıkmış, göç edenler arasında da işsizlik oranları artmaya başlamıştı. Kırsaldan kente yapılan göçlerle kentlerin yapısal ve kültürel özelliklerin de değişimler meydana gelmişti.

DP döneminde dış siyaset konusunda da gelişmeler yaşanmış, bu gelişmeler Batı yönüne doğru ilerlemiştir. DP iktidara geldiğinde, Türkiye, Avrupa Ekonomik İşbirliği Örgütü'nün ve Avrupa Konseyi'nin üyesiydi. 1949 yılında kurulmasından sonra NATO üyeliği için CHP bazı girişimlerde bulunsa da, 1950 yılında resmen üyelik için başvuru yapılmıştı. Menderes, bazı ülkelerin, Yunanistan ve Türkiye'nin demokratik ve Atlantik ülkeleri olmadıkları gerekçesiyle bu birliğe katılmalarına karşı çıktıklarını biliyordu. Bu yüzden, 1950 yılında Birleşmiş Milletler Kore'ye uluslararası kuvvet gönderilmesini istediğinde, Türkiye'de bu ülkeye asker göndermeye karar vermişti. Bu durum Türkiye'ye uluslararası platformda bir itibar kazandırmıştı. Bu olayların sonucunda 1952 yılında Türkiye, NATO'ya tam üye olmuştu (Zürcher, 2004, s. 341-342).

Türkiye'nin NATO üyeliği, Balkanlar'da ve Ortadoğu'da etkinliğinin artmasına neden oldu. Türkiye, özellikle ABD'nin bölgede ittifaklar kurma girişimlerini desteklemişti. ABD, 1951-1952 yılları arasında Mısır ve Türkiye bir araya getirmeye çabaladıysa da Türkiye'nin, İsrail- Filistin konusundaki tavrı ve 1949'da İsrail'i diplomatik olarak tanınamaması yüzünden bu birleşme gerçekleşmemişti. Bu olumsuz olaydan sonra, Ortadoğu'da başka bir birleşme sağlanmaya çalışıldı. Bu çalışmaların sonucunda, 1955 yılında ABD'nin gözlemci statüsünde bulunduğu, İngiltere, Irak, İran ve Pakistan'la "Bağdat Paktı" imzalandı. Bu arada Mısır'la olan gerginlik artmaya devam etti. 1957 yılında Türkiye ve Suriye arasında yaşanan gerginlik, Mısır'la olan ilişkileri iyice çıkmaza sokmuştu. 1958 yılında Irak'ta meydana gelen milliyetçi hükümet darbesinden

sonra Menderes, Irak’a askeri müdahalede bulunmak istemişti. Bu müdahale, ABD’nin araya girmesi ile gerçekleştirilmese de Bağdat Paktı’nın bozulmasına neden olmuştu. Irak dışındaki diğer ülkelerle birlikte 1960 yılında Bağdat Paktı, Merkezi Antlaşma Örgütü’ne dönüştürülerek bölgesel işbirliğinin devam ettirilmesi sağlanmaya çalışıldı (Zürcher, 2004, s. 343-344). Ama bu ittifak Kıbrıs sorununun çıkması ile bozulmaya başlamıştı.

DP iktidarı döneminde, uluslararası kurulan iki birlik oluşumundan, Ortadoğu da kurulan Bağdat Paktı başarılı olurken, Balkan Paktı ise başarısız olmuştur. Bu başarısızlığın nedenleri ise şunlardır; birincisi, Kıbrıs sorunu yüzünden Türkiye-Yunanistan ilişkilerinde yaşanan olumsuz hava, ikincisi ise Yugoslavya’nın bu ittifaktan soğumasıdır (Eroğul, 2003, s. 161).

1.5. 1960 Askeri Darbesi

Türk Silahlı Kuvvetleri tarafından 27 Mayıs 1960 tarihinde hükümete el konulmasının gerekçesi “demokrasinin kurtarılması” olarak sunulmuştu (Kongar, 2005, s. 156). Cemal Gürsel başkanlığındaki Milli Birlik Komitesi (MBK), müdahalenin belli bir kişiyi ya da zümreyi hedef almadığını, asıl amacın iç kargaşanın engellenmek olduğunu bildirerek kısa süre içerisinde yeni bir hükümet için seçimlerin yapılacağı duyurulmuştu (Karpat, 2011, s. 149). Darbe, radyoda Albay Alparslan Türkeş tarafından okunan bildiri ile halka bildirilmişti. Bildiride ordunun yönetime el koymasının gerekçeleri, kardeş kavgasına meydan vermemek ve demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak olarak açıklanmıştı (Zürcher, 2004, s. 351). Bu metinde, darbenin, iç kargaşayı önlenmek ve siyasi darboğazı aşmak için yapıldığına vurgu yapılmıştı. Ayrıca duyuruda, Menderes, demokratik olmamakla ve Atatürk devrimlerine sırtını dönmekle suçlanmamıştı (Hale, 1996, s. 109). Albay Alparslan Türkeş tarafından radyoda okunan metinle bu girişimin belli bir zümre ya da şahsa yönelik olmadığına altı çizilirken, aynı millet ve aynı soy vurgusu yapılmıştı. Ayrıca bildiride, dış siyaset açısından Birleşmiş Milletler Anayasası’na ve İnsan hakları prensiplerine uyulacağının garantisi verilmişti.

1.5.1. 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi’ni Hazırlayan Nedenler

1960 yılına gelindiğinde, DP’nin uyguladığı politikalardan rahatsız olan kesimler sesini yükseltmeye başlamıştı. Gerek öğrenciler gerek muhalefet gerekse de ordu rahatsızlığını

belli etmişti. Menderes'in orduda başlattığı soruşturmalar, hükümet ve ordu içerisindeki gerginliğin artmasına neden olmuştu. Orduyu kontrol altına almak isteyen Menderes, büyük bir muhalefetle karşılaştı. Bu gerilim, 1960 darbesini hazırlayan nedenlerden biri olarak görülebilir. Özellikle Menderes'in 16 Ocak 1958 yılında resmi bir açıklama yaparak dokuz subayın tutuklandığını açıklaması bu muhalefeti arttırmıştı. Bu olay “Dokuz Subay Olayı” olarak tarihe geçti. Altı ay süren yargılamalar sonucunda subaylar beraat etmişti (Eroğul, 2003, s. 220).

27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nin görünürdeki sebebi, DP'nin ihlal ettiği demokratik özgürlüklerin geri kazanılmasının sağlanmasıydı. Ordu ve aydınlar içerisinde büyüyen muhalefet, DP'nin uygulamaları konusundaki eleştirilerin daha yüksek sesle ifade edilmesine yol açmıştı. Menderes bu muhalefet hakkındaki uyarıları da dikkate almadı. Örneğin, 3 Mart tarihinde izne çıkan Orgeneral Cemal Gürsel, bu muhalefeti Milli Savunma Bakanlığı'na gönderdiği bir mektupla bildirmişti. Gürsel, bu mektupta, içinde bulunulan olumsuz ortamın cumhurbaşkanının istifası, hükümetin değişmesi, siyasi suçluların affedilmesi, baskı unsuru olan kanunların kaldırılması ile aşılabileceğini belirtmişti (Karatepe, 2009, s. 211). Askerlerin, öğrencilerin ve aydınların muhalefeti, DP yöneticileri tarafından gerektiği gibi değerlendirilememiş, halkın desteğini hala arkasında hisseden Menderes ve arkadaşları bu yüzden kendilerini bu muhalif hareketler için önlem almak zorunda hissetmemişlerdi.

1.5.2. 1960 Askeri Darbesi Sonrası Yaşanan Siyasi Gelişmeler

1960 Askeri Darbesi'nin ardından Türkiye'de askeri bir yönetim iktidara gelmiş, darbenin ertesinde Cemal Gürsel'e birçok yetki verilmiştir. Cemal Gürsel, Devlet Başkanı, Başbakan ve Milli Savunma Bakanı olarak ilan edilmişti. Böylece Gürsel, Atatürk'ün sahip olduğundan fazla yetki almıştı (Zürcher, 2004, s. 352). Bu arada DP yöneticilerinin akıbeti hakkında bazı tartışmalar sürmekteydi. İdam kararına İsmet İnönü ve Cemal Gürsel karşı çıkmıştı. DP'lilerin yargılanması için özel bir mahkeme kurulmasına karar verilmiş, “Milli Birlik Komitesi”, reform adı altında birçok ordu ve üniversite hocasının emekli edilmesini sağlamıştı. Bu iki reform, CHP ve aydın kesimin eleştirilerine neden olmuştu. Bu tepkilerle birlikte MBK'sinin önünde iki seçenek bulunmaktaydı. Birinci seçenek, komite içinde bulunan “Otoriter İhtilalciler”in isteği yönündeki sürekli yönetimdi. İkinci seçenek ise “Müdahaleci Demokrat”

grubunun isteği olan seçimlerin yapılıp yönetimin sivillere devredilmesi (Kongar, 2005, s. 157-158).

Cemal Gürsel ve beraberindekiler, sivil bir yönetime muhalefet etmesi muhtemel olan MBK üyelerinden Alparslan Türkeş'in içerisinde bulunduğu 14 kişi komiteden çıkarılmıştı. Bu gruba sonraki yıllarda "On dörtler" denilmiştir (Hale, 1996, s. 119). Bu grupla ilgili ordu içerisinde bazı huzursuzluklar baş göstermeye başlamıştı. Kara ve hava kuvvetlerinde bir grup asker, Silahlı Kuvvetler Birliği (SKB) adında bir yapı oluşturmuşlardı. Talat Aydemir öncülüğünde MBK'ya karşı olan bu grup, 1961 Haziran ayında Ankara'da bir toplantıda SKB adına Genelkurmay'a altı maddelik bir ultimatoma vermişlerdi. Bu altı maddenin bir kısmının Genelkurmaylık tarafından yerine getirilmesi ile birlikte SKB bir güç elde etmişti. Bu güçten yola çıkan SKB, 28 Haziran'da Genelkurmaylığa bir genelge göndererek kendilerini yönetimde söz sahibi olmak istediklerini bildirdiler (Hale, 1996, s. 126-128).

13 Ocak 1961 tarihinde siyasi partiler için getirilen yasakların kaldırılmasıyla birlikte, mevcut iki partinin (CHP, CKMP) dışında on bir yeni parti daha kurulmuştu. Bu partilerden en güçlü olanı, emekli askerlerin ve eski DP tabanının desteklediği Adalet Partisi (AP) idi (Zürcher, 2004, s. 357). AP ve Yeni Türkiye Partisi (YTP)'nin kuruluşları komite tarafından DP'nin oylarını yönetebilmek için desteklenen partilerdi. Komite böylece hem DP'nin oylarını yönlendirme hem de anti- demokrat eğilimlerin önüne geçebilecekti (Kongar, 2005, s. 159-160). Ragıp Gümüşpala önderliğinde kurulan AP, DP seçmenini kazanmaya çalışmıştı. Partinin "adalet" kavramı üzerinde durmasının en önemli amacı, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi'nin meşruluğunu sorgulamaktı (Hale, 1996, s. 124).

1960 Askeri Darbesi'nin ardından ekonomik alanda bazı girişimlere gerek duyulmuştur. Bu bağlamda, 20. 02. 1961 tarihinde TBMM'de toplanan Birinci birleşimde, dünyanın genel ekonomisi hakkında bazı saptamalar yapıldıktan sonra 1948 tarihinden itibaren Türkiye'ye verilen dış yardımlar² hakkında bazı bilgiler ve açıklamalar yapılmıştır. Bu bilgiler şu şekildedir; 1950 yılından itibaren artan dost ülke yardımlarının gerçek bir kalkınma sağlayacağına olan umutların, DP'nin plansız ve hesapsız iktisadi politikalarının sonucunda hüsrarla sona ermiştir. 27 Mayıs İnkılâp Hükümeti, bozulan

² Bu dış yardımlar, Marshall yardımları olarak da bilinir.

bu ekonomik yapının düzletilmesi ve vergi kanununda yeni düzenlemelere gidilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu ekonomik sorunların aşılabilmesi için Devlet Planlama Dairesi, İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi, Devlet Personel Dairesi, Türk Standartları Enstitüsü gibi kurumlar kurulurken, “Milli Korunma Kanununun” uygulanması durdurulmuştur^{**}

1.5.3. 1961 Anayasası’nın Hazırlanması ve Özellikleri

Askeri idare, 1924 yasasının yerine 12 Haziran 1960 tarihinde Geçici Anayasayı yürürlüğe koymuştu. Milli Birlik Komitesi, siyasi mahkûmları serbest bıraktı, basın ve toplanma özgürlüklerini tekrar tanımış, DP’li bakan ve milletvekilleri tutuklanırken, DP’li toprak ağaları da gözaltına alınmıştı (Karpas, 2011, s. 151-152).

Milli Birlik Komitesi tarafından yeni Anayasa çalışmaları için İstanbul Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Sıddık Sami Onar’ın başkanlık yaptığı bir komisyon kurulmuştu. Ayrıca Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi’nde de ikinci bir komisyon oluşturuldu. İstanbul Üniversitesi bünyesinde oluşturulan komisyonun hazırladığı taslakla ilgili olumsuz eleştirilerden sonra, ön tasarı hazırlanması için Ankara ve İstanbul Üniversitelerinin öğretim üyelerinden oluşan on kişilik bir komisyon daha toplanmıştı (Karatepe, 2009, s. 213). Yeni Anayasa çalışmaları için İstanbul Üniversite’sinde kurulan komisyonda bazı konularda fikir ayrılıkları meydana gelmişti. Komisyonun en şiddetli tartışmaları, korporatif sistemi ve siyasi partilerle ilgili konularla ilgiliydi. Sami Onar öncülüğünde bir grup, korporatif sistemini^{***}, İsmet Giritli, Tarık Zafer Tunaya ise bu sistemin Türkiye gerçeklerine aykırı olduğunu ve siyasi partilerin konumlarının güçlendirilmesi gerektiğini savunmuşlardı (İpekçi & Coşar, 1965, s. 376-377).

Ankara Üniversitesi’nden başka bir grup hukuk profesörü ise kendi Anayasa taslaklarını hazırlamışlardı. Bu gurubun çalışmaları neticesinde, Anayasa metnini tamamlama yetkisinin MBK, siyasi partiler (CHP, CKMP), meslek grupları ve illerden gelen 272 temsilcinin oluşturduğu bir kurula verilmesi kararlaştırılmıştı. Bu yeni Anayasa’nın asıl amacı, siyasi partilerin tekeli ortadan kaldırmaktı. Bu tekeli ortadan kaldırmak için de

^{**} https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/KM_/d00/c001/km_00001002.pdf.E.T. 20.02.2017.

^{***} Korporatizm, kapitalist sistem içerisinde toplumun ortak bir çıkar için işbirliği yapmasına sağlayan bir sistemdir (Göze, 1995, s. 71).

Cumhuriyet Senatosu adında ikinci bir meclis fikri öne çıkmıştı. Bu durumda yasalar, hem Millet Meclisi'nden hem de Cumhuriyet Senatosu'ndan geçmek zorundaydı. Senato üyelerinin bir kısmı Cumhurbaşkanı'nın tercihi, bir kısmı ise seçimle iş başına gelecekti. Ayrıca, yasaların Anayasaya uygunluğunu belirleyen Anayasa Mahkemesi kurulmuş, yargı, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerinin özerklikleri korunmak istenmişti. Anayasaya temel hak ve özgürlükleri güvenceye alacak maddeler de eklenmişti (Zürcher, 2004, s.356).

1961 Anayasası, 1924 Anayasası'ndan iki yönden farklıydı. Birinci farklılık, 1924 Anayasası'nda kuramsal olarak halka ait olan egemenlik tek bir kişi ya da iktidar tarafından kullanılabilirdi, 1961 Anayasası'nda Meclis ve hükümetin yetkilerini paylaşacak yeni kurumlar ortaya koymuştu. İkincisi ise, 1961 Anayasası 1924 Anayasası'na göre ekonomik anlamda daha liberal özellikler taşımaktaydı. Ayrıca 1961 Anayasası "sosyal devlet" anlayışını da içermektedir (Kongar, 2005, s. 161-162). Sosyal devlet ilkesinde, genel ilke olarak, özel mülkiyet mevcuttur ve devlet, ekonomik sosyal alana sürekli ve planlı bir şekilde müdahale ederek, liberal ekonomik düzenin ortaya koyduğu olumsuz sonuçları ortadan kaldıracaktır (Göze, 1995, s. 140). 1961 Anayasası hazırlanırken ordu ve CHP de iş birliği sürecine girmişti. Ordu, CHP'nin seçimleri kazanıp kendi düşünceleri çerçevesi içerisinde hareket edeceğini umulmuştu. Ama bu durum DP yanlılarını rahatsız etmişti. 1961 yılında siyasi yasaklar kalkınca DP yanlıları, Ekrem Alican'ın (YTP)'si ve Ragıp Gümüşpala'nın AP'si destek vermeye başlamışlardı. 1961 seçimlerinde CHP beklenen başarıyı göstermeyince AP ile bir koalisyon kurulmuştu. Bu koalisyonun oluşmasını sağlayan en önemli etken, iki partinin görüş farklılıklarına rağmen yeni bir askeri müdahaleden çekinmeleri idi (Karpat, 2011, s. 156-157).

Yeni Anayasa, 27 Mayıs Askeri Darbesini meşrulaştırırken, 1924 Anayasası'nın ortaya koyduğu devlet anlayışına farklı bir bakış açısı getirmişti. Yani çoğunluğun baskısını ortadan kaldıran bir demokrasi anlayışı ortaya koymuştu. Böylece toplumsal adalet ve ekonomik fırsat eşitliği sağlanması amaçlanmıştı (Kongar, 2005, s. 161) .

1961 Anayasası'nda temel hak ve özgürlükler üç bölümde ele alınmıştır. Birinci bölüm olan "Kişinin hak ve ödevleri" bölümünde, kişinin, özel hayatın gizliliği, haberleşme özgürlüğü, seyahat ve yerleşme özgürlüğü, din ve vicdan özgürlüğü gibi hakları

güvence altına alınmıştır. İkinci bölümde “sosyal ve ekonomik haklar ve ödevler” bölümünde, sosyal demokrasi görüşü bağlamında ekonomik, sosyal hak ve özgürlükler çok geniş bir şekilde düzenlenmiştir. Ailenin korunması, mülkiyet hakkı, öğrenim hakkı gibi haklar düzenlenirken, devlete de iktisadi ve sosyal görevlerini yerine getireceği belirtilmiştir. Üçüncü bölümde ise “siyasi haklar ve ödevler” başlığı altında ilk defa siyasi partilerle ilgili haklar anayasa metni içerisine girmiştir. Seçme ve seçilme, siyasi parti kurma gibi haklarla vatandaşın devlet yönetimine katılması amaçlanmıştır (Karatepe, 2009, s. 223-224).

Bu yeni Anayasa TBMM’nin 06.07. 1961 tarihindeki 93. birleşiminde halka sunulması için oylanmıştır****. Bu onaylamadan sora Yeni Anayasa, 9 Temmuz 1961 tarihinde halk oylamasına sunulmuştu. Anayasa’nın, %38,3 karşı %61,7 oyla kabul edilmesine karşın, bu oran hükümet tarafından çok olumlu olarak karşılanmadı. Anayasa’ya DP’nin darbeden önce hâkim olduğu 11 ilde çoğunlukla red oyu verilmişti (Zürcher, 2004, s. 357). Bu durum DP’nin nispeten güçlü olduğunun bir göstergesiydi. Eski DP’nin taraftarlarının destekleyeceği yeni bir siyasi oluşumun da iktidar alanında güçlü olabileceği tahmin edilebilirdi. Nitekim DP’nin varisi olarak görülen AP’nin ilerleyen yıllardaki siyasi başarıları da bunu kanıtlamıştı.

1961 Anayasası’nın temel özelliğini şu şekilde özetlenebilir:

1. 1961 Anayasası, 1924 Anayasası’ndan ziyade 1950-1960 dönemindeki DP politikalarına karşı bir tepki niteliğindedir. Bu tepki, 1924 Anayasası’nın içeriğinde bulunan pürüzlerin giderilmesine yönelik bir yol izlenmesine ve demokratik özgürlükçü bir Anayasa hazırlanması ile gerçekleştirileceğine inanılmıştır.
2. 1924 Anayasası tarafından Türkiye Büyük Millet Meclisi’ne verilen egemenlik anlayışı değiştirilmiş yerine meclisin yetkilerini sınırlandıracak bazı kurumlar getirilmiştir. Bu kurumlara örnek olarak, Anayasa Mahkemesi ve Danıştay verilebilir.
3. 1924 Anayasası’nda bulunan “meclis hükümeti sistemi” ve “parlamentar sistem” arasındaki sistem kaldırılarak yerine “kuvvetler ayrılığı” ilkesi ile birlikte “parlamentar sistem” getirilmiştir.

https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/MBK_/d00/c006/mbk_00006093.pdf.
16.03.2017

E.T.

4. 1961 Anayasası'ndaki şekilsel ve kapsamla ilgili değişiklikler ise, temel prensiplerin belirtildiği “başlangıç kısmı”nın eklenmesidir. Ayrıca maddelerin konusu ve maddeler arasındaki sırasal bağı gösteren “kenar başlıkları” eklenmiştir. Bunun yanında üniversiteler, TRT ve haber ajansları, DPT gibi bazı kurumlar anayasa kapsamına alınmıştır (Karatepe, 2009, s. 215-217).

1961 Anayasası, eski yasaya göre daha liberaldi. Ayrıca, sağ ve sol düşüncelere siyasal anlamda daha geniş bir hareket alanı sağlamıştı. Bu ortamda farklı bir konjeksiyonla ortaya çıkan parti, Türkiye İşçi Partisi olmuştur. Bu parti, sendikacılar tarafından 1961'de kurulmuştu. TİP, seçimlerde %3 oranının üstüne çıkamasa da savunduğu ideolojik ilkeler yüzünden Türk siyasal yaşamında önemli bir yere gelmiştir. Çünkü kendi ideolojik ilkeleri, diğer partilerin de ideolojik açıdan kendilerini anlatmasına sevk etti. Birçok genç entelektüelin içerisinde olduğu parti Türk soluna yeni bir tanım getirmişti (Zürcher, 2004, s. 358). 1961 Anayasası çerçevesinde sol görüşlerin geliştiği ve örgütlendiği bir yapı olarak ortaya çıkan TİP, 1964 yılında İzmir'de toplanan kongresinde, partinin özel mülkiyeti destekleneceğini ve bazı ekonomik alanların karma ekonomik yapı içerisinde özel teşebbüse bırakılacağını belirtmişlerdi (Kongar, 2005, s. 165-166). Ortaylı'ya (2010, s. 127) göre; 1960 Askeri Darbesi'nden sonra uç noktalarda olan eski solcu ve yeni liberaller, ilk sol görüşlerini hayata geçirmeye başlamışlardır. Örgütlenmelerinde başladığı bu dönem darbenin getirdiği ortamda mümkün olmuştur.

1.5.4. 1961 Seçimleri ve Türkiye’de Ortaya Çıkan Yeni Siyasi ve Toplumsal Yapı

1961 seçimlerinde CHP ve AP'nin birbirine yakın oy oranlarına sahip olmasından dolayı, bu iki parti bir koalisyon oluşturmuşlardı. CHP ve AP arasında kurulan koalisyon iki tarafın da çıkarları üzerine kurulmuştu. Ama bu koalisyonun çıkmaza girdiği iki mesele vardı; birincisi, eski DP'li siyasetçilere sağlanması istenen genel af, ikincisi ise planlı ekonomi meseleleridir. Birinci mesele konusunda kabine hem ordunun hem de eski DP'lilerin duyarlılıklarını görmezden gelememişti. İkinci meselede ise ordu ve CHP anlaşmış olsa da AP karşı çıkmıştı. 1963 teki yerel seçimlerde AP'nin kazandığı başarıdan sonra Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel, hükümeti kurma görevini Ragıp Gümüşpala'ya vermişti. Gümüşpala hükümeti kuramayınca görevi İsmet İnönü devralmıştı. Koalisyon hükümetini kuran İnönü dönemi, Kıbrıs sorununu yüzünden

çalkantılı olmuştu. Bu arada AP de bu durumdan istifade ederek koalisyonu çöktürmek için harekete geçmişti. Bu hareketle, bütçe kanununun Meclisten geçmesinin engellenmesi sonucunda İnönü istifa etmişti. Ayrıca bu dönemde AP genel Başkanı Ragıp Gümüşpala vefat etmişti. Bu vefattan sonra AP içerisinde bir liderlik savaşı çıktı. Bu liderlik savaşından parti içerisinde ılımlı kanattan olan Süleyman Demirel zaferle çıkmıştı (Zürcher, 2004, s. 361-363).

1965 seçimlerinden sonra Demirel, 1961 Anayasası'nı yürütme organının faaliyetlerini sınırladığı gerekçesi ile eleştirmeye başlamıştı. Bu durum 1961 Anayasasının yetki verdiği Danıştay, Anayasa Mahkemesi ve Milli Güvenlik Kurulu gibi organlarla AP arasında sürtüşmelerin ortaya çıkmasına neden olmuştu (Kongar, 2005, s. 166). Bu sürtüşmelerle birlikte hem AP'nin hem de CHP'nin siyasi söylemlerinde farklılıklar oluşmaya başlamıştı. 1969 seçim çalışmalarında, AP, DP'nin benzeri bir politik söylem ile halkın partisi olduğunu vurgularken, CHP ise seçimden önce parti politikasında bir değişime giderek "ortanın solu" çizgisine çekilmişti. Ama bu sola kayma AP'nin oy potansiyelinin artmasına neden olurken CHP içerisinde gruplaşmaya neden oldu. Orgeneral Cevdet Sunay'ın 1965 yılında Cumhurbaşkanlığına seçilmesiyle birlikte, hükümette, ordu mensuplarının maddi koşullarını iyileştirmiş ve ordu ile ilgili konularda müdahale etmeyerek geleneksel bir saygı göstermişti. Ama aralarında hala eski DP'lilerin affedilmesi konusunda bir uzlaşma sağlanamamıştı. Bu durum AP içerisinde de bir muhalefetin ortaya çıkmasına neden olmuştu. Bu durumdan yararlanan CHP, 1969 seçimleri öncesi DP'lilerin affedilmesine yönelik bir teklifi meclise sundu, bu teklifin kabul edilmesine rağmen Senato'da ordunun baskısı ile AP tarafından durdurulmuştu (Karpas, 2011, s. 164-165). Ama bu hamle ile CHP, DP'nin tabanında sempati kazanmıştı.

1.5.5. 1960 Askeri Darbesi'nden Sonra Ortaya Çıkan Görüşler

1960 Askeri Darbesi'nin ardından 1961 Anayasası'nda bulunan sosyal devlet ve insan hakları ile ilgili maddeler, ülkede farklı görüşlerin daha rahat ifade edilmesine olanak sağlamıştı. Karpas'a (2011, s. 206) göre, 1960-65 yılları arasında yani darbeden sonraki dönemde, cumhuriyetin temel ilkeleri ile uyumlu toplumsal ve ideolojik gelişim yaşanmış, toplumsal gruplara görüşlerini ifade etme ve savunma hakkı tanınmıştır. Bu durum Türkiye'nin entelektüel yapısını da etkilemiştir. Özellikle sol görüşler,

kendilerini dergi, gazete gibi yayınlarla ifade etmeye başlamışlardı. Bu duruma örnek olarak, 1961 yılında Doğan Avcıoğlu'nun editörlüğünü yaptığı köktenci ve sol görüşlerin yayınladığı *Yön* dergisi verilebilir. Bu dergide, sosyalizm, yarı sömürge olan bir ülkede uygulanabilecek tek sistem olarak görülüyor ve devlet planlamasını ve korumacılığı savunulmuştu. 1960'larda ortaya çıkan yeni solcu öğrenci tipi, üniversitelerde fikir kulüplerinin yaygınlaşmasını sağlamış, TİP'in de desteği ile Fikir Kulüpleri Federasyonu kurulmuştu (Zürcher, 2004, s. 369). Mihri Belli önderliğindeki başka bir grup ise, Türkiye'nin feodal özellikleri barındıran Asya Tipi bir toplum olduğunu, bu yüzden sınıf kavramının gelişmediğini savunmuştu. Devrimci bir gelişim için aydın ve subayların birlikte hareket etmesi gerektiğini belirtmişlerdi. Milli Demokratik Devrim olarak adlandırılan bu hareket, 1968 yılında Fikir Kulüpleri Federasyonu yönetimine hâkim olmuştu. Ama zamanla Milli Demokratik Devrim grubu, ATÜT tartışmaları bağlamında bölünmüştü. Bir grup, Feodalizm tezini savunarak devleti (ordu) ilerlemek için bir müttefik olarak görürken, ikinci grup ise, mücadelenin tüm baskıcı unsurlarla gerçekleştirilmesi yani halk ve devlet arasında olması gerektiğini ifade etmişlerdi. Bu tartışmaların sonucunda bu gruptan ayrılan bir kesim Maocu bir görüş benimsemişti. Bu arada, 1965 seçimlerinde başarısız olan CKMP'ye 10 arkadaşıyla katılan Alparslan Türkeş, bu partiye milliyetçi bir ideoloji yüklemiştir. Bu yeni ideoloji, Türkeş'in 1965 yılında yazdığı “Dokuz Işık” kitabında belirtilen; milliyetçilik, ülkücülük, ahlakçılık, toplumculuk, ilimcilik, hürriyetçilik, köylücülük, gelişmecilik ve sanayicilik ve teknikçilikti. Ayrıca tüm türklerin birleşmesi anlamında bir milliyetçilik anlayışı da öne çıkmıştı. 1969 yılında partinin adı Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirilmişti. Partinin gençlik yapılanması ise “Ülkü Ocakları” olarak adlandırılmıştı. Bu parti, 1969 yılı seçimlerinde İslam, Türk ulusal mirasının bir parçası olarak vurgulanmaya başlamıştı (Zürcher, 2004, s. 369-372).

1.5.5.1. ATÜT Kavramının Ortaya Çıkışı ve Türkiye'deki Tartışmalar

Asya Üretim Tarzı, Karl Marx ve Friedrich Engels'in metinlerinde, Doğu toplumlarındaki toprak mülkiyetini tanımlamak için kullandıkları bir kavramdır. Bu kavram, Batı ve Doğu toplumlarındaki iktisadi ve toplumsal farklılığı işaret etmektedir.

Marx, 1853 yılında Engels'a yazdığı bir mektupta Bernier³'in, Türkiye, İran ve Hindistan'ı anlatırken, bu ülkedeki bütün unsurların özel mülkiyet olmayan topraklarla ilgili olduğu ile ilgili düşüncelerini yazmaktadır (Marx'tan akt., Divitçioğlu, 2003, s. 35). Bu metinlerde, Avrupa ve Doğu toplumları arasındaki toprak mülkiyeti farklılığı üzerinde durulmuştur.

Asya üretim tarzında, toprak üzerindeki mülkiyet, devlet mülkiyetidir ve bu mülkiyetin temelleri tarım ile küçük el sanatları arasındaki ilişkiden ortaya çıkan iktisadî köy birimlerinde oluşurdu. ATÜT, devletin toprak mülkiyetine sahip olmasının nedenleri, köylerin kendini destekler yapıdaki ekonomik yapısı ve kamu hizmetlerinin devlete ait olmasıdır (Divitçioğlu, 2003, s. 40). Bu iktisadi sistem devleti, toprak mülkiyetinin tek sahibi haline getirirken, kamu hizmetlerinin de tek uygulayıcısı konumuna getirmiştir. Sezer'e (2006, s. 82) göre, “*Osmanlı İmparatorluğu iktisadi alana müdahaleden özenle kaçınmıştır. Oysa, ATÜT, her şeyden önce Devlet'in özellikle tarım kesimine suni sulama işleriyle yaptığı müdahalelerle tanımlanmaktadır*”. Osmanlı devletinde alınan vergilerin karşılığında devletin görevi; sulama, yol ve güvenlik hizmetlerinin sağlanmasıydı. Bu durum da devletin feodaliteden ayrılmasına neden olmuş, imtiyazlı bir grubun ortaya çıkışını engellemiştir. Âdem-i merkeziyetçi yönetimle topraklar sadece devlet tarafından kira karşılığında kişilere verilmiş, devlet malı sayıldığı için özel mülkiyet anlayışı gelişmemiştir. Sezer'in buradaki eleştirisi Avrupa'da algılanan ATÜT anlayışının Osmanlı devletinde sadece sulama işleriyle bağlantılı olarak kabul edilmesidir. ATÜT hakkında; kuramsal ve tarihsel planda iki tartışma vardır. Bu aşamada Marx ve Engels'in düşüncelerinden hareketle Asya üretim tarzının niteliği belirlenmesidir. İkinci aşama ise tarihsel plandır. Burada ise toplumların geçirdikleri aşamalar incelenerek kuramsal planla karşılaştırma yapılmalıdır. (Divitçioğlu, 2003, s. 107-108).

Çalışmanın temel hareket noktası olarak, Halit Refiğ (2013, s. 54), ATÜT kavramına kendisinin bakış açısının nasıl, hangi eserlerle şekillendiğini şu şekilde ifade etmektedir;

Selâhattin Hilâv'ın Eylem dergisindeki yayımlanan “Asya tipi üretim tarzı”nı açıklayan yazıları, Sencer Divitçioğlu'nun “Asya Tipi Üretim Tarzı ve Az Gelişmiş Ülkeler” başlıklı denemesi meseleye bilimsel yönden ışık tutat ilk adımlardı.

³ XVII. yüzyılda Hint- Moğol Sultanı Oruncube'nin yanında yaşamış bir Fransız gezgini (Divitçioğlu, 2003, s. 36)

Refiğ'in bu ifadeleri kendisinin bu eserleri bu konuda bilimsel eserler olarak gördüğünü anlatması açısından önemlidir. Refiğ, Osmanlı Devleti ve Batı toplumlarının tarihsel aşamalarının toprak mülkiyetinden kaynaklı farklılıklar yüzünden benzer seyir izlemediğini yazılarında ve söylemlerinde belirtmektedir. Çalışmada ATÜT kavramına, Halit Refiğ'in düşünce dünyasının sinemaya yansması olan "ulusal sinema" hareketi içerisinde tekrar değinilerek, bu kavramın dönemin Türk sinemasındaki düşünsel eğilimlerin anlamlandırılması açısından değerlendirilecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK SİNEMASI VE TOPLUMSALLAŞMA

2.1. Toplumsal ve Kültürel Bir Sanat Olarak Sinema

Sanat, kişisel bir yaratım alanı aynı zamanda toplumsal öğeleri de içerisinde barındıran çoklu bir yeti bütünüdür. Sanat, dar anlamda, insanın bilincindeki yaratım sürecinin dışı vurumu olarak tanımlanabilir. Sinema ise kavramları ele alıp bildiren bir sanat dalı olmaktan öte imgeleri göstermeye, teşhir etmeye dayanan bir sanattır. Sanat kavramının tanımını, Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Ansiklopedisi'nden* şu şekilde yapar; “*Etimoloji olarak, insanın nesnel gerçekliği estetiksel biçimde yeniden yaratması ve bunu yapabilme yeteneği olarak da tanımlanan sanat deyimi, bir işi gelişi güzel yapmak anlamına gelen Ar. Sun’ sözcüğünden türemiştir*” (1979, s. 32). Sanat; gerçekliğin, beşeri yeteneklerin, hayal dünyasının, benliğin ve kimliğin yeniden üretimidir. Nesnel gerçekliğin öznel bir şekilde imgeler sayesinde oluşturulmasıdır. İmgeler dili ile oluşturulan sanatta önemli olan bu dili kimin, ne için kullandığıdır. Geçmişte zevk alınan sanat günümüzde siyasal bir araç olarak kullanılır (Berger, 2014, s. 33). Bireyin hayal gücü ve yeteneği ile oluşturulan sanat, içinde yaşanılan toplumdan bağımsız olarak gelişemez. Bu bağlamda toplum sanatı, sanat ise toplumu etkileyen karşılıklı bir ilişkiye sahiptir. Bourdieu, sanat ve toplum arasındaki etkileşimi birbirini yansıtan saydam bir prizmaya benzetir (Bourdieu, akt., Daldal, 2005, s. 135). Bu benzetme, aradaki karşılıklı yapıyı tanımlayarak, sanat ve toplum arasındaki bu karşılıklı etkileşimli ilişkinin birindeki değişimin diğerini de etkilediğini ortaya koyar.

Genel anlamda, sanat ve toplum arasındaki bu etkileşim, özel anlamda sinemada da kendisini gösterir. Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema, toplumsal ve bireysel öğelerden beslenerek, diğer sanatları da içine alarak kendisine geniş bir alan yaratır. Antik Yunan filozoflarından olan Platon ve Aristo insan ve toplum sözcüklerini birleştirerek "homo socius" kavramını ortaya koymuştur. Böylece “homo socius”

kavramından yola çıkılarak, insan ve toplum ilişkisinin birbirini etkileyen ve yine birbirinden etkilenen bir yapı ile etkileşim halinde olduğu ifade edilebilir. Bu ilişki ile birlikte sanatın da insan üretimi olması bizi sanatın toplumunun da üretimi olduğu yargısına yaklaştırabilir. Hareketlenmiş görüntüler aracılığıyla, gerçeklik bir yansıma olarak beyaz perde de gerçekçi bir izlenim oluşturur. Burada “mimesis” kavramını açıklamak gerekir, bu bağlamda mimemis, insan ve doğanın sanat sayesinde temsil edilmesidir. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde “mimesis” kavramını taklit olarak ele alarak, bu sanatların taklit etmede kullanılan araç, taklit edilen nesne ya taklit tarzı bakımından birbirinden birbirinden ayrıldığını belirtmektedir (Aristoteles, 1987, s. 11). Buradaki en önemli nokta, gerçeğin yansıtılması ile birlikte özdeşleştirme sağlanmasıdır. Ayrıca Platon’un *Devlet* adlı eserinde yer verdiği “Mağara Metaforu” olgusu da gerçeğin yansıtılması ile farklı bir bakış açısını ele alır. Eğer bu benzetmeyi sinema ile ilişkilendirirsek, sinemanın, gerçeği yansıtıcı misyonunu da ortaya çıkarabiliriz.

Sinema, toplumlarda yaşanan değişimleri, toplumsal, siyasal, ekonomik vs. unsurları da içine alabilme özelliğinden dolayı daha belirgin ortaya koyabilir. Sinema, araç (altyapı), ekonomik ve teknoloji ve sanat belirleyenlerine bağlı olarak kendini gösterir (Monaco, 2000, s. 222). Monaco’nun da belirttiği gibi sinema, bu değişimleri diğer sanatlardan daha etkili bir şekilde yansıtma özelliğine sahiptir. Sinemanın görsel ve işitsel avantajlarının yanında çoğaltılabilme özelliği kitlelere diğer sanatlardan daha rahat ulaşmasını sağlamaktadır. Sanat yapıtlarının çoğaltılabilmesi genel anlamda sanatı bir meta haline getirirken, sinema ürünlerinin çoğaltılması ise farklı mekânlarda gösteriminin sağlanmasına imkân vermektedir. Böylece sinemaya zamanla farklı bir anlam yüklenir.

Sanat yapıtlarının yeniden canlandırılabilmesi sayesinde sanat, herkesin kullanabildiği bir meta haline geldi. Bu durum sanatın sıradanlaştığı konusunda bazı tartışmaları doğurdu. Ayrıca, yeniden canlandırılan sanat yapıtları, onların siyasal ya da ticari anlamda kullanımını beraberinde getirdi (Berger, 2014, s. 29-30). Berger, bu düşüncesi ile, Walter Benjamin’in (Benjamin, 1993) *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*’nda bahsettiği sanatın çoğaltılma teknolojisi ile çoğaltılması ile sanat ürününün tekliğinin, biricikliğinin ortadan kalktığı düşüncesini biraz daha genişletip sanat yapıtlarına siyasal ve ticari bir misyon yükler. Gerçeğe en

çok yaklaşan sanat olan sinema, kopya gösterimleri ile bu biricikliği tamamen alt üst eder. Böylece sinema ile sanat, halka indirgenirken koruyucu, elit tabakanın tekelinden kurtulur. Bu durum da sinema ve seyircisi arasındaki bağı güçlendirmektedir. Eisenstein, entelektüel olgunun zamanla duygusal öğelerle bağının koparılarak akılcı bir görünüme büründüğünü ve sinemanın yeniden duygusal boyutun kazanılmasında önemli bir yere sahip olduğunu savunmaktadır (Adanır, 2012, s. 35). Sinemanın bu toplumsal yönü, sinemaya duygusal bir boyut kazandırırken kitleleri harekete geçirme işlevini de beraberinde getirmektedir. Sinemanın bireysel öykülere dayanan olay örgülerinde bile yaşanan toplumdan tamamen soyutlanamaması, toplumsal yapı ya da ilişki biçimlerinden parçalar barındırmasının bir sonucu olarak ortaya çıkarmaktadır.

Sinemayı sadece eğlence amaçlı bir etkinlik olarak kabul etmek eksik bir düşünme tarzı olacaktır. Modern toplumdaki birey, içinde yaşadığı toplumun kültürel, toplumsal, siyasal ve ekonomik yansımalarını izlediği filmlerde yeniden öğrenebilir ve tanımlayabilir. Toplumsal bunalımların yoğun olarak yaşandığı dönemlerde, sinemanın güldürü unsurları seyirci için, içgüdüsel olarak bir kaçış olgusu olarak görülebilir. Veyahut kullanılan öykünün içindeki melodramatik unsurlar, seyircinin kendi hayatında yaşadıklarından daha kötüsünü yansıttığı sürece seyirciyi iyi hissettirebilir. İlkel toplumdan modern topluma geçiş yapan insanların kötü olayları sanal olarak izleme arzusu bir ihtiyaç olarak düşünülebilir. Böylece, felaketlere, kötü olaylara tanık olma ihtiyacı da karşılanmış olur (Adanır, 2012, s. 84). Bu olgular sinemada toplumsal-psikolojik öğelerin kullanımının gerçeklikle ele alınmasının sonucudur. Bu gerçekliğe, Jung'un "Arketip Teorisi"ndeki bakış açısıyla yaklaşırsak, geçmişte atalarımızın yaşadıkları şeylerin bizim bilincimizde yer aldığını ve geçmişten gelen bilincimizin, bu tür felaketleri anımsamaya yatkın olması üzerine inşa edildiği sonucunu çıkarabiliriz. Kalıtsal olarak kötünden kaçma eğilimi olan insan sinemayı bu anlamda bir kaçış yolu olarak görebilir. Çünkü toplumların kendi belleklerinde var olan kültürel kalıtım, kitlelerin benzer unsurların tekrar yaşanabileceğine inanmasına neden olur. Kitle kültürü olgusu da bu kalıtımın bir sonucu olarak ortaya çıkar. Jean Baudrillard (2013, s. 115), *"... kitle kültürü daha çok (ideolojik, folklorik, duygusal, ahlâki, tarihsel) içerikleri, basmakalıp izlekleri birleştirir"* ifadeleri ile bu kalıtımsal art etkiyi vurgular. Bu kalıtımsal etki ile birlikte insan, kitle kültürü içerisinde yaşadığı toplumsal geleneksel, ideolojik, ahlâki olguları bütünleştirerek kendi kitle kültürünü meydana getirebilir.

Sinemanın toplu bir etkinlik olması sosyalleşmeyi sağlaması açısından önemli bir avantaja sahiptir. Sinema salonları, filmler sayesinde, insanların başka insanlarla iletişime girmelerinin, öteki ve öteki olanın kültürleri hakkında yeni şeyler öğrenmelerinin sağlandığı mekânlardır. Bu durum sinema salonlarını da bir nevi sosyalleşmenin ve paylaşımın sağlanmasıyla, toplumdaki bireyler vitrindeki nesnelere dönüşürler. Nurdan Gürbilek (2001, s. 38) sosyalleşme ve imaj konusunu şu şeklide açıklar; “... toplum vitrine dönüştüğünde de bütün yaşantılar, yitirilen fırsatlar ve sarf edilen emek bir imajdan ibaret kalır”. Sinema seyircisi, bu imajları, özellikle öykülü filmlerde, olayları, kişileri, nesneleri gerçekte karşılaştığı olgulardan farklı bir şekilde algılar (Adanır, 2012, s. 19).

Seyirci özellikle toplumsal bunalımların yaşandığı dönemlerde, kendi hayatında da olan gerçekliğin peşinde olmaksızın farklı hayatları inceleyen hikâyelere yönelme eğilimi gösterebilmektedir. Bunun nedeni, sinemanın bireyin yaşayamadığı ama gerçeklik çerçevesi içerisinde yaşayabileceği farklı bir yaşamı görsel olarak sunabilme avantajına sahip olmasıdır. Sinemaya gitmek, sosyal yaşamın içinde bir bölümdür. Yani sinema başlangıcında kentleşmenin bir parçasıdır (Kırel, 2010, s. 14). Sinemanın ortaya çıktığı dönem göz önüne alındığında, endüstrileşmenin beraberinde ortaya çıkan göç, işçi, kentleşme gibi kavramların sinemanın gelişiminde önemli bir işleve sahip oldukları söylenebilir. Bu dönemde sinemanın en sadık seyircilerini işçi ya da alt gelir seviyesindeki kitleler oluşturmaktaydı. Avrupa’da tiyatro, opera gibi etkinlikler genel olarak aristokrat ve sonrasında burjuva sınıfının eğlence araçlarıydı. Sinemanın perdede çoklu gösterimi ve çoğaltılabilme özelliği sinemanın işçi ya da orta- alt ve alt gelir seviyesine sahip olan insanlar için bir eğlence aracı haline gelmesine neden oldu.

Filmlerin çoğaltılmasının ve dağıtımının diğer sahne sanatlarından daha az maliyetli olması, sinemanın geniş bir seyirci kitlesine sahip olmasını sağladı. Sinemanın yeni bir sanat olmasına rağmen bu kadar popüler olmasının temel nedenini, Fransız sinema eleştirmeni André Bazin (2011, s. 65); sinemanın tiyatro gibi ayrıcalıklı bir azınlığa hitap etmemesi şeklinde ifade eder. Bunun yanında farklı hayatlara duyulan merak, yeni gelişmeleri takip etme isteği, hayatın zor koşullarından bir süreliğine uzaklaşma ihtiyacı, sinemayı bir boş zaman etkinliğinden çıkarıp bir haz üreticisi durumuna getirir. Bu haz sağlama işlevi, öncelikle olarak psikolojik doyum eksikliğini giderme ihtiyacını giderir. Sinema ilk gösterimlerinde eğlendirme ve farklı kültürleri tanıtmaya misyonu ile

ortaya çıkmıştı. Ama zamanla sinemanın gösterim şartlarının uygunluğu ve beraberinde geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmesi yüzünden sinema, farklı işlevler için de kullanılmaya başlandı. Böylece sinema yalnızca bir eğlence ya da boş zaman etkinliği olmaktan çıkıp, toplumların sanayileşme ve beraberinde gelen kentleşme olguları içerisinde homojenleşen toplumun bir etkileşim alanı haline geldi (Güçhan, 1992, s. 63).

Sanatın özellikle de sinemanın kitleleri etkileme ve belli ideolojilerin peşinden sürükleyebilme özelliği siyasal anlamda egemen iktidarların bir aracı olmasına neden oldu. Ertan Yılmaz (2008, s. 66) sinema-ideoloji unsurlarını; “... *Sinema bir yandan egemen ideolojinin değerlerini benimsetmeye çalışmış, bir yandan da egemen ideolojinin dışında yer alan ve ona muhalefet eden başka ideolojik yaklaşımlar için ideal bir aygıt haline gelmiştir*” şeklinde açıklar. Burada görsellik ve imgeler özellikle de ortak olanlar önemlidir. Görme yetisi, diğer yetilerden daha gerçekçi olarak kabul edilir. O yüzden gözle görülen şeyler daha inandırıcıdır. Bu avantaj sinemanın daha gerçekçi olarak algılanmasına olanak sağlar.

Sinemanın daha kalabalık kitlelere ulaşması onun mekânsal ve beraberinde ekonomik oluşu seyircinin bu sanata yönelmesini sağlarken, bir yanda da seyirciyi psikolojik olarak kolay etkileyebilme özelliği ortaya çıkmıştır. Bu etkiyi, Kracauer (2015, s. 275), sinemanın, seyirci üzerinde önemli etkileri olduğunu savunarak, bu etkilerin seyircinin bilincini azalttığını ve bunun nedeninin de seyircinin, sinema gösteriminin mekânsal olarak karanlık bir ortamda gerçekleşmesi ile birlikte zihinsel faaliyetler için gerekli olan çevresel etmenlerden yoksun bırakıldığını ve zihninin böylece uyuşturulduğunu şeklinde açıklamaktadır. “Zihni uyuşturulan seyirci” tabirinin çıkış noktası, Kracauer’in eserlerini yazmaya başladığı özellikle de ünlü eseri *Caligari’dan Hitler’e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* kitabını yazdığı 1947 yıllarında sinemanın, Nazi propagandası için etkili bir biçimde kullanılması ile ortaya çıktığı düşünülebilir.

Sinema ve seyirci arasındaki ilişkiye bakıldığında, sinema, seyirciye haz sunduğu için, onun davranışlarının şekillendirebilir. Türk sinema tarihi konusunda önemli araştırmaları bulunan Giovanni Scognamillo (2010, s. 117), Türk sinemasında 1949-1959 yılları arasındaki dönemde seyirci yaklaşımının, onlara istediklerini verme eğilimi olduğunu ifade eder. Sinema endüstrisi böylece hem seyirciye istediğini sunarken hem de iktidarın egemen değerlerinin propagandasını yaparak seyirciyi şekillendirebilir.

Böylece, seyircinin duygu ve düşünceleri görüntü, sonrasında sesin kullanılması ile birlikte daha da etkin bir şekilde istenilen yönlere aktarılabilmesine olanak verir. Bu yüzden bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde insanların düşünceleri iktidara yönelebilir (Erdoğan, 1992, s. 67). Bu yönlendirme egemen grubun düşüncelerinin topluma daha rahat bir şekilde aktarılmasını sağlarken, onların düşüncelerinin ve değerlerinin istenilen yönde şekillendirilmesine de yardımcı olur. Bu şekillendirmede ortak kültürel değerler de önem kazanır. Sinema, kültürel platformlarda, toplumların ortak deneyimleri sonucunda meydana gelir (Monaco, 2000, s. 253). Bu ifade, sinemanın genel anlamda evrenselliğine minimal anlamda ise yerelliğine vurgu yapar. Kitleleri etkileme gücüne sahip olan sinema, bu gücünü kültürel öğeler sayesinde sağlamlaştırabilir. Bu öğeler de seyircinin filmdeki karakterlerle özdeşleşmesini ve böylece film deneyiminin karşılıklı bir etkileşim ortamı sağlamasına olanak verir. Egemen ideolojinin isteği, sinemada seyirciyi rahatsız etmeden, biçimsel olarak pürüzsüz bir anlatımla birlikte seyircinin ideal ana karakterlerle özdeşim sağlaması ve bu özdeşimin sonucunda egemen ideolojinin benimsediği değerlerin kazanımının sağlanmasıdır. Genel olarak benimsetilmek istenen değerler; özel mülkiyetin dokunulmazlığı, serbest girişim, heteroseksüel (erkek egemen, kadın ve çocuk bağımlı) aile yapısı gibi olguları içermektedir. Ama asıl temel değerler ekonomik tabanlı olan liberal ekonomik yapının getirdiği serbest girişim ve rekabet unsurlarıdır (Yılmaz, 2008, s. 78).

Sinema, bu evrensel değerlerin yanında o toplumun kendi özellikleri de yansıtılarak yerel bir kimliğin oluşmasını da sağlayabilir. Bu bağlamda, bir ülkenin filmleri iki nedenle diğer sanatsal araçlardan daha doğrudan bir şekilde o ülkenin zihniyetini yansıtır: Birincisi, Rus film yönetmeni Pudovkin'nin de belirttiği gibi, filmi endüstriyel üretimle özdeşleştirerek film yapımının kolektif karakteri oluşturması, filmlerin bir bireyin ürünü olmasını engeller. İkincisi, filmler anonim bir kitleye hitap eder ve çekici gelir. Bu nedenle popüler filmlerin -ya da daha kesin olarak, popüler film motiflerinin- var olan kitlesel arzuları tatmin etmesi beklenir (Kracauer, 2010, s. 5).

Geleneksel sinema eleştirilerinin üzerinde durduğu en önemli nokta yerli sinemanın üstyapı alt yapı ilişkisi içerisinde sosyolojik ve ekonomik yapıdan ayrılamayacağıdır (Kayalı, 2006, s. 41). Belirli film motiflerinin yalnızca bir ulusa özgü olması her zaman olasıdır ancak bu açıdan dikkat edilmesi gereken nokta, bir bütün olarak ulusu etkileyen eğilimlerin varlığı aleyhine birine karşı haksız yargıda bulunmamasıdır. Bunlar kolektif

yaşamın derinliklerinde birleştirici bir etkide bulunan toplumun farklı katmanları arasındaki sürekli karşılıklı ilişki ve ortak gelenekler içerisinde daha az sorgulanırlar (Kracauer, 2010, s. 8). Sinemanın evrensel içerik kullanımı, eğer bir film meta konumuna getirilirse, emperyalist bir aşamayı beraberinde getirebilir. Bu aşamayı, Halit Refiğ (2013, s. 60), sanatın evrensel olduğu düşüncesinin kültür emperyalizmine dayanak olduğunu ve bu yolla önce düşüncede, ekonomide ve sonunda siyasal alanda bağımsızlığın kaybına yol açtığını şeklinde ifade eder. Ayşe Şasa (2010, s. 33), sinema ve toplum ilişkisini üç aşamalı bir işlem olarak ele alır. Bu aşamalar sırasıyla; toplum kültürü, bu kültürün işlevlerine uygun kurulmuş bir sinema dili ve toplumun sinema sanatıdır. Bu bağlamda evrensellik ve ulusal sinema kavramları düşünüldüğünde Frankfurt Okulu'nun kültür üzerine düşüncelerinin temeli faşizm ve kapitalist düzene eleştiri şeklinde kendine bir anlam kazandırır (Kırel, 2010, s. 263). Bu anlamda kültürel aktarım ve bunun sonucunda meydana gelen iktisadi kazanç kapitalist sistem için önemli bir kazançtır. Sinemanın endüstrileşmesi ekonomik; faşizan ya da sosyalist değerlerin aktarımı ise kültürel ve ideolojik anlamda sinemayı önemli bir araç konumuna getirir. Sinema büyük bir kültürel yapının unsuru olarak, bir yandan kendi kültürü içerisindeki öğelerden beslenir bir yandan da kültürün üretimine katılarak, kültürün kendi içerisindeki uyumun inşasında katkıda bulunur (Yılmaz E. , 2008, s. 79).

Sinemanın ekonomik yapısını, sinemanın ortaya çıkışını sanayi devrimi ile ilişkilendirebiliriz. Sanayi devrimi ile birlikte, çalışma zamanı ve boş zaman kavramları ortaya çıkmıştır. Sanayi devriminden sonra çalışma zamanı dışında kalan boş zaman etkinliklerini eğlence ve sanat etkinlikleri ile geçiren insanlar, sinema salonlarına ilgi göstermeye başladılar. Bu kitle, hem üretici hem de tüketici konumunda olan yeni bir sistemin ve dönemin insanlarıdır. Yani sinema, bireysel bir sanat olarak değil kitlesel bir sanat olarak meydana çıktı. Burada üretici ve tüketici arasındaki meta ise filmidir (Kılıç, 2012, s. 260-261). Sinemanın en önemli özelliklerinden biri de, sermayeyle olan ilişkisidir. Sovyet Rusya'da sinema, devletin denetimindeyken, kapitalist ekonomi düzenine sahip olan ülkelerde ise kapitalist sınıfın tekelindeydi (Yaylagül, 2004, s. 231). Sinema, ekonomik anlamda ele alındığında farklı rejimlerde farklı şekillerde konumlandırılabilir. Kapitalist ekonomilerde endüstriyel bir işlev taşıırken, sosyalist ülkelerde ise devletin yönlendirmesi ile birlikte propaganda amacını taşır (Erdoğan, 1992, s. 56-57). Örneğin dünyanın en önemli propaganda filmlerinden kabul edilen,

Eisentein'in *Potemkin Zırhlısı* (1925) ve Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi* (1935) filmleri kendi oluşturuldukları dönemlerin siyasal ideolojisinin propagandasını yapan filmlerdir.

Sinema, toplumun değerlerini, kültürünü inançlarını ve beklentilerini yansıtırken, kitleleri ikna etmek, etkilemek ve onları bir fikrin peşinde sürüklemek için propaganda amaçlı da kullanılabilir. Bu amaçla üretilen filmlerin içerikleri insanları istenilen yönde etkilemek üzerine kurulur. Sinema filmlerinin içeriğindeki ideolojik öğeler başka ülkelerde gösterildiğinde daha belirgin bir hale gelir. Böylece kültürel ideoloji ihracatı sonucunda, yayılmacı bir ekonomik durum meydana gelir (Güçhan, 1992, s. 70). Bir film için gerekli teknik ve sanatsal alt yapının hazırlanması büyük maddi imkânları gerektiren bir süreçtir. Bu sürecin tamamlanması için gereken maddi destek yapımcı denilen ve tamamen maddi kaygıları olan unsur ya da kendi egemen ideolojisini aktarmak isteyen baskıcı hükmedenler tarafından sağlanır. Bu noktada sinema sanatı ya tecimsel ya da ideolojik bir çark içerisinde girmek zorunda kalır. Bu açıdan bakıldığında, André Bazin (2011, s. 73), sinemanın, bir sanat biçiminden ziyade sosyolojik ve endüstriyel bir yere sahip olduğu ile ilgili görüşlerini ön plana çıkarır.

Beyaz perdenin sağladığı gerçeklik duygusu, sinemanın, ideolojik bir aygıt olarak kullanılmasına zemin hazırlamış ve sinemayı kitleleri etkilemek için bir araç konumuna getirmiştir. Sinemanın gerçeklik izlenimi verebilmesinde iki önemli unsur öne çıkar. Bu unsurlar; fotoğrafik görüntünün oluşması ve görüntülerin hareketlendirilmesidir (Erdoğan, 1992, s. 23). Sinema-gerçeklik tartışmaları bağlamında ilk filmler belgesellerden oluşmaktaydı. Belgesellerden sonra sinemanın gerçeklik bağlantısı, kurmaca alanda kırılmaya başlansa da tüm sinema yapıtları belli bir gerçeklikten hareket eder. Bazin (2011, s. 31), sinemada sesin kullanılması ile birlikte gerçekliğin arttığını aynı zamanda da bu durumun bir kaosa yol açtığını ifade eder. Bazı filmler, seyircinin eleştirel yetilerini azaltmasına ve onların algısının istenilen düşünceleri aktarmaya uygun bir hale getirme amacı ile oluşturulur. Bu görüntülerin pazarlanmak istenen düşünceyi atıfta bulunması gerekmez, bu düşünceleri alakasız gibi görüntülerle vermek dolaylı olarak algılanmasına sebep olur. Sinemanın toplumu etkileme ve harekete geçirme gücü bu yüzden hem sermaye hem de iktidar grupları tarafından bilinçli olarak kullanılır. Bu gruplar, seyirciyi istenilen düşünce kalıplarına sokabilmekte ve bu yönde harekete geçirebilmektedirler. Muhalif düşüncelerde de

sinema eleştirel ya da muhalif bir eleştiri aracı olarak da kullanılabilir. Bu iki ters kutbun sinemayı bu şekilde kullanması, insanların önüne düşünmek ve inanmak için farklı seçenekler sunulmasını sağlar. Sinema, içinde bulunduğu toplumda sadece toplumsal ya da tarihsel bağlamda ele alınmaz, bu işlevlerin dışında eleştirel müdahale alanı olarak da kendini gösterir (Suner, 2006, s. 16).

Sinemanın ana temel noktalarından biri, içerisinde yer aldığı iletişim ortamında başat kurumları ve geleneksel öğeleri sunarak meşrulaştırmak ve ideolojik bir işlev sağlamaktır (Işıkman, 2015, s. 172). Meşrulaştırma ve ideolojik işlevleri yüklenen sinema, egemen yönetimlerin propaganda aracı olmaya başlamış, bir propaganda aracı olarak 1917 Devrimi sırasında ve sonrasında Sovyet iktidarı ve II. Dünya Savaşı sırasında Nazi lideri Hitler tarafından kullanılmıştır (Esen, 2000, s. 5). Sinemanın görüntü ve hareket olarak inandırıcılığının olması, gösteriminin kolaylığı ve yeni bir sanat olmasının cazibesi insanlar için sinemayı önemli hale getirmişti. Böylece, sinema unsurlarının bulunduğu politik ideoloji tarafından belirlenmesi her filmin politik olmasını beraberinde getirmektedir. Bu durum sadece sinemasal ürünleri için diğer sanat dalları içinde geçerli bir durumdur. Bu politik ve ideolojik unsurlar beraberinde ekonomik unsurları da harekete geçirir (Comolli & Narboni, 2010, s. 100-101). Refiğ, sinemanın endüstri çağının bir buluşu olduğunu, buna kanıt olarak ta sinemayı keşfeden, sinemayı yapan ülkelerin endüstrileşmiş ülkeler olduğunu ifade eder (Türk, 2001, s. 256). Refiğ, bu söylemiyle sinemanın gelişimi ve sanayileşme arasında doğrusal bir gelişme anlayışı ile bu kavramları birleştirmeye çalışır.

2.1.1. Sinema ve İdeoloji İlişkisi

Sinema, üretim şekli ve ilişkileri ile sanatsal malzemelerin yanında maddi unsurları da içinde barındıran bir sanat dalıdır. 19. yüzyılın son çeyreğinde sanatsal anlamda başlayan toplu film gösterimleri beraberinde, sinema salonu işletmeciliği, yapımıcılık, dağıtımcılık gibi ticari unsurları da ortaya çıkardı. Toplu gösterimlerin ilk döneminden itibaren sinema endüstrisinin temelleri atılmaya başlandı. Sinema, tecimsel ve sanat özelliklerinin dışında ideolojik bir aktarım aracı olarak da kullanıldı. Hatta bazı egemen ilişkiler içerisinde sinema, en önemli ideolojik aktarım ve tanım aracı olarak ele alınabilir. Sinema ve ideoloji kavramları özellikle 1968 olaylarını izleyen yıllarda sinema ile ilgili yapılan kuramsal çalışmalarda tartışıldı. Bu tartışmaların temel

sorunsalları; sinema ile gerçeğin yansıtılması olgusu, ideolojiyi yeniden üretip üretmediği, kameranın kendisinin ideolojik bir aygıt olup olmadığı ile ilgiliydi (Yılmaz, 2008, s. 65).

Sinema ve ideoloji ilişkisini ele almadan önce, ideoloji kavramının açıklanması gerekir. Bu kavramı, ayrıntılı bir şekilde literatüre kazandıran Althusser, ideoloji kavramını devlet ve kitle iletişim aygıtları ile ele alır. Althusser, kitle iletişim ürünlerinin devletin kontrolünde olduğunu ve devletin bu denetim ile devletin kendi ideolojisini öne çıkardığını savunur. Bu ideolojik yapılanma içerisinde yeniden üretim olgusu da önemli bir yerdedir. Sanatın teknoloji ile birlikte çoğaltılabilmesi ve herkese ulaşabilmesi, sinema yapıtlarıyla egemen ideolojilerin yayılmasını kolaylaştırır. Althusser, bu noktada ideoloji ve devlet kavramlarını açıklarken iki yeni olgu ortaya koyar. Bunlar; Devletin Baskı Aygıtları (DBA) ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) olgularıdır. Althusser, Devletin Baskı Aygıtları (DBA) ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) ayrımını yaparken, DBA da baskı unsuru öne çıkarken, DİB ise belirgin bir baskı yoktur, DBA tamamen kamu alanında yer alırken DİB büyük oranda özel alanda yer alır. DİB özel alanları ise; Dini DİA (değişik kilise birlikleri), Öğretimsel DİA (okul), Aile DİA, Hukuki DİA, Siyasal DİA (değişik partileri de içine alan sistem), Sendikal DİA, Haberleşme DİA ve Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar) (Althusser, 2000, s. 33-34).

Yukarıda son kısımda ele alınan Kültürel Devletin İdeolojik Aygıtları içine konumlandırabileceğimiz sinema, devletin dolaylı olarak, kendi ideolojisinin yaygınlaştırılmasında ve meşrulaştırılmasında etkili bir araçtır. Bu açıdan sinema filmleri de Althusser'in kuramında devletin ideoloji aygıtı konumunu kazanır. Bu durum özellikle baskıcı rejimlerde, sinema gibi sanatlara daha fazla işlev yükler. Comolli ve Narboni (2010, s. 101) sinemanın ideolojik işlevini şu şekilde açıklar;

Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıt durumuna getirdiğini bir kez ortaya koyduktan sonra, bir film yapımcısının ilk görevinin sinemada 'gerçekliğin resmedilişi'ni çözümlemesi olduğunu görebiliriz. Eğer bu yapılabilirse sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağına kavuşabiliriz.

Comolli ve Narboni sinemanın ideolojik bir aygıt haline gelmesinin sistemin doğası ile ilgili olduğunu ve bu bağlamda sinemanın ideolojik işlevinin yapımcının gerçeklik olgusu üzerinde durmasıyla bu ilişkinin kopabileceğini belirtmektedirler.

Marksist kurama göre; tüm sosyal ilişkiler içerisinde temel yapı, ekonomik ilişkilerdir. Üretim ilişkileri, toplumun ekonomik işleyişini şekillendirirken, hukuki, siyasal, entelektüel yapılar bu temel üzerine kurulur (Göze, 1995, s. 43). Marksist kuram bağlamında üst yapı, alt yapı ve bu iki unsur arasındaki ilişkiler tüm ekonomik ve toplumsal süreçlerin belirleyicisi konumundadır. Bu düşünceye göre; ekonomik yapının ana bileşenlerinden olan yönetici sınıf ve artı değeri kullanan burjuva sınıfı, üretim ilişkilerinin temelinde yer alan işçi sınıfı üzerinde bir baskı oluşturur. Sanayi devriminden önce aristokrat sınıf, dönemin sanat anlayışının gelişmesinde çok etkiliydi. Bu etki sanatçıların, hem maddi hem de “hami” sıfatı ile sanatsal olarak desteklenmesi şeklinde meydana gelmişti. Üretilen ürünlerin artması ile paralel olarak Avrupa’da ortaya çıkan yeni, orta sınıf ya da diğer bir ifadeyle, Burjuva sınıfı da sanatı desteklemiş ama bu destek zamanla sanatın maddi bir yapı içerisinde yer almasına zemin hazırlamıştır. Alt yapı unsurları, ekonomik temelli olan üretici güçler ve üretim ilişkileri içerisinde olan unsurları kapsarken; üst yapı, hukuki, siyasal ve ideolojik yapıları içerisinde barındırmaya başlamıştır (Althusser, 2000, s. 25). Devletin aygıtı denilen ve toplumun ideolojik olarak baskılanmasının aracı konumuna gelen tüm unsurlar, devlet iktidarının işlevsellik ve önem kazanmasına olanak sağlar. Bu sav, Marksist düşüncenin bir ürünü olarak, tüm devlet kurumlarını içine alacak şekilde formüle edilebilir. Bu kurumlar; toplumsal formasyonu hem sosyal hem kültürel hem de en temel olarak ekonomik alt yapısı içerisinde oluşturabilir. Bu bağlamda, klasik marksist düşünürler şu fikirleri öne sürerler;

- 1) Devlet, devletin baskı aygıtıdır;
- 2) Devlet iktidarını devlet aygıtından ayırmak gerekir;
- 3) Sınıf mücadelelerinin hedefi devlet iktidarındır ve bunun sonucunda devlet iktidarını ellerinde tutan sınıflarca (ya da sınıf ya da sınıf bölümleri ittifakı) devlet aygıtının kendi hedefleri doğrultusunda kullanılmasıdır; ve
- 4) Proletarya, var olan burjuva devlet aygıtını yıkmak ve bu ilk aşamada onun yerine bambaşka bir devlet aygıtı koymak ve ileriki aşamalarda radikal bir süreci, devletin yıkılma sürecini (devlet iktidarı ve her türlü devlet aygıtının sonu) başlatmak için devlet iktidarını elde etmelidir (Althusser, 2000, s. 31).

Althusser’in ideoloji kavramının sinema ile bir bağıntısını, yukarıda verilen tanımlamalar ışığında egemen iktidarın ekonomik alt yapı ilişkilerini içine alarak insanları belli yönlerde etkilemesi şeklinde açıklanabilir. İdeoloji kavramının sinemadaki kullanımının yanında Gramsci’in hegemonya kavramını ele alarak, sinemada, ideoloji ve hegemonya unsurlarının etkisini açık bir şekilde açıklayabiliriz. İdeoloji ve

sinema kavramlarını ele alırken hegemonik yapı ve toplumsal ilişkileri de incelemek yerinde bir uygulama olacaktır. Hegemonya kavramı, toplum içerisinde bir kesimin diğer kesime üstünlüğü olarak kısaca tanımlanabilir. Antonio Gramsci, Marksist teori içerisinde hegemonya kavramını açıklarken, özellikle politik hegemonya üzerinde durmaktadır. Gramsci'ye göre politik hegemonya üç organdan oluşur. Bunlar; 1) Parlamento, 2) Yargıçlık, 3) Hükümettir (2009, s. 152) . Bu üç politik hegemonik yapı toplumu baskı altında tutabilir. Gramsci, hegemonya kavramın karşısına sivil toplum olgusunu çıkarır.

Gramsci'ye göre; devlet ve sivil toplum arasındaki ilişki, değişim unsuru üzerine kuruludur. Gramsci'nin devlet temsili, toplum üzerinde egemenlik kuran bir yapı olarak değil, topluma bağımlıdır. Bu bağımlılıkla birlikte toplumun yaşadığı dönüşüm devleti kalıcılıktan çıkararak ona geçici bir konum sağlar (Bobbio & Texier, 1982, s. 8). Hegemonya kavramı değişim ve sivil toplum olgusu üzerinden düşünüldüğünde sinema, değişim bir parçası olarak kabul edilebilir. Hegemonya kavramını temsil eden devlet ve halkı temsil eden sivil toplum kavramlarının birbiri ile etkileşiminde sinema, kültürel ve teknolojik avantajları ile birlikte bunlar arasında bir köprü kurabilir.

Hegemonya kavramı daha çok devlet ve sivil toplum ilişkisini ele alırken, ideoloji kavramı sinemanın art alanının anlaşılması için daha geniş bir fikir sağlayabilir. Althusser, Gramsci'nin tarihselciliğini eleştirirken kendisi daha çok ideolojinin aktarımı ile ilgilenmiş, kendi kuramını da bu unsur üzerine inşa etmiştir. Eleştirel Marksistler, hâkim ideolojinin işlevselliğini açıklamada eleştirel bir tutum içerisine girerek, tüm metinleri bu şekilde ele alırlar. İdeoloji kavramı içerisinde Althusser'in ilerici metnin eleştirel yapısını anlama konusundaki çalışmaları, Marksist kuramını ayrıntılı bir şekilde ele alması da kurama ilişkin eleştirel bir yapı oluşturmaya açısından önemlidir. Althusser, sanatın bizi anlamaya ve algılamaya yönlendirdiği şeyin ideoloji olduğunu savunur. Yani özel bir algı aracı olarak sanat, ideolojinin seyirciğini ortaya koyar. Bu yolla ideoloji sanat aracılığıyla somutlaşır (Klinger, 2010, s. 111). İdeoloji aktarımı sanat içerisinde kendisine daha anlamlı ve kolay bir yer edinebilir. Sinema yapıtlarının kendini sunan ve kendisini öğrenen bir ideolojik olgu olması sinemayı, ideolojinin yansıtılmasında etkili bir sanat yapar. Yani sinema yapıtları, sinemayı ideolojik bir aygıt durumuna getirmiştir. (Comolli & Narboni, 2010, s. 101).

Althusser'in sanatın ideolojik yanına değinmesi ve genelde sanatın özelde ise sinemanın ideolojik kodları aktarımındaki işlevi bazı eleştirel kuramların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kuramlar, temelde eleştirinin görevini, metnin estetik olarak yanıltıcılığını ve onun tüketimini desteklemek için değil, sanatın kendine özgü epistemolojik karakteri ile üretilen ideolojinin metinsel boyutları kavramak ve ölçmek olarak tanımlamaktadır.

... sanatsal metnin bu kuramsallaştırılması ve okumanın eleştirel uygulamalarının tutarlı şekilde tanımlanması, sanat ve ideoloji ilişkisine dair sorulara güçlü, açık bir metinsel odak sağlar. Metin, ideoloji ve temsili kayda değer ilişkilerinin çoğunlukla ikili düzenlemeler şeklinde damıtıldığı bir yer olarak tanımlanır. (Klinger, 2010, s. 112).

Filmlerin ideolojiyi sunma işlevleriyle ilgili, Jean Luc Comolli ve Jean Narboni, 1969 yılında *Cahiers du Cinema* dergisinde çıkan "Cinema, Ideology, Criticism" adlı makalelerinde, sinemanın ideolojik boyutunu eleştirel bir şekilde ele almışlar ve bu bağlamda film- ideoloji unsurlarıyla ilgili altı maddelik bir sınıflandırma yapmışlardır. Bu sınıflandırma şu şekilde özetlenebilir; a) İlk kategori olan bu kısım geniş bir yer kaplayan ve ideolojinin en belirgin olduğu filmlerdir. Bu filmlerin ticari ya da sanat filmi olmaları bu durumu değiştirmez. Seyirci talepleri olsa da önemli olan egemen ideolojinin isteklerini gerçekleştirme amacıdır. b) Ellerindeki konuları egemen ideolojiye saldırmak için kullanan, ideolojik asimilasyona karşı çıkan, doğrudan politik konulara değinen filmlerdir. c) İçeriği açıkça politik olmayan ama eleştirelilik üretimini sağlayan filmlerdir. d) Açık politik içeriğine rağmen dili ve imajı ile ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmlerdir. e) İlk bakışta ideolojiye kuvvetli bir şekilde bağlı görünen ama bu durumu belirsiz bir şekilde ele alan filmlerdir. f) Bu kategorideki filmler, sosyal olaylar ve tepkilerden yola çıkarak üretilen, politik yanı olsa da kendisi ve politik olmayan sinema arasına bir ayırım koymayan filmlerdir. g) Yönetmenin görünüşler ve görme fikrinden tatmin olmadan, resmediliş sorununa somut olarak değindiği filmlerdir (Comolli & Narboni, 2010, s. 101-106). Bu kategoriler ideolojik tanımlama içerisinde önemli veriler sunarak, filmlerin kategorileştirilmesini kolaylaştırır. Bu kategoriler ve Althusser'in düşünceleri birlikte ele alındığında, Klinger'in bu sınıflandırma hakkındaki görüşlerine yer vermek gerekir. Klinger (2010, s. 113-114), tartışmaya en uygun olan kategorilerin 'a' ve 'e' olduğunu savunur. Bu kategoriler; egemen temsil konularını ve bunların uygulanmasına olanak sağlayan Klasik Hollywood filmleridir. 'e' kategorisi ise, Althusser'in temel çerçevesini çizdiği ve ideolojik eleştiriye ele alan kuramına uygun olan, kendi varlığını oluşturan ideolojiyi

destekleyici görünen ve yapısından bir kopuşla ideolojinin doğrudan ifadesine olanak sağlamayan filmlerdir. Bu kopuş, politik konumları ve klasik metin arasındaki dönüşlü ve yapı bozumcu ilişkilerle elde edilir.

Althusser'in Devletin Baskı Aygıtları (DBA) ve Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) kavramları referans alınarak sınıf mücadeleleri ve ideolojinin birbiri ile olan etkileşimi üzerinden bir fikir yürütülürse; ideoloji aygıtlarını elinde tutan egemen sınıf, proletarya sınıfını baskı altında tutarak kontrol etme eğilimi gösterir. Sinemanın görsel, teknik özellikleri ve kitleleri etkileme gücü ideolojik anlamda burjuva sınıfı için sinemanın etkin bir araç olmasına olanak sağlamıştır. Burjuva sınıfı ideolojisinin sinemasal anlamda oluşumu Amerikalı Yönetmen Griffith ile başladı. Griffith'in öncü olduğu burjuva ideolojinin sinema aracılığıyla üretildiği ve yeniden üretildiği sinema yapıtlarında, klasik devamlılık stili kullanılarak fark edilmeyen muhafazakâr bir yön bulunur (Yılmaz, 2008, s. 72). Griffith'in *Bir Millet'in Doğuşu* (1914) adlı filmi, dönemin sinema anlayışı bakımından, biçimden ziyade içerik anlamında bir öncü olmuş propaganda gücünü ortaya koyması açısından örnek alınmıştır. Özellikle filmdeki faşizan Klu Klux Klan görüntüleri, o dönemde bu örgütün taraftar toplamasına neden olmuştu. Irkçılık öğelerinin kullanımı yüzünden çok eleştiri getirilen bu filmde sonra Griffith, 1916 yılında *Hoşgörüsüzlük* filmiyle imajını olumlamaya çalışmıştır.

Sinema alanında ideoloji kavramı tartışmalı bir konudur. İdeolojinin sinemasal anlatı kalıplarında görselleştirilmesi ve bu anlatımın ideolojik öğeleri içine nasıl aldığı ya da alması gerektiği sürekli tartışılmıştır. Sinema, özelde ticari ve popüler kimliğinde ters/yanlış bir bilinç üretir, yani bu yanıla bir sınıfın kültürel bakış açısını sunarken, diğer yandan ise toplumu bir arada tutan kültürel ve politik ve ekonomik değerleri oluşturur (Yılmaz, 2008, s. 63). Ama ideoloji kavramının bu değerlerle sunulması bir sorunsalı da ortaya çıkarmaktadır. Çünkü ideoloji kavramı, egemen kuvvetlerle ilgili olduğundan dolayı değişken bir yapıya sahiptir. Egemen ideoloji dışında ona muhalif olan ideolojiler de bu bağlamda bu değişkenliği kullanabilir. Sinemanın ekonomik yapısındaki açıklık sinema ürünlerinin ekonomik yapıya uygun olarak bir ideoloji seçimine girmesine zemin hazırlar. Bir ideolojinin ya da siyasal eğilimin sinemada kullanımı onu bir mesaj taşıyıcısı konuma getirerek, sinemanın özgürlüğünün ve tarafsızlığının kaybolmasına neden olur (Scognamillo, 1997, s. 183).

2.1.2. Toplumsal Bakış Açısıyla Türk Sineması

Sinemanın varoluşunun temelinde bir arayış yatar. Bu arayış kimi zaman bireyin iç dünyasını gözler önüne sererken kimi zaman da toplumsal olguları açıklamak amacını taşır. Bireysel arayışı anlatan olay örgülerinde bile dramatik yapı kurulurken, yaşanan toplumdan ve içinde bulunulan kültürden tamamen soyutlanmak imkânsızdır. Kültürel kodlar, toplumsal yapının temel taşıdır. Cemil Meriç (1999, s. 236), kültürün bir bütün olduğunu ve bu bütünün kabul edilmeden herhangi bir düşüncenin anlaşılamayacağını belirtir. Bir bütün olarak kültür, toplumlarda bir miras olarak gelecek nesillere aktarılır. Sinema aracılığıyla, kültürel aktarım ve toplumsal bellek olguları kitlelere sunulabilir. Bu anlamda sinema yapıtlarının biçimsel ve içeriksel yapıları, yaşanan toplumla birbirine bağlıdır. Sinema tekniğinin temelini, toplumun kültürü oluşturur. Her toplum kendi sinematografisini sosyal kültürün işlevlerine göre şekillendirmek durumundadır (Şasa, 2010, s. 33). Şasa'nın bahsettiği işlevlerin şekillendirilmesi de toplumsal değişimin sinemada yansıtılmasını gerekli kılmaktır.

Sinemanın kültürel yönünün dışında ekonomik yapısı da önemlidir. Sinemanın ekonomik yapısı, sinemaya sonsuz tekniksel avantajlar sağlarken, endüstriyel olmasının bir gereği olan tecimsel yönü onu kısıtlayabilir. Şükran Esen (2000, s. 4), bu tecimsel sirkülasyonu, sinemanın günümüzde tüm sanat dallarını içerisinde toplayabilmesi, kalabalık kitlelere seslenebilmesi, insanlara para kazandıran bir meta ürünü olması ve gelişmiş bir endüstri haline gelmesi ile açıklar. Sinema hem görsel ve işitsel olarak diğer sanat dallarından daha çekicidir. Sinemanın kolektif yapısı da sinemayı daha bireysel olan diğer sanatlardan farklı bir konuma getirir. Sinemanın ekonomik yapıyla ilgili olması onu ya devlet ya da sermayeye bağlı olmasına neden olabilir.

Osmanlı Devleti'nde ilk toplu gösterimler, önce İstanbul, İzmir gibi azınlıkların çoğunlukta bulundukları büyükşehirlerde açılan sinema salonları ile başlamıştır. Azınlıkların dışında Türklerin de ilgi gösterdiği sinema sanatı I. Dünya Savaşı'ndan dolayı o dönemlerde fazla varlık gösterememişti. Bu duraklamanın sebebi, savaşla boğuşan devletin ve Batılı anlamda henüz yeni oluşmaya başlayan özel sermaye gruplarının desteğinin sağlanamamasıdır. Sinema, 20. yüzyılda Batı dünyasında aristokratların ve elitlerin küçümsediği bir eğlence olarak görülürken, Doğu dünyasında sinema, iktidar seçkinleri tarafından beğenilerek izlemiştir (Öztürk, 2015, s. 228-229).

Bu dönemde Osmanlı Devleti'nde ilk sinema çalışmaları önce azınlıklar, sonrasında ise ordunun katkısıyla gelişti. Ordunun sinemayı önemsemesinin nedeni, sinemanın görsel avantajı ile propaganda aracı olarak kullanılabilmesidir. Bu anlamda ilk filmler toplumsal olmaktan ziyade propaganda amacı ile ortaya çıkmıştır. 1914 yılında çekilen *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* filminden sonra 1921 tarihine kadar film çekme yetkisi askeri ve yarı askeri kurumların tekelinde kalmıştı (Gökmen, 1989, s. 24).

Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ve Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte sinema, yeni kurulan Cumhuriyet'in değerlerinin topluma anlatımın sağlanması için bir araç konumunda kullanılabilecekken diğer sanatlar kadar önemsenmedi. Bale, opera, tiyatro vs. gibi Batı menşeli sanatlara önem verilmesinin nedeni, Batı tarzı modernleşmenin sanat yoluyla sağlanması gerektiği düşüncesi idi. Modern Türkiye'de toplumun Batılılaşmayı içleştirmeye çalışması, Avrupa'ya kendini ispat etme arzusu olarak ortaya çıkmıştı (Suner, 2006, s. 23). Önce diğer sanatlar ön plana alındıysa da ilerleyen yıllarda sinemanın kitleleri etkileme gücü anlaşılmıştı. Daha fazla insana ulaşabilme ve onlara yeni değerleri tanıtmaya ve benimsetmeye açısından diğer sanatlardan daha etkili olan sinemanın da genç cumhuriyetin modernleşme sürecinde kullanması kaçınılmazdı. Ama bu dönemde devletin ya da özel sermayenin elinde gerekli ekipmanlar yoktu. Bu yüzden, Atatürk'ün emri ile cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yıldönümü için Rusya'dan çağırılan Sergey Yutkeviç ve Lev Oskaroviç Arnstam adlı yönetmenlere, 1934 yılında *Ankara, Türkiye'nin Kalbidir* adlı belgesel filmi çektiler (Gökmen, 1989, s. 191). Bu yıllarda Avrupa'da yükselen faşizan ideolojiler, sinemayı devlet eliyle destekleyerek ideolojik propaganda aracı olarak kullandı. Türkiye'de ise sinema bu yıllarda devlet desteğinden fiili olarak yeterince yararlanamamıştır.

Türk sineması, diğer ülke sinemalarında olduğu gibi toplumsal değişim ve gelişimden bağımsız değildir. Sinemanın toplumsal ve sanatsal mı içerikli olması gerektiği ile ilgili tartışmalar yaşanmış olsa da, 1960-1970 yılları arasında genel olarak Türk sinemasına bakıldığında, sinemanın toplumsal konuların işlendiği bir sanat mecrası olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu durumun en önemli nedeni ise, bu dönemde Türkiye'de yaşanan büyük toplumsal değişimdir. Bu değişim ilerleyen yıllarda da toplumsal dinamiklerin değişimine bağlı olarak gelişmeye devam etti. Kayalı (2006, s. 29), Türk sinemasının değişimini şu cümleleri ile açıklamaktadır; "*Türk sineması şekilsiz modernleşmeci bir evreden, 1960'ların toplumsal gerçekçi olarak nitelenen döneminden*

ve farklı düşünsel kümelerdeki kimi birlikteliklerden geçerek 1980’li yılların başına gelmiştir”. Birçok farklı evreden geçen Türk sineması için kendine özgü bir değerler sistemi kurmak için çeşitli çalışmalar yapılmış, Türk sinemasının gelişimi için farklı düşünceler ortaya çıkmıştır. Bu düşünceler, daha sonra sinema hareketleri şeklinde kendisini göstermeye başlamıştır.

1950’li yıllarda DP’nin liberal tabanlı iktisadi eylemleri, Türkiye’de yeni bir orta sınıf yani Avrupa’daki işlevsel benzerliği ile ifade edersek “burjuva” sınıfı oluşturulma çabalarını da beraberinde getirmiştir. Bu karmaşık yeni sınıf yapısı, tarihsel birikimi olmadığı için tam anlamıyla hayata geçirilememiştir. Bu dönemde, bazı yazarlar, Marx’ın ATÜT kavramına dikkat çekmiş, Osmanlı toplumsal yapısının Avrupa’ki toprak yapısından farklı olmasından dolayı, bu yapının beraberinde getirdiği üretim ilişkilerinin de aynı olmadığını ve bu aşamalardan geçmeyen Türk toplumunun Batı toplumu ile aynı olamayacağı savunuldu. Bu düşünceyi savunan yönetmenler de sinema alanında da bu yönde hareket etmişlerdir. Halit Refiğ, bu bağlamda, sinemayı yerelleştirme ve geleneksel değerleri Türk sinemasında olması gerektiği fikrinden yola çıkarak, 1960’ların ortalarından itibaren bu düşünceyi “ulusal sinema” kavramıyla temellendirmeye çalıştı.

Bu düşüncenin sinema alanındaki öncüsü olan Halit Refiğ, Batılılaşmanın devlet zoruyla halka indirgenmek istendiğini ama halkın 600 yıllık bir geçmişle birlikte Batıcılık kavramına tepki geliştirdiğini savunmuştur (Refiğ, 2013, s. 77). Refiğ, bu görüşlerini ilk olarak “halk sineması” kavramı üzerinden, devletin sinemaya sermaye ayırmaması olguları üzerinden ele alarak, Türk sinemasının tamamen halka dayanan ve halkın beğenilerine seslenen ve böylece ekonomik olarak yine halk tarafından finanse edilen bir sinema olduğu üzerinde durmuştur. Türk sineması bu bağlamda sadece ekonomik yapı ile değil kültürel ve geleneksel kodları açısından da diğer ulusal sinemalardan ayrılmıştır. Türk sineması, diğer sanatlar gibi güncel bir yapı içerisindedir. Yaşanılan dönemlerdeki güncel konular sinema ürünlerinde de kullanılmıştır (Kayalı, 2006, s. 52). Bu yüzden 1950-1960 yılları arasında yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik olaylar, Türk sinemasının temasal özelliklerine yansdı. Türk sinemasındaki toplumsal bakış açısının yoğun yer almasında etkili bir unsur da; filme çekilen edebiyat uyarlamaları olmuştur. Toplumsal sorunlara eğilen, toplumdaki çarpıklıkları göz önüne seren romanların gerçekçi yapısından dolayı, bu eserler, Türk sineması için önemli

materyaller haline gelmiştir. Bu durum sadece Türk sinemasına özgü değildir, diğer ülke sinemalarında da yazınsal ürünler kullanılmış, bu eğilim günümüzde de devam etmektedir. Çünkü, yazınsal ürünler, önemli bir toplumsal yapı olan dil olgusuna dayanır ve edebiyat alanında yapılan çalışmaların sosyolojik boyutu da bu yapıdan gelmektedir (Daldal, 2005, s. 20). Sinema alanında edebiyat ürünlerinin kullanılması dönem dönem eleştirilmiştir. Bu eleştirilerin temel çıkış noktası, uyarlamaların Türk sinemasında aslına uygun yapılmasının sinema ürününü sığlaştırdığı düşüncesidir. Edebiyat eserinin bu kadar aslına uygun olarak sinemaya uyarlanmasıyla ilgili olarak yazarın çok fazla önemsenmesinin etkisi de vardır (Kayalı, 2006, s. 57). Türk sinemasının toplumsal konulara eğilmesi ile güncel meseleleri anlatan edebiyat ürünlerinin tercih edilmesinin yanında gündemi oluşturan meselelerde ele alınmaya başladı. Göç ile birlikte değişen toplumsal yapı, yeni oluşmaya başlayan işçi sınıfı ve beraberinde sendika konusu bu gündem konularına örnektir.

Sinema, toplum- kültür arasındaki ilişki içerisinde, kültür eğitimine katkıda bulunurken, kültürün yeniden şekillenmesine de yardımcı olmaktadır. Bu kültürel şekillenmede, toplumların ortak bilincinden gelen, geleneksel yazınsal ya da sözel türler önemli birer referans olarak kullanılabilir. Mesela, kültürel öğelerden olan masalların, destanların, efsanelerin ve şiirin “Doğu Geleneği” içerisinde Türk sinemasında bir kaynak olarak kullanılması bu duruma örnek teşkil etmektedir. (Öztürk, 2015, s. 181). Sinemanın Batı kökenli bir sanat olmasından dolayı bu sanatın dramaturjik yapısının Türk sinemasına uyarlanması konusunda birçok tartışma olmuş, bu yapıyı özgün ve milli bir anlatı yapısıyla oluşturmak büyük bir çaba gerektirmiştir. Özgün bir sinematografi oluşturma çabaları sonucunda, bazen kimliksiz bazen de alt yapısı sağlam yapımlar da ortaya çıkmıştır. Ayşe Şasa (2010, s. 63), Türk sinemasının kendi gerçekliğini ve özgün yapısını sinema alanında gösterebilmesi için Türk toplumunun özgün yapısının, gelenek ve göreneklerinin ayrıntılı bir şekilde kavranmasının ve bu yolla elde edilen tüm malzemenin açıklanması gerektiğini savunmuştur. Bütün bu çalışmalar ve eleştiriler, Türk sinema seyircisinin film izleme alışkanlıklarının değişimine bağlı olarak zamanla değişmiştir. Mesela sinema, Türkiye’ye ilk geldiği yıllarda, Türk insanı, film izleme alışkanlığı edinmişti ve bu filmler genelde yabancı ülke sinemalarından ya da yabancı sinema uyarlamalarından oluşmaktaydı. Sinema, diğer modern sanatlardan daha çok rağbet görmüştür. Bu durum zamanla özel sermayenin de sinemaya yatırım yapmasını

sağlamıştır. Toplumsal olguların yoğun yaşandığı yıllarda ise, Türk sineması toplumsal değişim, modernleşme, kentleşme, sanayileşme, köy sorunları gibi konulara eğilmeye başlamıştır. Kentleşme, ekonomik ve siyasal yapılarda değişen yapılarla birlikte seyircinin ihtiyaçları da değişmiştir. Türk sineması da bu değişim ve ihtiyaç olguları çerçevesinde sürekli kendini yenilemiştir. Refiğ'e (2013, s. 138) göre, her sanat dalının olduğu gibi sinemanın da toplumun farklı çağlarda farklı ihtiyaçlarını göz önünde bulundurması gerekir. Bu yüzden günümüzde halkın ihtiyaçlarının hesaba katılmadan gelişigüzel Batı'dan alınan sanat örneklerinin sunulması bu gereksinimi gidermemektedir. Refiğ, bu düşüncelerinde, sinemanın Batı menşeli bir sanat olduğunu ama toplumsal ihtiyaç, değişimlere göre şekillendirilebileceğini savunmuştur. Türk sinemasıda zamanla bu değişimin ve gelişimin gereklerini beyaz perdeye yansıtmıştır. Çünkü sinema, sosyal, ekonomik ve ideolojik unsurları kendinde birleştiren bir yapıdır. Kültür ise bir ulusun birleştirici gücü olarak öne çıkmaya başlamıştır

2.2. Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi

Sinemanın ortaya çıkması ve gelişmesi diğer sanatlar gibi kültürel ve ekonomik ilerlemelerden bağımsız değildir. 19. yüzyıl, dünyada ekonomik ve siyasal anlamda çalkantıların olduğu, farklı görüşlerin ve ideolojilerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu yüzyıl içerisinde fikir alt yapıları tarihsel bir tabana ve toplumsal yapıya ve beraberinde ekonomik unsurlara dayandırılmış, komplike bir yapı halini almıştır. Sinema da bu yüzyılın sonlarına doğru kendini hem tecimsel hem de sanatsal anlamda ortaya koyan en genç sanat dalı olarak, eski sanatları (resim, heykel, müzik, edebiyat, tiyatro) da içine alarak gelişmeye başlamıştır. Yeni bir sanat dalı olarak sinema, 20-30 yıl içerisinde tecimsel ve sanatsal yönlerinin dışında ideolojik bir aygıt olarak tanıtma, aktarım amaçlarını yerine getirdi.

Sinemanın genel anlamda gelişimine bakıldığında, sinemanın bugün anladığımız modern anlamda olmasa da düşünsel boyutunun antik dönemlere kadar uzandığı söylenebilir. Sinemanın ilkel bağlamda hareketli görüntülerden oluşması açısından, bu yapının ilk örneği olarak, İspanya'daki Altamira Mağarası'nda bulunan duvar resimleridir. Altamira Mağarası'nda 1879 yılında bulunan renkli duvar resimlerindeki hayvan figürleri hareketli olarak resmedilmiştir. Ayrıca, Fransa'da Lascaux Mağarası'nda bulunan resimlerde ise hayvanlar sekiz ayaklı olarak resmedilmiş,

hayvanların yürüdüğü yani hareket ettiği algısı oluşturulmuştu (Teksoy, 2005, s. 15). Platon'un *Devlet* eserindeki "Mağara Metaforu" fikri de sinemanın felsefik anlamda bir açıklaması olarak ele alınabilir. Platon, "Mağara Metaforu"nda, bir mağara içerisindeki mahkumların ateş yaktıkları sırada taşla kapatılan mağaranın bir açıklığından dışardaki insanların gölgelerinin yansımalarını duvardan izlediklerini anlatır. Mağara içerisindeki insanların, ışığın etkisiyle duvara yansıyan gölgeleri gerçek sandıklarını varsayarsak, sinemasal açıdan modern anlamda olmasa bile yansıma ve hareketli görüntü fikirlerinin yüzyıllar önce bile ele alındığını görebiliriz. 19. yüzyılda burjuva sınıfı ekonomik ve politik olarak egemenliği kazanmış, bu egemenlik alanlarına kültürel alan egemenliği de eklemlendi. Okuma-yazma bilenlerinin sayısındaki artma gazete basımlarının artmasını da beraberinde getirdi. Ekonomik olarak etkili olan Burjuva sınıfı, ideolojisini yeni gelişen alanlar olan fotoğraf ve sinema ile genişletmeye başladı. Sinema, statükoyu, üretim biçimi, hayat tarzı, düşünme biçimleri gibi alanlarda burjuva hegemonyasının sağlanması için bir araç olarak kullanıldı (Yılmaz, 2008, s. 71).

Sinemanın modern anlamda gelişmesini sağlayan birçok teknik gelişme meydana geldi. Bunlardan ilki karanlık odadır. *Karanlık kutu* ya da *Camera Obscura* bilinen mekânizmanın ilk tanımı 11. yüzyılda Arap bilgini İbn-ül Haytam şu şekilde yapmıştı: her tarafı kapalı bir kutuya küçük bir delik açılır ve bu delikten içeri sızan ışık karşı taraftaki cisimleri yansıtır (Erdoğan, 1992, s. 23). Bu mekânizma eski çağlardan beri biliniyordu. Leonardo Da Vinci, el yazmalarında da bu mekânizmadan bahsetmişti. Bu gelişmeler, fotoğrafın ortaya çıkmasına olanak sağladı. 17. yüzyılda bu alanla ilgili en önemli buluş olan *büyülü fener* ise saydam bir zemin üzerine yapılan resmin yoğun ışıkla yardımıyla bir perdeye yansıtılması işlemidir (Teksoy, 2005, s. 17). Bu gelişmeler ilk aşamada fotoğraf olgusunu ortaya çıkarmıştı. 19. yüzyılda Fransız Joseph Nicéphore Niépce baskı için resimleri yüzey üzerine çizmek yerine çoğaltma tekniğini kullandı. Önce taş baskı tekniğini sonrasında ise taş baskı için kullanılan taşın yüzeyini gümüş klorürle kaplayıp, daha sonra vernikle saydam hale gelen gravürü, ışığa daha duyarlı hale getirerek pozlamaya başladı. Böylece çoğaltma işlemi gerçekleşti. Taşbaskı yönteminden sonra hafif levhalar üzerinde pozlama işlemini geliştirdi. Wedgwood bu tekniği karanlık kutu ile birleştirerek kaydetmeye çalışmıştır (Kılıç, 2012, s. 69-70). E. James Muybridge, 1872 yılında, bir barakanın içerisine yerleştirdiği on iki ayrı fotoğraf

makinesi yardımıyla bir atın hareketlerinin çekerek, fotoğraf hareketinin çözümlenmesini buldu (Teksoy, 2005, s. 22).

Sinema tarihindeki ilk toplu gösterim, 28 Aralık 1895 tarihinde Lumière Kardeşler tarafından, Grand Café'nin alt katında halka açık olarak gerçekleşti. İlk halka açık gösterinin tarihini 1895 olarak kabul edilmesine rağmen sinematografin yani hareketli görüntüler elde etmek daha eskilere dayanır. Optik biliminin gelişmesi ile birlikte resim boyutlarında büyümeyi sağlarken bu yeni gelişmelerden dolayı seyircinin de heyecanı artmıştı (Teksoy, 2005, s. 13-14). Alıcı mekânizmasının geliştirilmesi ve gösterim olanaklarının teknoloji ile büyümesi ile birlikte, sinemanın dağıtım mekânizması da işlev kazandı. Sinema ile ilgilenenler bir yandan alıcı tarafından filme alınan görüntülerin keşfine başlamış, bir yandan da seyirci olgusunu anlamaya çalıştı. Değişen toplumsal normlarla sinema seyircisi ve yapımcılar farklı yönelimler içerisine girdiler. Bu yönelimler, farklı estetiksel unsurları ve yaratıcılık unsurlarının geliştirilmesini zorunlu hale getirdi. Çünkü, sinema estetiğinin evrimi, filmin yer aldığı kültürün zenginliğine, çeşitliliğine ve ifade biçimine bağlı olarak kendi karakterini ortaya koyar (Öztürk, 2015, s. 8). Sinemanın tüm sanatlardan farklı olarak gerçeklik ve kurmacayı içine alabilme kapasitesi, olguları farklı şekilde ele almasına olanak sağlar. Böylece, sinema çok yönlü bir sanat olarak, birçok unsuru kendisinde birleştirir. Nijat Özön (2008, s. 7-8), sinemanın bir iletişim, bir anlatım aracı olduğunu vurgular. Ayrıca sinema, sanatların en genci ve sanatların birleşimi olan 'tüm sanat'tır. Bu özelliklerinin yanında araştırma, eğitim, propaganda ve eğlence unsurlarını da sunar. Bu özellikleri sinemayı, 20. ve 21. yüzyılın en etkili sanatı haline getirmiştir.

2.2.1. Türk Sinemasının Tarihsel Gelişimi

Türk sinema tarihi sınıflandırılması farklı yazarlar tarafından farklı parametreler öne çıkarılarak yapılandırılır. Âlim Şerif Onaran'ın (1994), Türk sinema tarihi sınıflandırması şu şekildedir;

Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)
Geçiş Dönemi (1939-1952)
Sinemacılar Dönemi (1952-1963)
Yeni Türk Sineması (1963-1980).

Bir diğer Türk sinema tarihi sınıflandırması yönetmen Metin Erksan'a aittir. Bu sınıflandırmanın dönemlerini şu şekilde sıralayabiliriz;

1895-1922. 28 Aralık 1895 sinema olgusu var oldu. 29 Ekim 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti Devleti kuruldu.

1923-1932. 1923 Türkiye Cumhuriyeti Devleti Kuruldu. 1932 yılında “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi.

1932-1939. 1932 yılında “Sinema Filmlerinin Sansürüne İlişkin Yönetmelik”- 1939 yılında “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi.

1939-1945. 1939 yılında “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” yürürlüğe girdi. 1945 yılında II. Dünya Savaşı bitti ve bu yıl Türkiye’de “Çok Partili” dönem başladı

1945-1950. 1945 yılında II. Dünya Savaşı bitti ve bu yıl Türkiye’de “Çok Partili” dönem başladı. 1950 yılında yapılan seçimler sonucunda “Siyasal Yetke” değişti.

1950-1960. 1950 yılında yapılan seçimler sonucunda “Siyasal Yetke” değişti. 1960 yılında yeni Bir Anayasa hazırlandı.

1960-1971. 1960 Askeri Darbesi gerçekleşti. 1971 yılında Türk Silahlı Kuvvetleri Siyasal Yetkeyi uyardı, Anayasanın bazı maddeleri değiştirildi.

1971-1980. 1971 yılında TSK müdahalesi ve Anayasanın bazı maddelerinin değiştirilmesi. 1980 yılında TSK ülkeyi yönetmeye başladı.

1980-1986. 1980 yılında TSK’nın ülke yönetimine el koyması, 1986 yılında 3257 sayılı “Sinema Video ve Müzik Eserleri Yasası” yürürlüğe girdi.

1986-1997 ve süre- giden dönem, 3257 sayılı sayılı yasanın 1986 yılında yürürlüğe girmesi. Süre- giden dönem içerisinde Türk sinema tarihi açısından önemli ekonomik, siyasal ve toplumsal olgu gerçekleşmedi (Erksan’tan, akt. Atam, 2010, s. 273-274).

Türk sinema tarihi ile ilgili araştırmalarda önemli bir araştırmacı olan Nijat Özön (1985), Türk Sinema tarihini şu şekilde sınıflandırmıştır.

İlk Dönem (1914-1923)

Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

Geçiş Dönemi (1939-1950)

Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Genç / Yeni Sinema Dönemi(1970-1984).

Türk sinema tarihi ile ilgili bir diğer sınıflandırma ise Türk sinema oyuncusu olan Fikret Hakan’ın (2016, s. 16), 1914-2007 yılları arasında 10 döneme ayırdığı aşağıdaki sınıflandırmasıdır.

1. Dönem: 1914-1918
2. Dönem: 1918-1923
3. Dönem: 1923-192. Kemal Film ve İpek film arasındaki karanlık dönem
4. Dönem: 1928-1943
5. Dönem: 1943-1955
6. Dönem: 1955-1973. Gelişim ve çöküş
7. Dönem: 1976-1980 seks filmleri dönemi
8. Dönem: 1980 sonrası video filmleri dönemi
9. Dönem: 30 Haziran 184 başlangıç tarihli renkli televizyon etkisindeki sinema dönemi
10. Dönem: 1996 ve sonrası.

Metin Erksan’ın Türk sinema tarihi sınıflandırmasını, Türkiye’de yaşanan siyasal olaylar ve sinema ile ilgili kanunların ya da anayasal olguların tarihleri dönemsel ayrımında önemli bir yere konumlandırılmıştır. Fikret Hakan’ın Türk sinema tarihi ile ilgili sınıflandırması diğer sınıflandırmalardan daha geniş bir yıl aralığını sunmaktadır.

Çalışmada ele alınan “ulusal sinema” ve Halit Refiğ bağlamında bu sınıflandırmanın 1955-1973 yıllarını içine alan 6. Dönem olan Gelişim ve Çöküş kısmı önemlidir. Çalışmanın ilgili kısımlarında bu kısım ele alınacaktır. Çalışmada siyasal ya da hukuki gelişmelerden ziyade toplumsal olguların ve bu olguların sinemaya aksediliş şekli öne çıktığı için bu sınıflandırmanın çalışmaya uygunluk sağlayamadığı düşünüldü. Âlim Şerif Onaran ve Nijat Özön’ün sınıflandırmaları birbirine benzemekle birlikte Nijat Özön’ün sınıflandırması daha geniş bir tarihsel süreci ele almaktadır. Bu çalışmada, Türk sinema tarihi sınıflandırmasında Nijat Özön’ün seçilmesinin nedeni, bu sınıflandırmanın Türk toplumunun yaşadığı sosyal kırılmaları da yansıtmasıdır. Ayrıca çalışma içerisinde ele alınacak olan “ulusal sinema” hareketinin fikri başlangıcının ve gelişiminin DP dönemi sonrası, 1960 Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası ile ilintili olması bu sınıflandırmanın kullanımının tercih edilmesine neden olmuştur.

2.2.2.Sinemanın Türkiye’ye Gelişi (1896) ve İlk Dönemi (1914-1923)

Lumière Kardeşler, ilk toplu gösterimlerinden sonra, film materyalleri sağlamak için dünyanın çeşitli yerlerine görüntü almaları için teknisyenler göndermişlerdi. Bu teknisyenlerden bazılarının bu amaçla, Osmanlı topraklarına gelmeleri ile birlikte, Osmanlı Devleti de sinema ile tanıştı. Türkiye’ye gelen operatörlerden olan Alexandre Promio’nun anılarından, İstanbul, Yafa, İzmir ve Kudüs’te çalıştıkları ortaya çıkmaktadır (Promio’dan, akt., Özön, 2013, s. 32). Lumière Kardeşler’in farklı ülkelere operatör göndermesinin iki nedeni vardır; Birincisi, sinemanın ilgi görmesi ile birlikte yeni görüntü talebinin artmasıyla birlikte yeni görüntülerin elde edilmek istenmesi, ikincisi ise yeni bir icat olan “cinématographe”nin farklı ülkelerde tanıtılmasıdır. Böylece farklı ülkelere yeni görüntüler elde edilirken yeni sinema aletinin reklamı yapılmış olacaktı.

Genel olarak, Avrupa’daki teknik gelişmelerin Osmanlı Devleti’ne geç gelmesine rağmen sinema, ilk toplu gösterimi olan 1895 tarihinden birkaç yıl sonra Osmanlı toplumu tarafından takip edilmeye başladı. Osmanlı toplumunun gölge oyunu olgusuna aşinalığı, bu benimsemenin önemli nedeni olabilir. Teksoy (2007, s. 11), Osmanlı toplumunun geleneğinde Karagöz oyununun bulunmasının sinemayı benimsemesini kolaylaştırdığını ifade eder. II. Abdülhamid’in kızı Ayşe Osmanoğlu, hatıralarını anlattığı “Babam Abdülhamid” kitabında saraydaki bir sinema gösteriminden bahseder.

Bu anılardan sinemanın, Osmanlı topraklarında ilk kez sarayda gerçekleştiğini çıkarabiliriz. Osmanoglu; hatırlarında, sarayda önemli günlerde taklitler yapan Fransız Bertrand adlı bir oyuncunun Fransa ziyaretinden sonra o dönem için yeni olan sinemayı sarayda tanıttığını, hoşlarına giden bu yeni icadın küçük karanlık parçalardan oluştuğunu ve bir dakikalık olduğunu anlatır (Osmanoglu, 1960, s. 68).

Sarayda yapılan ilk gösterimden sonra halka açık toplu gösterimlerde yapılmaya başlandı. Halka açık ilk toplu gösterim Beyoğlu'ndaki Sponek birahanesinde Yahudi asıllı bir Polonyalı olan Sigmund Weinberg tarafından gerçekleştirildi. Bu gösterimin 1896- 1897 sıralarında yapıldığı, ilk gösterilen filmlerden birinin *Trenin Gara Girişi* filmi olduğu ve bu filmin insanları dehşete düşürdüğü Ercüment Ekrem Talu tarafından aktarılmaktadır. Anılarında bu deneyimden bahseden Talu, sinemayı karanlıkta perdeye yansıyan canlı fotoğraflar olarak tanımlamıştır (Talu'dan, akt., Özön, 2013, s. 35-36). Sarayda yapılan gösterimlerden sonra kahvehanelerde ve birahanelerde gösterimler de yapılmaya başlanmıştır. Hatta 1902 tarihinde dönemin padişahı olan Abdülaziz Han'ın da görüntüleri çekildi. Bu görüntülerin gösterimi dönemin mahalli polisleri tarafından durdurulmaya çalışılmış, bu durum aslında tespit edilebilen ilk sansür çabalarından biri olmuştur (Öztürk, 2010, s. 132-133).

Sinema, Osmanlı Devleti'nde ilk yıllarda, İstanbul'da özellikle de Beyoğlu bölgesinde yabancı uyruklulara hitap eden bir sanat olmuş, seyircilerin büyük kısmı da Pera'da oturan yabancı uyruklulardan oluşmaktaydı (Scognamillo, 2010, s. 17). Sigmund Weinberg, II.Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte 1908 yılında Türkiye'deki ilk sinema salonu olan İstanbul Tepebaşı'nda Pathé Sineması'nı açtı (Özön, 2013, s. 39). Bu tarihten sonra sinema, İstanbul, İzmir gibi azınlıkların yoğunlukta bulunduğu şehirlerde önemli bir eğlence aracı olarak yerini alırken, Anadolu'da henüz yaygınlaşmamıştı. 20. yüzyılın ilk yıllarında Osmanlı toprakları içerisinde yer alan Balkanlarda da küçük çapta belgeseller çekilmişti. Manaki Kardeşler, Osmanlı Devleti'nin sınırları içerisinde Osmanlı tebası olarak ilk film denemelerini yapmışlar, hatta Padişah Mehmet Reşad (V. Mehmet)'in Manastır ve Selanik gezilerini kameraya almışlardı. Balkanlardaki gündelik ve sosyal olayları kameraya alan Manaki Kardeşler sayesinde dönemin Balkan kültürü hakkında bilgi sahibi olabiliriz. Manaki kardeşlerin filmlerini 1905 tarihinde çekmelerine rağmen, Türk kimliğine sahip olmadıkları için, filmleri, Türk sinema tarihinin ilk filmi sayılmamaktadır.

Osmanlı Devleti'nde azınlıklar dışında sinemaya ilgi duyan başka bir unsur da ordu kademele olmuştur. 1914 yılında Osmanlı Devleti, I. Dünya Savaşı'na İttifak Devletleri'nin yanında savaşa girmiş, bu savaşın haklılığı halka anlatabilmek ve inandırabilmek için bir propaganda kampanyasına gerek duyulmuştu. Bu yıllarda dünyadaki tüm devletler çeşitli iletişim araçlarını kullanarak halklarını savaşa ısladırmaya çalışıyordu. Dönemin yöneticilerinden olan Talat Paşa'nın “*harbi popüler hale getirmek*” tabirinden hareketle, Osmanlı Devleti için acı bir yenilginin sembolü olan “Ayastefanos Abidesi”nin yıkılmasının kayıt altına alınmasına karar verilmiştir (Özön, 2013, s. 50-51). Ordunun sinema alıcı aygıtlarına sahip olması o dönem için sinemanın askeri bir yapı içerisinde kalmasına neden olmuştu. Sinema yapılanmasının ordu içerisinde yer almasının en önemli nedeni, I. Dünya Savaşı'nda Türk ordularının komutanı olan Enver Paşa'nın Almanya ziyareti sırasında Alman ordusunun “Ordu Film Dairesi” kurduğunu görüp, bu olaydan etkilenmesidir. Böylece Enver Paşa, ülkeye döndüğünde hemen bir “Ordu Film Dairesi” kurulmasını sağladı (Onaran, 1994, s. 13). Bu kuruluş “Merkez Ordu Sinema Dairesi (MOSD)” adını almıştır. Bu kuruluşun kurulmasının nedeni, Enver Paşa'nın sinemanın propaganda gücünü kavramış olabileceği savunulabilir. Sinemanın propaganda yapmadaki gücünü anlayan askeri otoriteler, Merkez Ordu Sinema Dairesi tarafından ilk Türk filmi ve propaganda içeriğine sahip belgeseller de çekildi (Öztürk, 2010, s. 135). Enver Paşa, Almanya'da, cephelede çekilen görüntüleri görünce Osmanlı ordusunda bu tarz görüntülere sahip olması gerektiğini düşünerek, 1915 tarihinde MOSD'ni kurarak başına Sigmund Weinberg'i, yardımcılığına ise Fuat Uzkınay'ı getirildi (Özön, 2013, s. 51-52).

1914 yılında Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'na girmesiyle birlikte, 1876-77 Osmanlı Rus Harbi döneminde Rusların İstanbul Yeşilköy'de zafer anıtı olarak diktikleri “Ayastefanos Rus Abidesi”nin yıkılmıştı. Bu anıt yıkılırken bu olayın kayıt altına alınması için filme çekilmesine karar verildi. Böylece bu işle görevlendirilen Fuat Uzkınay, 150 metrelik *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* belgeselini çekti. Ama bu filmin hiçbir kopyası günümüze ulaşamamış hatta bu filmi izleyen bir tanık bile bulunamamıştır (Özgüç, 1990, s. 12). *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* belgeseli ile ilgili başka bir iddia ise, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde bulunan filmin bazı komutanlar tarafından izlendiği ancak dairenin Ankara'ya taşınması sırasında arşivdeki başka filmlerin üzerine sarılmış olduğudur (Teksoy, 2007, s. 12). Bu bağlamda

değerlendirildiğinde, dünyada genel olarak sinema ile ilgili ilk kuruluşlar ordu destekli olduğu görülmektedir. Özellikle de Avrupa’da başlayan bu yönelim, sinemanın I. Dünya Savaşı ile birlikte etkin olarak kullanılmasına olanak sağladı. MOSD’nin Türk sinemasının ilk filmlerinin çekilmesine desteği dışında gelecek yönetmenlerin ve teknik elemanların yetişmesine katkısı da yadsınamaz. Bu anlamda MOSD, ordunun gelişmesinden ziyade sinemanın gelişmesine yardımcı olduğu savunulabilir (Maktav, 2013, s. 6). 1914 yapımı olan, *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* filmi ile ilgili tüm veri eksikliğine rağmen Türk sinema tarihinin ilk filmi kabul edilmektedir. Bu filmi Türk olan Fuat Uzkınay’ın çekmesi onu bu statüde konumlandırılırken, ilk Türk filmi ile ilgili başka iddialar da bulunmaktadır. Bu iddialara *İlk Türk Filmleri* adlı kitabında yer veren Burçak Evren, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir; “1914’ten önce çekilen filmlerin bir kısmı somut belgelerle kanıtlanamayan birer iddiadan ibarettir (Alman Çeşmesi). Ayrıca bunlardan ikisi yabancılar tarafından çekilmiştir” (2006, s. 79).

Osmanlı Devleti’nde sinemanın sivil alanda yapılanmasında, Osmanlı topraklarında ilk gösterimlerin yapılmasını sağlayan Sigmund Weinberg etkili oldu. 1915 tarihinde Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin başına getirilen Weinberg, bir yıl sonra ise Türk-Romen savaşı yüzünden görevinden alındı (Scognamillo, 2010, s. 22). MOSD’den siyasal nedenlerden dolayı görevinden alınan Sigmund Weinberg’in yerine yardımcısı olan Fuat Uzkınay getirildi. Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin yanında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinema çalışmalarına destek olmuştur. 1913 yılında İkinci Balkan Savaşı sırasında kurulan bu cemiyet tarafından halkın orduya desteğini sağlamak için aktüalite filmleri çekildi (Özön, 2013, s. 54). I. Dünya Savaşı sırasında yaralanan askerleri sivil hayata alıştırmak için kurulan Malûl Gaziler Cemiyeti ise gelir kaynaklarını arttırmak için Fuat Uzkınay’ı bu cemiyetin başına getirerek sinema alanına el atmıştı (Özön, 2013, s. 60-61).

Türsâk Vakfı’nın 1996 yılında yapımcılığını yaptığı “Yüz Yıllık Arayış” adlı belgeselde ordunun sadece belgesel değil konulu filmlerin yapımında da yer aldığı belirtilir (Türsâk Vakfı, 1996). Merkez Ordu Sinema Dairesi’nin dışında Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinema çalışmalarına devam etmiş, Türk sinemasındaki ilk konulu filmlerin çekilmesi aşamalarında da yer aldı. Türk sinema tarihindeki ilk konulu film, Sedat Simavi tarafından 1916 yılında çekilen, Mehmet Rauf’un aynı adlı oyunundan uyarlanan *Pençe* adlı filmidir. İkinci uzun metrajlı film ise yine Sedat Simavi’nin 1917 yılında çektiği

Casus adlı filmidir (Özön, 2013, s. 55-57). *Pençe* filminde, hareketsiz ve diyaloglarla geliştirilmeye çalışılan aynı adlı oyun filmde de aynı etkiyi göstermişti (Onaran, 1994, s. 14-15). Yarı askeri bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti dışında 1919-1922 yılları arasında faaliyet gösteren diğer iki sinema kuruluşu daha vardı. Bu kuruluşların adları; Malul Gaziler Cemiyeti ile Osmanlı Donanması Cemiyeti 'dir (Özgüç, 1990, s. 26).

Birinci Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti açısından yenilgiyle sonuçlanmasından sonra Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, elindeki film malzemelerini Malül Gaziler Cemiyeti'ne devretti. Böylece Malül Gaziler Cemiyeti de sinema çalışmalarına katkı sağladı. Bu cemiyetin sayesinde Hüseyin Rahmi'nin romanından uyarlanan *Mürebbiye* filmi çekildi. Ahmet Fehim'in yönettiği bu film, işgal kuvvetlerini kötülediği gerekçesi ile sansürlendi (Onaran, 1994, s. 15). *Mürebbiye* filmi, böylece Türk sinemasında sansürlenilen ilk film oldu. Ayrıca bu film, İstanbul işgal altındayken çekilmesinden dolayı, işgal kuvvetlerine karşı bir protesto özelliği taşımaktadır.

Sinemanın Osmanlı Devleti'ne girmesi ile birlikte, bu sanata ilgi duyan, dünyadaki sinema haberlerini ve filmleri takip etmeye başlayan bir kitle oluştu. Bu kitle, sinema ile ilgili tüm bilgileri, o dönemde çıkan sinema dergilerinden takip ettiler. Günümüzde araştırmacıların elinde bulunan Osmanlı Devleti'nde çıkarılan en eski sinema dergisi, 1914 yılında çıkarılmaya başlanan ve haftada üç kere yayımlanan *Sinema* dergisidir. Osmanlıca yayımlanan bu dergide, film tanıtımları yer aldı (Özuyar, 2008, s. 19-20).

2.2.3.Tiyatrocular Dönemi (1923-1939)

1923 yılında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde çağdaşlaşma yolunda birçok yenilik yapıldı. Toplumda yaşanan bu köklü değişimler beraberinde sanat alanında da değişiklikleri getirdi. Cumhuriyetin kurulması ile eğitim ve kültür alanında çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmak temel bir ihtiyaç olarak görüldü. Dünya ve özellikle de Türkiye'de yeni bir sanat dalı olan sinemada bu değişimlerden etkilenmiş, Avrupa'da tiyatro eğitimi alan Muhsin Ertuğrul hem oyunculuk hem de yönetmen olarak öne çıkmıştır. Muhsin Ertuğrul *Temaşa* dergisinde film eleştirileri yazmaya başlamış, sonrasında filmler çekmiştir. İlk filmi olan *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* filminde teknik yetersizliğine ve tiyatro benzeri oyunculuğuna rağmen o dönemde bayağı ses getirmişti.

Muhsin Ertuğrul'un ikinci filmi olan *Boğaziçi Esrarı* filminde de ağır melodramatik temalar kullanılmış, diğer filmi olan Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanından aynı adla uyarlanan ilk Kurtuluş Savaşı temalı film olmuştur (Onaran, 1994, s. 21-23). Kurtuluş Savaşı ile ilgili bu filmin en önemli özelliklerinden biri, Mustafa Kemal Atatürk'ün tavsiyesi üzerine ilk kez Türk kadın oyuncular oynamış olmasıdır. Bu film, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından altı ay önce işgal atındaki İstanbul'da gösterildiğinde halk tarafından büyük bir ilgi ile karşılanmıştı (Teksoy, 2005, s. 472-473). *Ateşten Gömlek* filminden önce, filmlerde yabancı uyruklu kadın oyuncular oynatılırken, Türk Kurtuluş savaşını anlatan böyle bir filmde, Türk kadın oyuncuların yer alması, dönemin milliyetçi unsurlarına gayet uygun bir tavır olmuştur. Muhsin Ertuğrul'un milli duyguları ön plana çıkaran diğer filmi ise, Kurtuluş Savaşı sırasında yaşanan bir kahramanlık öyküsünü anlatan *Bir Millet Uyanıyor* filmidir. (Onaran, 1994, s. 28-29). *Bir Millet Uyanıyor*, dönemin iktidarının milliyetçi söylemlerini de destekleyici bir filmidir. Bu filmin, yeni bir savaştan çıkmış olan genç Türkiye Cumhuriyeti'nde bu milli heyecandan dolayı bayağı beğeni kazanmış olması olası bir durumdur. Muhsin Ertuğrul'un sinemada tek adam olduğu dönemde seyircinin beğenisi sinema eğilimini etkilerken, bu dönemde sinemaya ulusal / batılasmacı bir nitelikle yaklaşıldı (Kayalı, 2006, s. 24).

Muhsin Ertuğrul, 1922 ile 1939 yılları arasında Türk Sinemasında önemli bir yer edinmiş, 30 film çekmiştir. Ertuğrul, bu filmlerin üçte ikisini ya yabancı kaynaklardan ya da Batı sinema örneklerinden uyarlamıştı. Bunun yanında yerli kaynaklara da yer veren Ertuğrul, gerçek olaylardan da hareketle yapıtlar verdi (Scognamillo, 2010, s. 40). Muhsin Ertuğrul, Türk sinema tarihinde, bazı yazarlarca anlatım dili, dekor, oyunculuk gibi tiyatral özellikleri sinemaya aktardığı için eleştirilmektedir. Örneğin Türk sinema tarihçisi Scognamillo (2010, s. 42) ise Ertuğrul'u Batıya dönük olduğu ve sonrasında bir salgın olan uyarlamaları Türk sinemasına getirdiği için eleştirir. Ama dönemin şartları düşünüldüğünde, bir metnin görselleştirilmesi için tiyatral etkinliğinin dramatik yapının oluşmasında önemli bir işleve sahip olduğu ve sinemada da dramatik metnin görselleştirilmesi gerektiği söylenebilir (Ünal, 2008, s. 35). Bu bağlamda Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasında dramatik görselleştirme olgusunun oluşmasındaki çabaları önemlidir.

Muhsin Ertuğrul'un ülkemizde sinema alanında "Tek Adam" olduğu döneme bakıldığında, yeni modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamalarına denk geldiği görülmektedir. Ertuğrul'un Avrupa'da eğitim alması, Batı tarzında tiyatro ve sinema yapması ve bu tarzını Türk sinemasına ve tiyatrosuna aktarması o dönem için normal bir eğilim olarak kabul edilebilir. Sinemayı tiyatro benzeri şekilde ele aldığı eleştirileri o dönem ve Muhsin Ertuğrul'un tecrübeleri düşünüldüğünde yersiz bulunabilir. Onun sinemayı tiyatrolaştırdığı yönünde yapılan eleştiriler, birçok yönetmenin bir sonraki dönem olan "Geçiş Dönemi"nde sinemasal dili kullanmaya başlamalarına olanak sağladı.

"Tiyatrocular Döneminde" sinema sadece görsel olarak değil yazınsal olarak da bir sanat olarak kabul edilmiş, sinema ile ilgili dergiler de yayın hayatına başladı. 1923 yılında yayın hayatına giren ve müdürlüğünü Nazım Hikmet'in yaptığı *Sinema Postası* dergisi, Cumhuriyet döneminin ilk sinema dergisidir. Bu dergi okuyucularına, dünyadaki sinema olaylarını aktarma ve gelişmelerden haberdar etme misyonunu yüklenerek, ileride yayımlanacak sinema dergilerine örnek teşkil etti (Özuyar, 2008, s. 21) .

2.2.4. Geçiş Dönemi (1939-1950)

Türk sinemasının ilk yıllarında "Tek Adam" olarak adlandırılan Muhsin Ertuğrul döneminden sonra, Türk sinemasında bazı değişimlerle birlikte yeni yönetmenler yetişmeye başladı. Bu yeni yönetmenlerle birlikte "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan dönemin, tiyatral oyunculuk, dekor gibi bazı unsurları yavaş yavaş terk edildi. Türk sinemasında 1939- 1950 yılları arasında yaşanan geçiş dönemi, bir önceki döneme de adını veren tiyatroculara bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. Bu dönemde, Amerikan ve Mısır yapımı filmlerin gösterimlerinde bir artış oldu. Bu durumun en önemli nedeni, o dönemde süregelen II. Dünya Savaşıdır (Koncavar, 2013, s. 20-21).

Amerikan ve Mısır sinemalarının etkileri yıllarca Türk sinemasında kendisini göstermiştir. Türkiye'de 1960'lardan önce çekilen özellikle melodramlarda Amerikan ve Mısır gibi ülke sinemalarının etkileri açıkça görülmektedir (Adanır, 2012, s. 54). Özellikle melodram anlatı türü, Mısır sinemasının etkisiyle Türkiye'de uzun bir dönem çok tutuldu. Melodramlar, toplumsal olarak haz duygusunun tatmininin karşılanmasını

sağlayan, acı, aşk, hüzn gibi öğeleri merkezine alarak işler. Seyircinin bu türü tercih etmesinin sebebi, toplumsal çöküşlerde, bu şekilde bir özdeşim yaratılarak olumsuz durumlardan kaçışın sağlanmasıdır. Türk seyircisinin bu türe olan ilgisi klasik Yeşilçam sinemasında da melodramların tür olarak sıkça kullanılmasına neden oldu. Melodram türü, çok eleştirilse de Türk sinemasının ekonomik ve sinema anlatı yapısı yönünden geliştirilebilmesi ve Türk sinemasına katkı sağlaması açısından önemli bir türdür. Kayalı (2006, s. 24), II. Dünya Savaşı'nın sosyal ve ekonomik etkileri beraberinde Amerikan ve Mısır filmlerinin Türk sinemasını etkilemesine neden olmuş ve böylece o dönemde Türk sineması, tiyatro özellikleri taşıyan bir alan haline geldiğini ifade eder. Melodramlar, 1960'lı yıllarda sıkça kullanılarak yönetmenlere ve yapımcılara kolay yoldan seyircinin gözyaşlarını harekete geçirme olanağı vermiştir (Abisel, 1994, s. 80). Melodramların Türk sinemasında bu kadar yer almasının nedenlerinden biri, Türk halkının melodram türüne gösterdiği ilgidir. Bu ilgi beraberinde bu filmlerin sayısını arttırırken yıllarca melodram türü, Türk sinemasından en çok kullanılan tür haline gelmiştir.

Türk sinemasının geçiş dönemine denk gelen yıllarda, Türkiye II. Dünya Savaşı'na fiilen girmemiş olsada, savaşın etkileri toplumsal olarak hissedilmiş, bu toplumsal etkiler, Türk sinemasını da etkilemiş, Türkiye'de sinema alanında bir denetim mekânizması işletilmeye başlanmıştı. 1939 yılında Türkiye Büyük Meclisi'nde bütçe görüşmelerinde bazı filmlerin milletin ar duygularını incittiği belirtilerek, bu konuda yeni bir tüzük çıkarılması önerilmiş, bu öneriden hareketle İstanbul ve Ankara'da yabancı filmlerin kontrolü için İl Denetleme Komisyonu kurulmuştu. Bu komisyonlarda Türk filmlerinin de denetlenmesi kararlaştırılmıştır. Çıkarılan bu tüzüğün özellikle 7. Maddesi ile, herhangi bir devletin propagandasını yapan, herhangi bir ırk ve milliyeti küçümseyen, din propagandası yapan, askerlik onurunu zedeleyen vb sahneler içeren filmlerin bu komisyonca yasaklanmasına karar verilmişti (Onaran, 1994, s. 32-33). Cumhuriyetin ilk yıllarında ortaya çıkan bu sansür mekânizmasına göre, yerli ve yabancı filmler valilikler tarafından denetlenirdi. Bu anlamda ilk çıkan sansür uygulamaları şunlardır; 1932 yılında yürürlüğe giren "Sinema Filmlerinin Kontrolü Hakkında Talimatname", 1934 tarihli " Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu" ve 1939 tarihli " Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolü Hakkında Nizamname". Bu kanuni uygulamalar, senaryoların ve filmlerin merkezi bir denetim kurulu tarafından

denetlenmesini sağladı (Teksoy, 2007, s. 34). Böylece bu dönemde Türk sinemasında, belli kalıpların dışına çıkamayan, sürekli sansür korkusuyla bir kısır döngü içerisine sıkıştırılmış olan, aynı temaların işlendiği filmler ortaya çıktı. Bu filmler de genellikle başarılı edebiyat ürünlerinden uyarlanan, melodram öğeleri ağır basan yapımlardır.

Türk sinemasının ilk yıllarında özel sermaye ile gerekli finansman sağlamaktaydı. Bu yüzden çekilen yerli film sayısı oldukça düşüken, ithal filmlerin sayısı oldukça fazlaydı. 1948 yılında çıkarılan bir yasa ile Türk filmlerinden alınan vergi miktarının düşürülmesi ile birlikte film yapım şirketleri ve dolayısıyla çekilen film sayısı çoğaldı. Bu sayının artması sonucunda ise Orta Doğu pazarına da film ihraç edilmeye başlandı. Bu durum, Türk filmlerinin kalitesini ve Türk toplumunun da kültürel anlamda gelişimini olumsuz etkiledi (Yaylagül L. , 2004, s. 242-244). Artan film sayısı ve beraberinde yapımcıların finansal kaygıları, Türk sinemasında, tek düze anlatı yapılarına sahip, beğenilen birkaç yıldız oyuncunun oynadığı benzer filmlerin ortaya çıkmasına neden oldu. Bu durum o yıllarda diğer ülke sinemalarında özellikle de Hollywood da önem kazanan “star” olgusunu da Türk sinemasına kazandırmıştı.

Türk Sinemasında “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılan bu dönemde, yurt dışında eğitim gören, yeni genç yönetmenler de Türk sineması için filmler üretmeye başlamıştı. Muhsin Ertuğrul’un “Tek Adam” pozisyonu zedeleyen bu gelişmeden dolayı, Ertuğrul’un bu dönemdeki filmleri eskisi kadar rağbet görmemişti. Bu dönemde varlık gösterebilmiş olan diğer yönetmenler; Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı gibi isimlerdir. Faruk Kenç, Reşat Nuri Güntekin’in *Taş Parçası* adlı oyununu film olarak çekmişti. Bu filmde, tiyatral unsurlardan ziyade sinemasal öğeleri de öne çıkmış, ayrıca, bu filmde ilk defa üç boyutlu dekor kullanıldı (Onaran, 1994, s. 40). Baha Gelenbevi’nin ilk filmi *Deniz Kızı* adlı filmidir. Gelenbevi’nin diğer filmlerinde ise melodram öğeleri ağır baskındır. Şadan Kamil, roman uyarlamalarına yönelmiş, özellikle de Reşat Nuri Güntekin’in *Dudaktan Kalbe* filmini yönetmiştir. “Geçiş Dönemi”nin diğer bir yönetmeni olan Turgut Demirağ, Reşat Nuri Güntekin’in *Çalılıkusu* romanından bir film uyarlamış, daha sonra çektiği *Bir Dağ Masalı* filmiyle “en başarılı yönetmen” ve “en başarılı senaryo” ödülünü kazanmıştı. Ayrıca, Kurtuluş Savaşı temalı çektiği *Fato- Ya İstiklâl Ya Ölüm* filmi de başarılı bir yapım olarak görüldü (Onaran, 1994, s. 41-43). Bu dönemde ilk filmlerini çeken yönetmenler, sansürden dolayı roman uyarlamalarına, özellikle de dönemin

sevilen romanlarını yazan Reşat Nuri Güntekin'in eserlerini uyarladılar. Bu romanlardan uyarlanan filmler, genelde yeni oyuncuların ön plana çıkararak, aşk temasını konu alan melodramatik yapımlardı.

“Geçiş Dönemi” yönetmenlerinin bazıları bağımsız çalışmış, bazıları ise ortaklıklar kurmuşlardı. Bu yönetmenler kendilerini “Tiyatrocular Dönemin” yönetmenlerinden ziyade “Sinemacılar Dönemi” yönetmenlerine yakın buldular (Onaran, 1994, s. 51). Bu yönetmenler geçiş döneminde tiyatro dilinden farklı bir sinema dilini geliştirmeye çalışmışlar, sinemacılar döneminde de filmler çekmeye devam ederek, Muhsin Ertuğrul'un önünü kapatmışlardı. Sonraki yıllarda Türk sinemasının en iyi yönetmenlerinden biri olan, geçiş döneminde ilk yönetmenlik deneyimini yaşayan Ömer Lütfü Akad, bu dönemde Halide Edip Adıvar'ın *Vurun Kahpeye* romanını 1949 yılında sinemaya uyarladı. Kurtuluş Savaşı konulu filmleri benimseyen halk bu filme de büyük bir ilgi göstermişti. Sinemayı genel kültürü ve yabancı filmler izleyerek öğrenen Akad için, bu film kurgu ve çekimden yana yaratıcı bir çalışma olmuştu (Onaran, 1994, s. 54-55). Bu dönem Türk sinemasında yeni bir dil oluşturma çabasıyla ziyade geleneksel sinema dilini Türk sinemasında kullanmaya yönelik bir çaba olmuştur. Özön (1985, s. 337-338); on iki yıl süren “Geçiş Dönemi”nin, tiyatrocular ve sinemacılar dönemleri arasında bir köprü kurduğunu, bu dönemin bir yanının tiyatrodaki bir yanının ise sinemada kaldığını savunmuştur.

2.2.5. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

“Sinemacılar Dönemi”, Türk sinemasının sinemasal açıdan gelişmeye açık olduğunun gösterildiği ve geliştirilmesi gerekliliğinin ortaya çıktığı önemli bir dönemdir. Türk Sinema Tarihçisi Giovanni Scognamillo (2010, s. 111), “Sinemacılar Dönemi”ni, “...kesinlikten uzak, eski ve yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren bir dönem” olarak tanımlar. Scognamillo'nun bahsettiği eski ve yeniyi bir araya getirme hevesi geçiş döneminin özelliklerinin de geliştirilmesinin sonucu olarak “Sinemacılar Dönemi”ni ortaya çıkarmıştır. 1950'li yıllarda başlayan “Sinemacılar Dönemi”ni temsil eden kişiler, geçiş döneminde hazırlık evresini atlatan ve belirli yapımlarına bağlanan; Şadan Kamil, Aydın Arakon, Faruk Kenç, Orhon M. Arıburnu'dur (Scognamillo, 2010, s. 114). Sinemacılar Dönemi'nin en önemli yönetmenlerinden biri olan ve bu dönemi

başlatan Ömer Lütfi Akad, Türk sinemasını tiyatral unsurlardan kurtararak tamamen sinemasal bir dil oluşturma çalışmalarını filmlerine de yansıtmıştır.

“Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığımız döneme denk gelen en önemli olaylardan birisi, Türkiye’de değişen parlamenter sistem yapısıdır. Cumhuriyetin kurulmasından 1946 seçimlerine kadar tek parti yönetimi varken, bu tarihten sonra “Çok Partili Parlamenter Sistem”e geçilmişti. Bu geçişten sonra 1950 seçimlerinde, liberal ekonomik yapılanmayı savunan DP’nin iktidara gelmesi ile birlikte sanayinin gelişmesi, tarımda makineleşme başlamış, bu gelişme ile birlikte köyden kente özellikle de İstanbul’a göç artmıştı. Bu iç göç dalgası, kent yapısında ve toplumsal yaşam alanında bazı değişimlerin yaşanmasına neden olmuştu. Bu değişim Türk sinemasına yansımıştır. Böylece, Türk sinemasında iç göç temalı filmlere yer verilerek farklı yönlerden iç göçün nedenlerini, etkilerini ve sonuçlarını işlenmiştir.

“Sinemacılar Dönemi”, birçok yazar tarafından Ömer Lütfi Akad’ın 1952 yapımı *Kanun Namına* filmiyle başlatılır. Bu dönemin, bu filmle başlatılmasının nedeni, filmde kullanılan gerçekçi sinema anlatımı, çekim ve kurgu alanında meydana getirdiği yeni sinemasal dildir. Bu dönemde yetişen sinemacılar, tiyatro unsurlarının etkilerinden kurtulup kendi sinema dillerini oluşturmaya çalıştılar. Bu yönetmenlerin filmlerinde kendi özgün sinema dilini kullanmalarının ilk örneği L. Akad’ın 1952’de yönetmenliğini yaptığı ve gerçek bir olaydan alınan *Kanun Namına* adlı filmidir (Coşkun, 2009, s. 26). Lütfi Akad, o dönemde sinema dilini düzgün olarak kullanan ilk Türk yönetmeni olarak kabul edilebilir (Teksoy, 2007, s. 30). Lütfi Akad, *Kanun Namına* filminden sonra dönemin diğer yönetmenlerini de etkileyen bir dil oluşturmuştu. Halit Refiğ (2013, s. 27-28), kendi sinema dilini oluşturma olgusunu şu şekilde ifade etmektedir;

Bu dil, Türk sinema seyircisinin devamlı olarak karşısında gördüğü Hollywood sinemasının dilinin etkisinde, Türk sinemasının yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği bir dil idi; süssüz, fazla gösterişi olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dil.

Refiğ’in de belirttiği gibi, Lütfi Akad’ın *Kanun Namına* filmi, Türk sinemasında gösterişli olmayan bir dil ile amacına ulaşan bir yapım olmuştur. Bu durum, o dönemlerde, tiyatro dilinden sıyrılmaya çalışan bir sinema dili için önemli bir adım olarak kabul edilmiştir. “Sinemacılar Dönemi”, sanatçıları, yapımcıları ve izleyicileri bir

değişime hazırlayan bir hazırlık dönemidir. 1948 yılında uygulanmaya başlayan vergi indirimi sayesinde Türk sinemasında bir endüstri oluşmaya başlamıştı (Scognamillo, 2010, s. 112). Bu dönemde yapımcı sayısının artması ile birlikte film sayısındaki artış, filmlerin çekilmesi ve dağıtılması tamamen maddi amaçlar içerisinde gerçekleştirilmişti. Böylece bu maddi amaçlarla çekilen filmlerin çoğu, sanatsal ya da toplumsal kaygıdan uzak piyasa filmleri olarak kalmıştı. 1950'lerden sonra sinema salonlarının artması, Türk sinemasının ekonomik bir alan haline gelmesine olanak sağladı. Bu yıllarda Türk sineması, Yeşilçam sineması olarak adlandırılmaya başlanmıştı. “Yeşilçam Sineması” tabirini, özellikle, Metin Erksan 1950-1960 yılları arası için kullanmıştır. Bu dönem sinemasının en önemli özelliği sinemanın eğlence aracı olarak görülmesidir (Kayalı, 2006, s. 25). Ayrıca bu dönem bu yıllarda yapılan karayolları aracılığıyla, Türk sinemasının Anadolu da tanınmaya ve sevilmeye başladığı, sinemanın tecimsel anlamda da altın yılları olmuştur.

Kanun Namına filmi, II. Dünya Savaşı döneminde İstanbul'da yaşanan gerçek bir olaya dayanıyordu. Gerçek bir olaya dayanması, filmi gerçekçi bir film olarak kabul edilmesini sağlamıştı. Ayrıca bu filmle, Akad, kamerayı sokağa taşıması; çekim ve kurgu bakımından hareketli bir yapı benimsemişti (Onaran, 1994, s. 55). O dönemlerdeki filmler için gerçek bir olayın konu edinilmesi ve kameranın sokağa çıkması büyük bir yenilikti. Türk sinemasında edebiyat uyarlamalarının artmasından sonra gerçek olaylara dayanan hikâyeler, “Sinemacılar Dönemi”nin başlarında yoğun bir şekilde kullanılmış, özellikle de Akad- Seden filmlerinde gerçek olaylara dayalı hikâyeler işlenmişlerdi (Kayalı, 2006, s. 59). Bu yıllarda okuyucuların ilgi gösterdikleri romanlar da sinemaya uyarlandı. Bu işleyişin nedeni, hem seyirciyi sinema salonlarına çekip maddi olarak kazanç sağlamak hem de sansür mekânizmasına takılmadan film yapabilmektir. Bu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan özellikle *Dokuz Dağın Efsanesi* filmiyle kendi sinema dilini oluşturmaya başlamış, *Gecelerin Ötesi* (1960) filmiyle toplumsal sorunlara değinirken *Yılanların Öcü* filminde köylülerin sorunlarını işleyerek Türk sinemasında adını duyurmuştu. Erksan'ın sanat tarihi eğitimi alması estetik anlamda sineması etkilemiş, onun sinemaya bilinçli ve birikimli olarak yaklaşmasının önünü açmıştı (Kayalı, 2006, s. 78) .

Metin Erksan, yarı belgesel özellikleri ve gerçek öykünün geçtiği gerçek mekân kullanımını açısından önemli bir film olan *Âşık Veysel'in Hayatı* (Karanlık Dünya) filmini

bu dönemde çekmişti. Erksan, bu filmle gerçekçi bir köy filmi ortaya koymak istemesine rağmen filme uygulanan sansür yüzünden bu amacını gerçekleştirememiştir (Onaran, 1994, s. 61). Erksan, 1960'ların sonlarına doğru birçok film çekse de, 1960 sonunda yönettiği *Gecelerin Ötesi* filmi, tutarlı senaryosu ve görüntü düzenlemesi ve kurgusu açısından önemli bir filmidir (Onaran, 1994, s. 62-63). Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmi, "toplumsal gerçekçilik" anlayışını başlatan film olarak kabul edilir (Teksoy, 2007, s. 39). Metin Erksan, sosyal konulara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşan, toplumun sorunlarına değinen bir yönetmendir. Ayrıca bu konulara cesurca değinmesinden dolayı sürekli sansürle mücadele eden Erksan, bu özellikleri ile dönemin sinema camiasında da sivrilmişti. 1962 yılında çektiği ve dönemin Cumhurbaşkanı olan Cemal Gürsel tarafından beğenilen, *Yılanların Öcü* filmi kırsal alanlardaki mülkiyet sistemini eleştirmiş, *Yılanların Öcü* hem konusunun hem de sinema dili açısından Erksan'ın peşinde olduğu gerçekçiliği sağlamıştı. Filmdeki yerli motifler ve diyaloglar gerçekliğini desteklemişti (Onaran, 1994, s. 64).

Halit Refiğ (2013, s. 30); *Yılanların Öcü* filminin, köy meselelerine, köylünün yaşam tarzına ve karakterlerine daha önceden benzeriolmayan şekilde gerçekçi eğildiğini ifade eder. Metin Erksan filmlerinde, toplumsal sorunlara mülkiyet ve sınıfsal farklar açısından yaklaşmıştı. 1960'ların görece özgür havası içerisinde sol eğilimlerini ortaya koymuş, *Acı Hayat* filminde sınıflara arası geçiş melodramatik bir aşk ilişkisi açısından ele alınmıştır. *Sevmek Zamanı* filminde ise, "tasavvuf ve surete âşık olma temaları ön plana çıkarmıştır. Nijat Özön, "Sinemacılar Dönemi"nin ilk on yılının Türk sineması için, gerçek anlamıyla, sinemanın bu dönemde başlaması açısından önemli olduğunu vurgularken, 1950-1960 döneminde sinema terimleriyle düşünmek, sinema oluşturma çabaları bulunduğunu ifade eder. Ayrıca bu dönemde, sinema eleştirisinin önemli bir hale geldiğini ve böylece sinemacı- eleştirmen-seyirci ilişkisi arasında bir bağ oluştuğunu savunur (1985, s. 361).

1960'lı yıllarda, 1960 Askeri Darbesi ve 1961 Anayasası ile birlikte Türkiye'de yapılandırılan "toplumsal gerçekçilik" sinema hareketi, 1965 yılından sonra etkisini kaybetmeye başlamıştı. Ama bu yıllarda Türk sinemasının kendi dilini ve alt yapısını oluşturma çabalarına devam etmiş, 1965'ten sonra ATÜT düşüncesi ile özellikle Halit Refiğ'in başını çektiği yeni sinema hareketleri ortaya çıkmıştı. Bu çabaların sonucunda, "Halk Sineması", "ulusal sinema" gibi hareketler gelişmişti (Koncavar, 2013, s. 23).

ATÜT düşüncesinin Türkiye’de önemsenmesinde Sencer Divitçioğlu’nun yazılarının ve Kemal Tahir’in etkisi çok büyüktür. Özellikle sinemasal anlamda Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin bu düşünceden etkilenmelerinde Kemal Tahir’in çabaları yadsınamaz. Marx’ın kendi yazılarından referans alınarak ortaya konulan bu düşünceye göre, Doğu- Batı arasındaki üretim ilişkilerinin farklı oluşu beraberinde kültürel farklılığı getirir. Bu yüzden Türk toplumu, Avrupa’nın kültürel değişimlerini aynı evrelerde geçirmemiştir. Bu yüzden Türk sanatı ve sineması Avrupa’daki emsallerinden farklı bir şekilde ele alınmalıdır. Türk sineması, bir süreç olarak incelendiğinde iki unsur öne çıkmaktadır. Birincisi, gizli, örtük bir yerellik, ikincisi ise çığ ve sözde bir modernlik anlayışıdır (Şasa, 2010, s. 66). Bu iki zıt unsur yüzünden Türk sineması sürekli bir çatışma alanı içerisinde ürünlerini seyircisine sunmaya çalışmış, sinema alanında faaliyet gösteren kişilerin arasında sürekli bir ikilik yaşanmasına neden olmuştur. Bu ikilik, sinema çevrelerinde hararetli tartışmaları, bu tartışmalarda Türk sinemasının gelişimi açısından farklı ekolleri ortaya çıkarmıştır. Türkiye’de 1960’lı yıllardan sonra sinemada memleket gerçekleri ögesi ön plana çıkmış, sanatta ulusallık tartışmaları yapılmaya başlanmıştır. Bu tartışma, Türk romanı, ulusal sinema ve ulusal tiyatro temalarını ortaya çıkarmıştır (Kayalı, 2015, s. 29).

Bu tartışmalar, özellikle “Tiyatrocular Dönemi”ni hedef almıştır. Halit Refiğ, Muhsin Ertuğrul’un sinemasal tavrının, Batıdan gelen tiyatro sanatına uygun bir sinema anlayışının ürünü ve bu durumun dönemin tek parti döneminin Batılılaşma çabalarının bir yansıması olduğunu savunmuştur (Refiğ, 2013, s. 91). 1960’lı yıllara gelindiğinde sinemanın kuramsallaşması için bazı faaliyetler de oldu. Bunlar;

1. 1962 yılında Sami Şekeroğlu ve arkadaşlarının Kulüp Sinema7, ilk olarak Türk Film Arşivi, Devlet Film Arşivi adlarını sonrasında ise Mimar Sinan Üniversitesi bünyesinde Sinema- Televizyon Enstitüsü adını aldı.
2. 1965 yılında, ülkemizde ve dünyada çekilen sinema filmlerini ve sinema ile ilgili yayınları toplamak, düzenlemek, göstermek ve sinema ile ilgili araştırmalar yapmak için Sinematek kuruldu (Koncavar, 2013, s. 24-25).

Sami Şekeroğlu’nun kurduğu *Kulüp Sinema 7*, Türk sineması alanında çeşitli faaliyetler düzenleyen bir kuruluş olmuştur. Bu kuruluş, Refiğ’e göre; özellikle Metin Erksan’a

özel bir ilgi göstermişti (Türk, 2001, s. 217). Sami Şekeroğlu'nun Türk sinemacılarına gösterdiği bu ilgi *Türk Film Arşivi*'nin kurulmasına olanak sağlamış, ilerleyen yıllarda ise *Türk Sinematek Derneği* ve *Kulüp Sinema 7* farklı kutuplarda yer almıştı. Bu iki kuruluş arasında Türk sineması konusunda tartışmalar yaşanmıştı. Kayalı'ya göre, *Türk Sinematek Derneği*, Türk sinemasını yok sayarak sinema klasiklerini ön plana alarak ve bu klasiklerin gösterimlerini sağlayarak, sinema kültürünü bu yönde geliştirmeye çalıştı (Kayalı, 2006, s. 27-28). Ayrıca *Kulüp Sinema 7* adı sonrasında *Türk Film Arşivi*, çıkarılan *Özgür Sinema* dergisinin adı da *Ulusal Sinema* oldu. Bu yapı, 1969 yılında Devlet Film Arşivi'ne dönüştürüldü (Hristidis, 2007, s. 187-188).

Türk Sinematek Derneği'nin 1965 yılında kurulmasından sonra sinema ile ilgili tartışmalar başlamış, bu tartışmalar basın yoluyla gerçekleştirirken bazı yönetmenlere karşı eleştirel bir tavır sergilendi. Bu eleştirilerden en fazla nasibini alan yönetmen ise Halit Refiğ olmuştu. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmenler bu tartışmaların sonucunda farklı sinema hareketleri içerisine girdi. Halit Refiğ, *Türk Sinematek Derneği'nin* yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisinin, 1965-66 yıllarına kadar Türk sineması için bir katkıda bulunmadığını ve Türk sinemacılarını cahillikle suçlayıp halkın duygularını istismar etmekle suçladı (Türk, 2001, s. 218). Ayrıca Refiğ, bir söyleşisinde, *Türk Sinematek Derneği* ile olan ilişkilerinin kendisinin de içinde bulunduğu sekiz kişinin imzası olan, *Sinematek'in* Türk sinemasına düşmanca davranışlarının eleştirildiği bir bildiri ile bittiğini belirtti. Bu bildiriye imza atan kişiler ise; Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç ve Halit Refiğ'dir (Hristidis, 2007, s. 149).

“Sinemacılar Dönemi”nin ilk on yılı sinema- devlet ilişkileri açısından olumsuz bir havada geçmiş, sinemada sansür mekânizması işletilmeye devam etmişti. Devlet, sinemayı hala bir sanat ya da kitle iletişim aracı olarak görmüyor, maddi ya da eğitim desteği sağlamıyordu. Buna rağmen bu dönemin tecrübeli yönetmenleri, 1960'lı yıllarda gelişecek olan Yeni Türk Sineması'nın temellerini attılar (Onaran, 1994, s. 101-102). Bu yıllarda yönetmenlerin, toplumsal sorunlara eğilmekten ziyade salon, güldürü ya da melodram yönü ağır basan aşk filmlerine yoğunlaşmasının nedenleri; uygulanan sansür ve sinemaya yeterli sermayenin sağlanmamasıdır. 1961 Anayasası Türk Sineması açısından sansürün kaldırılması için bir umut olmuş, Temsilciler Meclis

üyelerinden bazıları bu konuda çaba göstermiş olsa da, bu çabalar da bir sonuç vermedi (Kayalı, 2006, s. 26).

1961 Anayasası'nda sinema sansürünün kaldırılmasına yönelik öneri kabul edilmemiş, basına ve diğer sanat alanlarına sağlanan özgürlük sinemaya sağlanmamıştı (Kayalı, 2006, s. 38). Bu dönemde Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı ve mülkiyet konusuna kırsal alandaki su meselesi üzerinden değindiği, *Susuz Yaz* (1963) filminin, 1964 yılında Berlin Altın Ayı Film Festivalinde birincilik ödülünü kazanmasıyla birlikte Türk sinema tarihinde yurtdışında ilk ödül alan film olmuş, o dönem çok ses getirmişti. Hatta bu yüzden 1964 yılında devletin Türk sineması konusuna eğildiği görülmüş, bu amaçla 1964 yılında "Sinema Şura"sı toplanmıştır. Halit Refiğ'e göre *Susuz Yaz* filminin bu başarısı devletin sinemaya ilgisini arttırmıştı. Çünkü o zamana kadar Türkiye'de sinema herhangi bir devlet katkısı olmadan halkın Türk filmlerini yabancı filmlere tercih etmesi yüzünden gelişmişti (Türk, 2001, s. 173). Türk sinemasının devlet tarafından önemsenmesi Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin uluslararası başarı kazanması ile birlikte olmuştur. Bu ödülle Türk sinemasının yurt dışında da tanınırlığı artmış, sonraki yıllarda Türk filmlerinin özellikle Ortadoğu ülkelerine ihracının yolu açılmıştır.

Nijat Özön'ün Genç/Yeni sinema olarak adlandırdığı yönetmenler grubu, Klasik Yeşilçam kalıplarının dışına çıkmışlardır. Yabancı film şirketleri ile ortaklıklar yapılarak çekilen filmlerinde genellikle, feodal yapı, ağalık sisteminin getirdiği geri kalmışlık, mülkiyet ilişkileri, gelenek görenekler, kadının böyle bir toplumdaki yeri gibi konuların üzerinde durulmuştur (Özön, 1985, s. 392-393). 1980 Askeri Darbesi ile birlikte sansür mekânizmasından kaynaklanan kısıtlamalar, yönetmenlerin toplumsal içerikli filmlerden ziyade başka temalara değinmesine neden olmuştu. Ayrıca televizyonun Türkiye'ye gelmesi ile birlikte Türk sineması üretim anlamında 1980-90 yıllarında kısır bir dönem içerisine girmişti. Bu kısır dönemde bazı sinemacılar, kar sağlayabilecekleri farklı bir sinema alt teması olan pornografik filmler çekerek erkek seyirciyi sinemaya yönlendirmeye çalışmıştı. Bu dönemde bazı yönetmenler ise, bu sistem içinde kalmamak adına ya televizyon yapımlarına yönelmiş ya da sinemacı kimliklerini akademik anlamda korumaya çalışmışlardır. Bu dönemde Türk sinemasının yönetmen ve konu konusundaki bu eksiklikleri dönemin Amerikancı liberal ekonomik politikalarının bir sonucu olarak Amerikan filmlerinin Türk sinemalarında artmasına

neden olmuştur. Tamamen tecimsel ve ideolojik bir yapısı bulunan Hollywood sineması böylece Türk insanını kültürel anlamda da etkilemeye başlamıştı. Ayşe Şasa (2010, s. 49), o dönemde, Türk sinemasını kalkındıracak tek unsur “ fikri birikim” olduğunu savunmuştur. Bu birikimin sağlanabilmesi içinde Türk toplumunun sosyal ve kültürel ayrıcalıklarının farkına varılması ve bunun kuramsal olarak geliştirilmesi gerekmektedir.

2.3. Sinema Akımı Kavramı

Sinema akımı kavramı, sanat akımı kavramından türetilen, sinemada belli bir yönelimi ifade eder. Sanat akımları, modernizmin sonucu olarak yeni bir disiplin alanı olarak ortaya çıktı. Önce geleneksel sanat alanlarında etkili olan akımlar, sonrasında daha genç olan sinema sanatı alanında da kullanılmaya başlandı. Sinemanın toplumsal ve kültürel olgulara bağımlı ve etkileşimli yapısı sanat akımlarından da etkilenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Endüstri ve Fransız Devrimlerinden sonra toplumsal anlamda değişen dinamiklerin sanata yansması, modern sanat kavramının temellerinin atılmasına neden oldu. Modern sanat anlayışları, geçmişten gelen değerlerin yerine yeni değerler sisteminin yerleştirilmesini amaçlar. Sinema sanatı da bu sanatsal yenilik hareketinden etkilendi. Bu etkilenme sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesinden itibaren İtalya’da Fütürizm, Almanya’da Ekspresyonizm, Rusya ‘da Konstrüktivizm sanat akımlarından beslenmesini sağladı (Coşkun E. , 2009, s. 7-8).

Sinemanın diğer sanatları içine alabilen geniş yapısı, bu modern sanat akımlarını kendi içerisinde kullanımı kolaylaştırır. Öztürk (1993, s. 234), her akımın tarihsel bir dönemin sonucu olarak ortaya çıktığını ve dönemin özelliklerinden etkilendiğini söylemenin yanlış olamayacağını ifade eder. Her yeni akım, kendinden önceki diğer akımların eksikliklerini tamamlamak ya da yeni bir şeyler eklemek için önceki akıma tepki olarak ortaya çıkar.

2.3.1. Dünyadaki Sinema Akımlarının Ortaya Çıkışı

Sinemanın 20.yüzyılda diğer sanatları da içine alabilen komplike yapısı yüzünde sinema, her alanda önem kazanmıştır. Bu önemin giderek artmasının nedeni, sinemanın toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimlerden bağımsız olmamasıdır. Sinemanın etkisinin artması ile birlikte sinema, tecimsel, ideolojik ve toplumsal olguların içinde

önemli bir unsur haline gelmiştir. Büyük toplumsal değişimler, sinema sanatına da yansımış, sinema anlatı yapısını, işlenen konuları da değiştirmiştir. Sinema akımı kavramı da bu değişimlerin ve sinema alanındaki gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler, dünyada ulusal tabanlı sinema akımlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Dünya'daki sinema akımlarına bakıldığında, bu akımların kendi kültürlerinden bağımsız olmadığı, ortaya çıktığı toplumun dolaylı ya da dolaysız olarak özelliklerini yansıttığı fark edilebilir. Ulusal farklılıklar, sinemanın işlediği konulardan, estetik bakış açıları gibi birçok unsuru etkiler. Bazin (2011, s. 223), *Rossellini'nin Savunulması* adlı yazısında, İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımından başlarda çok etkilendiğini ama ulusal farklılıklardan dolayı görüş farklılıklarının ortaya çıktığını savunmuştur. Bu görüşten yola çıkılarak, her ulusun kendi özelliklerini yansıtan bir sinema akımı olabileceği sonucuna varılabilir. Bu bağlamda Monaco (2000, s. 221); sinema tarihini anlamada; toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, psikolojik ve estetik unsurların iç içe olduğunun kabul edilmesi gerektiğini ifade eder. Higson'a (2002, s. 54) göre; ulusal sinemanın tarihi açısından bakıldığında, kriz, çatışma, direniş ve müzakare unsurlarını içerir. Bu bağlamda ulusal sinema akımları genellikle içerisinde ortaya çıktığı toplumların kırılma noktalarında ve sorunlarında kendini göstermiştir. Ama bu akımların bir kısmı zamanla diğer ülke sinemalarını da etkilemiştir.

2.3.2.Alman Dışavurum Sinema Akımı

Dünya'da akım olarak nitelendirilen çoğu oluşumun geçmişin sanat anlayışlarına karşıt olarak ortaya çıktığı görülür. İlk modern sanat akımı olarak kabul edilen “Alman ekspresyonizmini (dışavurum)”, sanatın sadece güzelliği değil çirkinlikleri de yansıtması gerektiğini savunur. Bu yansıtma, geçmişin burjuva değerlerini reddederek yeni bir insan ve toplum modeli oluşturmaya amaçlar (Coşkun, 2009, s. 9-10). Bu noktada ele alınması gereken başka bir konuda “Alman dışavurum” akımının ortaya çıktığı dönemdeki Almanya'nın toplumsal yapısıdır. Almanya, I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmış, toplumsal anlamda bir çöküş içerisindeydi. Toplumun bu ruh hali sanata da aksetti. Dışavurum akımında, karanlık mekânlar, ışık ve gölge oyunları, yabancılaşmış insan figürleri ile insanların çaresizliği, yalnızlığı yansıtılır. “Dışavurumculuk”, gerçekliğin çarpıtılarak, öznel bir yapı bozumu yaratmayı amaçlar. Toplumun bu patolojik ruh hali, ışık unsurunun dramatikleştirilmesi ile elde edilir (Betton, 1986, s. 14-15). “Dışavurumculuk” kavramı, ilk kez 1901 yılında Fransız

ressam Julien Auguste Hervé tarafından kullanılmış olmasına rağmen, 1910 yılında H. Walden'in Berlin'de yayınladığı *Der Sturm* adlı dergi ile gündeme gelmiştir. “Dışavurumculuk”, 1910-1925 yılları arasında Almanya’da etkili bir sanat yaklaşımı oldu. Dışavurumculuğun en önemli özellikleri, sanatçının dış dünyayı anlamlandırırken duygusal öğelere ağırlık vererek, yaratıcılık yönünün ön plana çıkmasına olanak sağlaması, simge kullanımı ile gerçekliğin bozumunu gerçekleştirmesi ve böylece bireyin iç dünyasına eğilmesidir. (Teksoy, 2005, s. 151).

“Alman dışavurum” akımı; resim, heykel gibi sanat alanlarında da I. Dünya Savaşı’ndan sonra kendini göstermeye başlamış, 1920’lerden sonra sinemada da kendine bir yer edinmiştir. Gerçek anlamda ise, “Alman dışavurum” sinema ekolünün unsurları, 1919-1930 yılları arasında Almanya’da sıkça kullanılmıştır. Bu yıllarda dışavurum akımının, resim ve tiyatrodaki kullanılan özelliklerinden olan gölgeli ışıklandırma, gerçeküstü dekor ve gerçekdışı oyunculuk sinemada da kullanılmış, ölüm, öfke, delilik ve gerçekdışı olay temaları bu akımın ana karakteri olarak sunulmuştu (Biryıldız, 2012, s. 40). I. Dünya Savaşı’ndan sonra Almanya’da ortaya çıkan toplumsal bunalım ortamı, ekonomik sıkıntılar ve toplumsal çöküş beraberinde o dönem için yeni sayılan bir sanat olan sinemada da bu temaların işlenmesine neden olmuştu.

Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi kitabının yazarı Kracauer (2010, s. 8-9); 1924-1929 yılları arasında Almanya’da yaşanan akıl tutulmasının, diğer ülkelerde de benzer koşullarda yaşanabileceğini savunmuştur. Bu durum da kolektif bir felce neden olmuştur. Bu kolektif akıl tutulması Alman sanat anlayışının, bunalımlı unsurları öne çıkarmıştı. Dışavurum (ekspresyonist) sanat, otoritenin sonucunda meydana gelen baskı, kapitalizmin sebep olduğu ilişkilerle başlayan yabancılaşma temalarını işleyerek, toplumun komplekslerini ve korkularını, kötülükleri ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Biryıldız, 2012, s. 55).

1910 yılına kadar Almanya’nın kendi sinema endüstrisi olmadığı için Fransız, İtalyan ve Amerikan filmlerinin gösterimi çoğunlukta idi. Sinema, ilk dönemlerde alt sınıfa hitap eden bir sanat olarak kabul görürken, Almanya’da sinemanın gelişmeye başlamasıyla, filmlerin türlerini, komedi, Sherlock Holmes tarzı dedektiflik filmleri ve melodramlar oluşturdu (Kracauer, 2010, s. 15-19). Alman Dışavurum sinemasının psikolojik öğeler açısından önemli bir ilk dönem filmi kabul edilen *Doktor Caligari’nin*

Muayenehanesi, sessiz çekilmesine rağmen ruhsal çözümlemeleri net bir şekilde yansıtmıştır. *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nde kaos, benliğini unutan insanın içine düştüğü bir girdap olarak resmedilirken, Almanya'nın savaş sonrası durumuna işaret edilmişti. Nazi dünyasındakine benzer bir şekilde, *Caligari* de uğursuz semboller, terör ve panik içinde kendisini bulur. Korku ve çaresizlik filmin final kısmında eşitlenerek, bir tımarhane olarak tasvir edilen normalliğe geçiş yapmıştı (Kracauer, 2010, s. 73). *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi* filminde tiyatro ve resim sanatları ile gerçekçi dekor uzlaşması sağlanmaya çalışılmış, yakın çekimler ve farklı açıların sistematik kullanımı uzam duygusunu yok etmek için kullanılmıştır (Bazın, 2011, s. 107-108).

“Alman dışavurum” sinema akımının gelişmesinde 1917’de kurulan Universum Film-Aktien (UFA)’nın önemli bir etkisi vardır. UFA’nın hisselerinin bir kısmı devlete aitti. Bu yönden bakıldığında, propaganda amacı güden bir kuruluş olmuş, ama buna rağmen o dönem Alman yönetmenler bu kuruluşun imkânlarından yararlanmışlardır (Biryıldız, 2012, s. 42-43). UFA’nın kurulması, şu iki olgunun sonucu olarak gösterilebilir; Birincisi, Almanya karşıtı filmlerin tüm dünyadaki etkisi, ikincisi ise ülke içerisinde artan taleplerin artması ve bu taleplerin sonucunda ülkeye değersiz filmlerin gelmesi idi (Kracauer, 2010, s. 37). II. Dünya Savaşı’ndan önce Hitler de sinemanın propaganda ve ikna edicilik özelliklerini kullanarak Nazizmi öven filmler çekilmesini teşvik etmiş, sinemayı bir anlamda devlet tekeli altına almıştı. Benzer bir durum Mussolini İtalya’sında da görülmüştü. Mussolini, bu yönde, İtalya’da sinemanın gelişmesini sağlayan Cinecittà stüdyolarını kurmuştu. James Clarke’nin (2012, s. 64-65) de belirttiği gibi, “Alman dışavurumcu” sineması, I. Dünya Savaşı’nın öncesinde bu savaşı ortaya çıkaranlara bir cevap verme kaygısı olan bir harekettir. Bu hareket, sadece savaşla ilgili değil savaş dışında yaşanan başka olayları da öngörür. “Alman dışavurum” sinemasının önemli isimlerinden olan Eric von Stroheim, dünyayı yakın çekimle anlamlandırmaya böylece dünyanın zalimliğini ve çirkinliğini ortaya koymaya çalışmıştır (Bazın, 2011, s. 38).

2.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı

1923 yılında İtalya’da iktidara gelen Mussolini’nin, İtalyan filmlerine ilgi duymaya başlamış ve bu ilgiden hareketle eğitsel ve propaganda içerikli filmlerin çekilmesini

özendirmeye çalışmıştı. Mussolini, eğitsel film yapımları için LUCE adında bir kuruluş kurarak denetim mekânizmasını bu kurumun eline vermişti. 1933 yılında ise film senaryolarını denetleyen bir sansür kurulu ile birlikte bazı filmlere yasaklamalar gelirken, faşizan yanlısı film yapımlarına maddi yardımlar yapılmaya başlanmıştı. Ayrıca bu dönemde, İtalyan sinemasının önemli yönetmenlerinden Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin yetiştiği, Cenro Sperimentale adında bir film okulu açılmıştı. Yabancı filmlerden alınan vergiler artması da İtalyan filmlerin sayısını çoğaltmıştı (Biryıldız, 2012, s. 65-67). Bu dönemde yetişen yönetmenler daha sonrasında “İtalyan yeni gerçekçilik” akımının temsilcileri olmuşlar, II. Dünya Savaşı ardından İtalya’da yaşananları ele alan gerçekçi, sosyal konulara değinen filmler çekmişlerdir.

1945 yılında İtalyan sinema endüstrisinin yaşadığı sıkıntıların ardından “yeni gerçekçilik” akımı ortaya çıktı. Gerçekliğin yeniden ele alınmasını ve İtalya’nın yeniden doğuşunu sembolize eden “yeni gerçekçilik”, 1950’li yıllardan sonra muhafazakâr ve sosyal eleştiri yanlılarını birleştiren bir güç haline gelmişti. Zamanla sosyal eleştiri temaları terk edilirken yerine komedi ya da melodram yapımlar öne çıkmıştı (Biryıldız, 2012, s. 69). “İtalyan yeni gerçekçi” yönetmenler, savaşın ve yaşanan yıkımın toplumsal etkilerini gerçekçi, sade bir sinema dili ile anlatmayı amaçlamışlardı. “İtalyan yeni gerçekçi”ler, estetik anlamda klasik anlatı kalıplarının dışına çıkarak, kamerayı sokağa, gerçek yaşama çevirmişlerdi. O zamana kadar işlenmeyen sıradan insan ve onların yaşam mücadeleleri bu şekilde ele almışlardı (Yılmaz, 2008, s. 67). Ele alınan konular toplumun gerçekliğini yansıtırken, bu akımın en güçlü yanı bu temaları işlerken sinema estetik yapısına yaptıkları katkıdır. “İtalyan yeni gerçekçiliği”nin gerçeklik kullanımı onu estetik anlamda gerilemez aksine onu ilerletir ve sinema dilinin genişlemesine neden olmuştu (Bazin, 2011, s. 205).

“İtalyan yeni gerçekçilik” akımı, İtalyan ulusunun tarihsel koşullarına bağlı olarak gelişti. İtalya’nın, faşizmle birlikte savaşta yenilgiye uğraması ile birlikte ülke içinde yaşanan işgallerin ortaya çıkardığı kargaşada bu sinema akımı doğdu (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 28). “İtalyan yeni gerçekçilik” akımı, II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkileri ve Hollywood’a karşı bir eleştiri olarak ortaya çıkmış, İtalyan yazar ve eleştirmen Cesare Zavattini’nin belirlediği temel ilkelerden hareketle kendini ortaya koymuştu (Monaco, 2000, s. 286).

Zavattini, “yeni gerçekçiliği”nin kuramsal yanını oluşturan kişi olarak, bir yazarın sinemayı nasıl etkilediğini ortaya koyar. İtalyan yönetmen Vittorio De Sica ile birçok filmde senaristlik yapan Zavattini’nin senaryolarının temelini, savaş sonrası İtalyan halkının yaşadıkları toplumsal sorunların birey üzerindeki gerçekçi yansımaları oluşturur. Zavattini’nin bu yaklaşımında dönemin siyasal ve toplumsal olguları, dramatik bir sinema diliyle ele alınır (Teksoy, 2005, s. 333). Bu akımın en önemli filmi, Roberto Rossellini’nin 1945’te çektiği *Roma, Açık Şehir* filmidir. Bu filmde, Almanların, II. Dünya Savaşı sırasında Roma’yı işgal etmesi ve bu işgalden sonra yaşanan olaylar bir grup insan üzerinden anlatılır. *Roma Açık Şehir* gibi filmlerin başarısı sinemaya getirdikleri yenilik ve devrimin sonucu olarak kabul edilebilir (Bazin, 2011, s. 169). Gerçekçi görüntülerle desteklenen bu filmde, amatör oyuncu, doğal ışık kullanımı gibi unsurlar gerçekçilik kurulumunu sağlar.

“Yeni gerçekçi” yönetmenler, sinemadaki, kabul gören kalıpları yıkmaya çalıştılar. Bu amacı gerçekleştirmek için sinemadaki “star” kavramına karşıt olarak amatör, toplum içerisinde yaşayan oyuncu kullanımını, dekor yerine dış mekân çekimlerini kullanmayı tercih ettiler (Daldal, 2005, s. 45). “Yeni gerçekçi”liğin modernizme en önemli katkısı, anlatının ön ve arka yapı ilişkisi arasındaki hiyerarşik ilişkiyi ortadan kaldırıp anlatı yapısını gevşetmesidir (Kovacs, 2007, s. 267). “Yeni gerçekçi” sinema akımının başlıca özellikleri şunlardır;

1. Gerçekçi yönetmenler Jean Renoir’in şiirsel realizmini merkeze alırlar.
2. Yapay ışıklandırma yerine doğal ışık, gerçekçi mekân ve doğal oyunculuk kullanımına önem verirler.
3. Geçmişle bağlantısını koparmayan “yeni gerçekçi”ler, klasiklerde bile diyalog, müzik gibi öğeleri sonradan eklemeye devam ederler.
4. Hikâyelerde yaşamın acı yönleri ele alınarak, hikâye kendi içinde tam olarak çözülemeyen detaylarla anlatılır.
5. Gerçekçiler, ekonomik yapı ile ilgili fakirlik, işsizlik, ekonomik sorunlar konularına eğilirken geleceğin belirsizliğini ekonomik ve sosyal yapının

belirlemesini ele almışlardır. Ayrıca, durağan bir dünyanın sunulduğu filmlerin finalleri açık sonlu idi (Biryıldız, 2012, s. 70-72).

“İtalyan yeni gerçekçilik” akımında, doğal ışık kullanımının öne çıkmasının bir nedeni de, II. Dünya Savaşı sırasında stüdyoların kullanılmaz hale gelmesi ve hammadde ve teknik yetersizliklerdir. Ayrıca kısıtlı bütçe yüzünden amatör oyuncu ve doğal dekor kullanılmak zorunda kalınmıştır (Teksoy, 2005, s. 328). Bu noksanlıklar, kurgusal hikâyelerden ziyade belgesel görüntülerle birlikte gerçekliğin temsilinin sunulmasına zemin hazırlamıştı. Böylece bir savaşın toplumu nasıl etkilediği gerçekçi bir dille sinemasal bir zeminde aktarıldı. Bu özellikleriyle birlikte “İtalyan yeni gerçekçilik” akımı” ortaya çıkmış, farklı ülke sinemalarını da etkilemiştir. “İtalyan yeni gerçekçilik” akımının en önemli özelliklerinden biri, amatör oyuncu kullanımındır. Ayrıca oyuncunun filmde çıkarılması film ve gerçeklik arasındaki bağlantıyı güçlendirirken kurgunun önemini azaltmıştı (Bazin, 2011, s. 180).

“Yeni gerçekçi” sinemacıların en önemli özelliği, o dönemin sosyo-politik koşulların ortaya çıkardığı sorunları kameraları ile izleyip, kendi yorumlarını da katarak gerçekçi bir dil ile gerçeğe olabileceği kadar yaklaşmalarıdır (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 31). “İtalyan yeni gerçekçilik”, İtalyan toplumunun savaş sonrası psikolojisini abartı ve süsleme olmadan, hikâye anlatı yapısını gerçekçi bir yapıda kurarak anlatmaya çalışmış politik bir sinema akımıdır. II. Dünya Savaşı’nın bitiminden sonra İtalyan sineması, hem endüstriyel hem de ifade ve düşünce özgürlüğü anlamında kendine yeni bir kimlik kazandırdı. Bu yeni kimlik, sinema salonlarından Amerikan filmlerinin sayısını azaltırken, “İtalyan yeni gerçekçi” akımının tüm dünyada kabul edilmesini sağladı. Betton’ (1986, s. 69), İtalya’da çekilen bazı filmlerin, yeni-gerçekçi okulun habercisi konumunda, nesnel gerçekliği, doğal olanın araştırılmasına dayandığını ifade eder.

2.3.4. Fransız Yeni Dalga Akımı

“Fransız yeni dalga” akımının en önemli özelliği siyasal ve toplumsal olaylardan ziyade bireye yönelmesidir. Bu durum “İtalyan yeni gerçekliği”nin politik tavrının tam tersi olarak, “yeni dalga” akımının “apolitik” olarak adlandırılmasına neden olur. Genel olarak bu akımın yönetmenleri, filmlerini, Paris’teki burjuva sınıftan karakterlerin anlatımına bağlı olarak geliştirmişlerdir. Yönetmenlerin kendi tanıdıkları çevreyi

işlemeleri onların başarılı olmalarını sağlamış, böylece her yönetmen kendi sinemasını ortaya koymuştur (Teksoy, 2005, s. 484-485). Bu durum da ileride özellikle Fransız yönetmenlerin bir kısmının “Auteur” yönetmeni yani “yazar- yönetmen” olarak adlandırmalarına neden olmuştur. Bireysel sinema anlayışı içerisinde “Fransız yeni dalga” akımı, diğer ülke sinemalarını teknik ve konu alanlarında etkilemişti. Bu yüzden “Fransız yeni dalga” sinemasını hem bireysel hem de evrensel bir sinema akımı olarak da adlandırılabilir. “Fransız yeni dalga” akımı içerisindeki yönetmenlerinin bireysel bir dile eğilim göstermelerinin nedenlerinden biri de, sinemayı tiyatral bir yapıdan kurtarmak istemeleriydi. “Fransız yeni dalga” sineması aslında kendilerinden önceki Fransız sinemasının reddi üzerine kurulmuştur. “Yeni dalga” yönetmenleri, bu anlamda kişisel anlatım tarzları ve teknikleri geliştirirken sinemasal açıdan yeni unsurlar da kullanmışlardır. Bu yeni unsurlar; film zamanı içerisinde ileri- geri büyük sıçramalar, doğrusal zamana karşı olmaları, yani zaman içinde ileri ve geri büyük sıçramalar yapmaları, hikâyenin bütünlüğünü umursamamaları, aynı film içerisinde birçok sinema türünü kullanmaları ve doğaçlamadır (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 44).

“Fransız yeni dalga” akımı, sesli sinema ile birlikte Fransa’da 1950’li yıllarda André Bazin’in sinema eleştirileri yaptığı *Cahiers du Cinéma* dergisi etrafında toplanan yönetmenlerle ortaya çıkmıştır. Bu grubun ilk başarıları; Truffaut’un *400 Darbe*, *Piyani Vurun* ve *Jules ve Jim* filmleridir (Monaco, 2000, s. 297). Akımın en önemli filmlerinden biri olan, *400 Darbe* filmi içtenlik barındıran öğelerden oluşurken başka bir özelliği de, filmdeki ana karakter olan Antoine Doinel’in hayatının belli dönemlerinin Truffaut tarafından sonraki filmlerde ele alınmasıdır. André Bazin, biçimsel sinema anlayışını eleştirmiş ve sinemanın biçimden ziyade gerçeklik üzerinde durması gerektiğini savunmuştur. Bu düşünce, fiziksel unsurlardan ziyade psikolojik unsurları içermektedir. Bu psikolojik gerçeklik ise, yeniden üretimine değil, izleyicinin yeniden üretim üzerindeki inancına bağlıdır.

Bazin’in *Cahiers du Cinéma* dergisini çıkarmasındaki en önemli amacı, sinemanın içinde değerli bir varlık olduğuna inanmasıdır. Film, bilim ve doğanın bir ürünü olarak kabul eden Bazin, onu bir araç olarak algılamaz (Andrew, 2000, s. 196). İşgal sonrası Amerikan filmlerinin gösterilmesi, *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarlarının Amerikan Sinemasını incelemelerini sağlamış, bu filmleri izleyen yazarlar, Hollywood sistemi içindeki Welles, Hawks, Hitchcock gibi Amerikalı yönetmenlerin kendilerine özgü

filmler yapabildiklerinin fark edilmişlerdir (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 70). Böylece Fransa’da da yeni bir sinema anlayışı olan “Auteur” kavramı ve beraberinde “Fransız yeni dalga” sineması ortaya çıktı. Cahiers grubu içerisinde bulunan yazarlar Amerikan sinemasına ilgi göstermiş, özellikle Howard Hawks, Alfred Hitchcock ve John Ford’un filmlerine önem verdiler. “Yeni dalga” yönetmenleri, yönetmenin filmdeki işlevinin bir yazarın romanını yaratmadaki işlevine benzettiler (Biryıldız, 2012, s. 90). Bu görüşten hareketle, “Fransız yeni dalga” yönetmenleri, filmlerini kendilerinin yazması gerektiğini, filme kendini vermek açısından önemli olduğunu savundular. Dönemin toplumsal ve siyasal olaylarına yer verirken, klasik film anlatımını reddettiler. Onlara göre; filmde izleyicinin filmi anlamak için çaba sarf etmesi gerekir. “Fransız Yeni Dalga” yönetmenleri, Amerikan stüdyo yapımlarına karşıtık bir çaba gösterip, gerçekliğin önemi üzerinde durdular. Sanat sineması, “ekonomik yapının sürdürülmesini sağlayan sinema izleyici içindir” düşüncesi ile seyircinin beklentilerinin karşılanması gerektiğini savundular (Clarke, 2012, s. 156-157).

“Fransız yeni dalga” yönetmenlerinin filmlerindeki hikâyeleri ele alışları, mizansen kullanımları açısından benzerlikler vardır. Bu yönetmenler, sinema eğitimi almayan, film seyredip büyük yönetmenlerden film sanatını öğrenmişlerdi. Bu anlamda André Bazin onların akıl hocası olmuş, onlara sinemanın insanlar tarafından meydana getirilen bir sanat olduğunu kabul ettirmişti (Biryıldız, 2012, s. 94-95). Ayrıca “Fransız yeni dalga” sinemasının bir diğer özellikleri ise mekân olarak Paris’in kullanılması, amatör oyuncu, diyalogların özgünlüğü, doğal ışık kullanımı ve yönetmenin filmin her yönünde imzası olmasıdır. Toplumdan ziyade insan deneyimleri ve kişisel hikâyeler anlatmayı tercih etmişlerdir.

“Fransız yeni dalga” akımı içerisinde bulunan yönetmenler, farklı film türlerini de denediler. “Fransız yeni dalga akımının ilk filmlerinden, Jean Luc- Godard’ın *Serseri Aşıklar* (1961) filminde, kişisel bir hikâyeyi gangster film öğeleri ile birlikte işlerken, sinemaya varoluşçu olarak başlayan Godard, Brechtci ve neo-Brechtci eğilimlerden geçip özellikle 1967 yılından sonra Marksist düşünce dönemine girmişti. Bu dönemde belli siyasal çevreler için filmler çekmişti (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 48). Godard’ın *Serseri Aşıklar* filmi, geleneksel sinema anlatı kalıplarına karşı çıkan bir filmidir. Büyük bir kısmı Paris sokaklarında geçen filmdeki diyaloglarda geleneksel anlatı kalıplarının aşan bir şekildedir. Godard’ın filmlerindeki amacı, aslında geleneksel kalıpları

kırmaktır. Filmlerinde, sert bir burjuva ve kapitalizm eleştirisi vardır (Teksoy, 2005, s. 492). Godard'ın bu eğilimine en iyi örnek, 1965 yılında çektiği, politik eleştiri öğelerinin ağır bastığı distopik bir film olan *Alphaville* 'dir. Yine bu dönemde, farklı bir sinema dili oluşturan Truffault, *Fahrenheit 451* (1966) filmiyle politik ve kültürel bir eleştiri yapmıştı. Truffault, Amerikan sinema endüstrisinin merkezi olan Hollywood'a giderken, Godard ise deneysel film ve video stüdyosu kurmak için İsviçre'ye yerleşmişti (Biryıldız, 2012, s. 93).

Truffault ve Godard'ın dışında “Fransız yeni dalga” yönetmenlerinden biri olan Claude Chabrol, Hitchcock'tan etkilenerek onun sinemasını Fransız öğeleri ile yeniden oluşturdu ve burjuva değerlerini komedi unsurları ile eleştirdi (Monaco, 2000, s. 299). Alain Resnais, sinemaya yeni romanın avant-garde özelliklerini eserlerine yansıtarak ve romancılarla yakın ilişkiler kurdu. *Gece ve Sis* filminde Nazi kamplarını ve faşizmi, *Hiroşima Sevgilim* filminde, II. Dünya Savaşı'nda Japonya'ya atılan atom bombasını, *Geçen Yıl Marienbad* filminde ise bellek temalarını işleyerek, tarih- bellek ilişkisi üzerinde durdu (Monaco, 2000, s. 300-301).

Resnais, “yeni dalga” akımı içerisinde geçmiş olgusuna en iyi işleyen yönetmendir. Geçmiş deneyimlerini sinemaya yansıtmak “yeni dalga” yönetmenleri için önemli bir ögedir. Güncel olayları işlerken geçmişe bu olguları dayandırarak işleyerek deneyimlerini seyirci ile paylaşmışlardır (Teksoy, 2005, s. 488). *Hiroşima Sevgilim* filminde iki farklı kültürdeki insanın aşkı anlatılır. Erkek karakter, Hiroşima bombalanması ile toplumsal; kadın karakter ise Fransa'da yaşadığı bireysel yıkımı ile birleştiren anlatımı geçmiş deneyimleri ile farklı bir düzlemde ele alınır. *Geçen Yıl Marienbad* filminde ise aynı mekânda bir yıl önceki bir aşk ele alınırken zamanın parçalanması ve açık sonu ile zaman- mekân karşıtlığı ön plana çıkarılır. Modern film akımlarının ilk örneği olarak kabul edilen “Fransız yeni dalga” sinema akımı, II. Dünya Savaşı sonrası Fransız film yapımlarına tepki olarak doğmuştur (Biryıldız, 2012, s. 89).

2.3.5. Üçüncü Sinema

Hollywood (Birinci sinema) ve Avrupa sineması (İkinci sinema)'dan sonra “Üçüncü Sinema” kavramı, 1969 yılında Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından ortaya atıldı (Koncavar, 2013, s. 32). Marksist düşünce yapısına göre temellendirilen “Üçüncü

Dünya”⁴ sinema düşüncesi, sinemanın bir direniş olarak sunulmasını savunur. Halkın bilinçlenmesi için sinemayı bir araç olarak gören “Üçüncü Dünya” sinemacıları, muhalif bir çizgi içerisindeyler. “Üçüncü Sinema” akımı, sosyal içeriklerden hareket eder. “Üçüncü Sinema/ Üçüncü Dünya Sineması”, Üçüncü dünya kavramından türetilen ve muhalif bir politik bir sinema akımıdır. 1960’lı yıllarda muhalif hareketlerden doğan bu akım, Avrupa ve Hollywood sinemasına karşıdır. “Üçüncü Sinema” başlangıçta militan kitlesel politik bir yapıya sahipken, Solanas ve Getino kendi teorilerinin siyasal bir şekilde görülmesini istememişlerdir. Bu amaçla Solanas ve Getino, *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı bir manifesto yayınlamışlardır. Bu manifestoda “Üçüncü Sinema” teriminin tanımını yapmışlardır (Odabaş, 2013, s. 15-16).

Üçüncü sinemacıları, politik eleştirel bir yapı kurarak, toplumun bilinçlenmesini amaçlar. Bu yüzden filmlerin türleri ya da nerde gösterildiği değil, halkı etkileyip harekete geçirmesi önemlidir. Bu görüşü savunan sinemacılar için bazı tarihsel dönüm noktaları olmuştur. Bu dönüm noktaları; Vietnam savaşı, Afrika’nın sömürge olmaktan kurtulmaya başlaması, Küba’da gerçekleşen devrim, Cezayir Savaşı gibi olaylardır (Koncavar, 2013, s. 35). “Üçüncü sinema” akımının en bilinen örneği, Solanas ve Getino tarafından çekilen *Kızgın Fırınların Saati* filmidir. Bu filmin önemi dağıtım ve gösterim özelliklerinden dolayı *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı manifestoya da örnek oluşturmaktan kaynaklanır. *Kızgın Fırınların Saati*, kolektif bir üretim yapısının yanında gizli gösterimle seyirciye ulaşması, dönemin Arjantin askeri diktatörlüğe karşı söylemiyle Latin Amerikan sinemasının en radikal biçimsel ve siyasal filmidir. Bu filmin yayınlanmasından bir yıl sonra Solanas ve Getino, meşhur manifestoyu yayınlanarak, Hollywood ve Avrupa Auteur sinemasıyla tüm bağlar koparmışlardır (Odabaş, 2013, s. 36).

Üçüncü Sinema, başlangıçta politik muhalif bir hareket olarak ortaya çıkmış olsa da diğer unsurları da kendisinde barındırabilir. “Üçüncü Sinema”, gerilla militan, kurtuluş, şiirsel ya da romantik sinema da olabilir. Her türlü konuyu işleyebilir, belli bir konu ya da süre konusunda belirlenmiş bir biçim yoktur. Büyük sinema salonlarında da

⁴ Bu sinema akımı, “Üçüncü Sinema” ve “ Üçüncü Dünya Sineması” olarak iki farklı kavramla açıklanmaktadır. Üçüncü Sinema kavramının, Hollywood ve Avrupa sinemasına karşıtlığı düşünüldüğünden ve daha genel bir ifade olduğu için çalışmada bu şekilde kullanımı tercih edilmiştir. Ayrıca bu akımın kurucuları olan Solanas ve Getino, *Üçüncü Sinemaya Doğru* adlı bir manifesto da göz önünde bulundurulduğunda, “Üçüncü Sinema” kavramının daha uygun olduğu düşünülmektedir. Ayrıntılı bilgi için Battal Odabaş’ın *Üçüncü Sinema* kitabına bakabilirsiniz.

gösterilebilir, gösterilmeye bilir de (Odabaş, 2013, s. 22-23). “Üçüncü Sinema” akımının en önemli özelliği politik art alanı da düşünüldüğünde, kitlelerin harekete geçirilerek, devrimin sağlanmasıdır. Dünyada birçok ülke sinemasını etkileyen bu akım, bir başkaldırı sineması özelliği ile dikkat çeker.

2.4. Türk Sinemasında Akım Çalışmaları

Türk sinemasında, dünyadaki örneklerine benzer bir sinema akımı oluşturmak için bazı çalışmalar yapılmış olmasına rağmen Türkiye’de dünya ölçeğinde bir sinema akımı oluşturulamamıştır. Akım niteliği taşıyacak yeni bir anlayış ortaya çıkmamasının en önemli nedeni, sağlam bir sinema alt yapısı ve anlatım biçiminin yapılandırılmamasıdır. Sinemasal dil, yönetmenlere özgü bir olgu olarak kalırken, genel anlamda yeni bir bakış açısı ya da bir ideoloji üretilememiştir. Bu yüzden, 1960’lardan itibaren geliştirilmeye çalışılan akım çalışmaları, o dönemin siyasal, ekonomik ve toplumsal kaygılarından öteye gidememiştir (Coşkun E. , 2009, s. 10-11). Ama yapılan çalışmalar, farklı bakış açılarının, ideolojilerin ve sinemanın nasıl olması gerektiği konusunda farklı eğilimlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu eğilimlerden bazıları, yönetmenlerin destekleri ile sinemasal bir alt yapı ile tanımlanmaya çalışılmıştır. Ama bu çabalara rağmen Türk sinemasında belli bir sinemasal akım oluşturulamamıştır. Türk sinemasında akım konusunda kuramsal tartışmalar, 1960’lardan itibaren başlamış, günümüzde de devam etmektedir. Tartışmaların temel sorunsalları, Türk sinemasında ortaya çıkan fikirlerin akım özelliği taşıyıp taşımadığı ya da hangi sinema hareketinin daha etkin olduğu gibi konulardır. 27 Mayıs hareketinin sonucunda beklediğini bulamayan yönetmenler arasında kuramsal tartışmaları başlatan, Halit Refiğ olmuştur. Refiğ, Türk toplumunun kültürünün ve tarihini anlamaya çalışarak, elde ettiği verileri kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalışmış, bu dönemlerde çok tartışılan Marx’ın ATÜT kavramına da bu bağlamda kafa yormuştur. Refiğ, ATÜT kavramının, *Bir Türke Gönül Verdim* filmini oluşturan kaynaklardan olmasına rağmen, bu filminin bir ATÜT tez filmi olmadığını, yerli filmlerin, Batı kıstaslarına göre değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorunun daha önceye ait olduğu vurgulamıştır (Hristidis, 2007, s. 192).

Türk sinemasında ilk kuramsal çerçeve “İtalyan yeni gerçekçi” akımından etkilenerek ortaya konulan “toplumsal gerçekçilik” hareketidir. Bu hareket, toplumsal konuların,

sanatsal bir sinema dili ile işlenmesi gerektiğini savunur. Sonrasında yönetmenler arasında ortaya çıkan estetik, içerik, şekilsel unsurlar ile farklı düşünceler bazı tartışmaların yaşanmasına neden oldu. Bu tartışmaların sonucunda bazı yönetmenler farklı sinemasal alt yapılarını savunarak, farklı sinemasal eğilimlerini ortaya çıkarmıştır. Bu yönetmenlerden Halit Refiğ, önce halkın maddi desteğine ve isteğine dayanan “halk sineması” kavramını gündeme getirmişti. Sonrasında Kemal Tahir’in Türk toplumu ile ilgili düşüncelerinden ve ATÜT kavramından hareketle “ulusal sinema” hareketinin alt yapısını oluşturmaya çalışmıştı. Yönetmen Yücel Çakmaklı ise Türk milletinin manevi duygularının sinemada aktarılması ve işlenmesi gerektiğini savunduğu “milli sinema” hareketini, Yılmaz Güney ise “üçüncü sinema” düşüncesinden hareketle “devrimci sinema”, hareketlerinin kuramsal alt yapılarını oluşturarak bu düşüncelerini destekleyen filmler çekmişlerdir. O dönemin senaryo yazarlarından ve sinema düşünürlerinden olan Ayşe Şasa, Türk sinemasındaki düşünce farklılıklarına değinerek, 1960-70 yıllarında yerli geleneğe meşruiyet kazandırmak isteyen “ulusal sinema” ve “milli sinema” akımlarının⁵, okuryazar kesimin ilgi göstermemesinden dolayı kuramsal bir derinlik kazanamadığını, 1980’lerde ise televizyonun etkisiyle okuryazar kesiminin telaş içinde yüzeysel Batı taklitçiliğine büründüğünü ifade etmiştir (2010, s. 22).

“Milli sinema” hareketi içerisinden gelen Mesut Uçakan bir röportajında, Türk sineması içerisinde ortaya çıkan farklı düşünceleri ele alırken bu hareketleri şu şekilde özetlemektedir; “...*Devrimci Sinema’da çok çeşitli yansımalar içerisinde Marksist tavrı, Ulusal Sinema’da marksizmden kopmuş geleneksel değerlere maddeci bir bakış açısını, Milli Sinema’da ise İslami bakış üzerine temellendirilmiş bir anlayışı*” görebiliriz (Tosun, 1992, s. 28-29). Refiğ’e göre (2013, s. 44-45), Türkiye’de 1960-65 yılları arasında aydınlar sineması dünyaya açılmamıştır. Bu başarısızlığın en önemli nedeni, Türk sinemacıların yeteneksizliğinden çok Türkiye’nin tarihi şartlarıdır. Bunun sonucunda sinemamızın halka yani kaynağına dönmesi kaçınılmaz olmuştur.

2.4.1. Toplumsal Gerçekçilik

Toplumsal gerçekçilik kavramı, sinema- gerçeklik ilişkisi içerisinde gerçeklik algısına dayanan ve kameranın görüneni yansıtmaya işlevi üzerinde kurulur. Toplumsal gerçeklik

⁵ Yazarın ana metninde “akım” kelimesini kullandığı için, çalışmaya bu şekilde aktarılmıştır. Çalışmanın genelinde Türk sineması ile ilgili eğilimler, hareket ya da düşünce sözcükleri ile ifade edilmektedir.

kavramı, bu noktada evrensel olmaktan ziyade yerel unsurları içerisinde daha fazla barındırabilir. Bu yüzden “Türk toplumsal gerçekliği”⁶, sadece Türkiye’nin tarihsel ve sosyal süreç içerisinde yaşadığı olguları içine alır. Türk sinemasında, toplumsal gerçekçilik, 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi’nin ardından insan – çevre ilişkisini zoon politikon⁷ olarak ele alıp yorumlamaktadır (Daldal, 2005, s. 36). “İtalyan yeni gerçekçi” sinema akımından etkilenen sinema otoriteleri, Türkiye’de benzer özellikler taşımasını amaçladıkları “toplumsal gerçekçilik” hareketinin alt zeminini oluşturmaya çalıştılar. Türk sinemasında “İtalyan yeni gerçekçiliği”nin örnek alınmasının en önemli sebebi, toplumsal olgulara gerçekçi bir yaklaşımla eğilmesidir. “Yeni gerçekçilik” sinema akımı tüm dünyada farklı eğilimler olmasına rağmen kendisini kabul ettirmişti. Bunun nedeni, bu akımda farklı eğilimlerin olmasına rağmen, halkçı, epik, romanesk, şiirsel bakış açıları genellikle iç içe girmesi ve örtüşmesidir (Betton, 1986, s. 74). Bu sebeplerden dolayı dönemin Türk sinema otoriteleri de “yeni gerçekçilik” akımından etkilenmişlerdir. Onaran, Gerçekçiliği, savaştan etkilenen ya da ekonomik açıdan geri kalmışlığın acısını çeken ülkelerin benzer özelliklerini taşıyan Türk milletinin geçmişe dönmeden bugünkü yaşayışlarında ortaya çıkan sorunları ele alan bir anlayış olarak tanımlamaktadır (1994, s. 199-200).

1960’lı yıllar Türk toplumu için olduğu kadar Türk sineması açısından da bir dönüşüm dönemidir. “Toplumsal gerçekçilik” hareketi bu yıllarda ortaya çıkan görece özgürlük ortamının ve bu dönüşümün sonucu olarak ortaya çıkmış, 1965 yılına kadar bu adla filmler yapılma çabaları sürmüştür. Bu yıllarda dünya sinemalarında da toplumsal konuların işlendiği filmler ve akımlar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bunlar, Fransa’da “yeni dalga”, İngiltere’de “özgür sinema” gibi ulusal sinema akımlarıdır (Güçhan, 1992, s. 81-82). “Türk toplumsal gerçekçiliği”, 27 Mayıs’dan sonra ortaya çıkan yönetmenler grubunun Türk sinemasını ulusal bir sinema dili oluşturma ve Batı’nın estetik temellerini yakalama çabasını ortaya koymasındır (Daldal, 2005, s. 58). 1960’lı yıllarda dünyada meydana gelen toplumsal olaylar her ülkede sosyal değişimlerin yaşanmasına neden olmuştu. Sinemanın da bu değişimlerden etkilenmemesi mümkün değildir. Mesela Vietnam savaşı Hollywood sinemasının anlatı yapısının yıllarca temel

⁶ Aslı Daldal, “1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Gerçekçilik” adlı kitabında 1960’larda Türk sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik düşüncesini “Türk toplumsal gerçekçiliği” olarak ifade etmektedir. Bu yüzden Daldal’dan alınan referanslarda bu kavram kullanılmasının uygun olacağı düşünüldü.

⁷ Aristo’nun toplum içerisinde yaşayan insan için kullandığı bir tabirdir.

malzemesini oluşturmıştır. Avrupa’da ortaya çıkan 1968 öğrenci olayları, yine bu dönemde başlayan feminist hareketler sinemanın toplumsal sorunlara daha gerçekçi bakmasını sağlamış ve tema olarak bu konuların işlenmesine yol açmıştır. Siyasal gelişmelerin Türk sinemasını da etkilediğini Halit Refiğ (2013, s. 37) şu sözlerle ifade etmektedir;

10 Ekim 1965 seçimlerinin yaklaştığı günlerde başlangıcından bugüne en güçlü çıkışını yapan “toplumsal gerçekçilik” akımı, kendisini doğuran 27 Mayıs olayının son günlerini yaşaması gibi bir yenilgi halindeydi

Halit Refiğ, “toplumsal gerçekçi” hareketinin 27 Mayıs olayı ile bağını yukarıdaki söylemi ile ortaya koyarak, 27 Mayıs hareketinin bir halk hareketi değil aydınların Batılılaşma çabalarının sonucu olduğunu savunmuştur (2013, s. 40-41). Sinema, Batı kökenli bir sanat olmasına rağmen, toplumsal boyutta düşünüldüğünde yerel ve milli öğelerin de yansıtılması açısından da uygun bir sanat dalıdır. André Bazin, Batı sinemasındaki gerçekliğin aşamalarından bahsederken, gerçeğin, öznellikten sıyrılıp anlamın ve yorumun açık olduğu bir sinemadan yana olduğunu belirtir. Doğu sanatı ise anlam/nesne ikiliğine değinmeden maddi evreni tek bir anlamda ele alarak yorumunu öznelleştirme eğilimindedir (Bazin’den akt., Şasa, 2010, s. 25). Doğu- Batı arasındaki en temel farklılık, özneliliğin bireysellikten çıkıp toplumsal bir boyut kazanmasıdır. Halit Refiğ’in *Sinema* 65 dergisinde yayınlanan “Türk Sineması Nedir?” yazısında sinema sanatçısının yaşadığı toplumun geleneklerinden, kültür ve ekonomik seviyesinden bağımsız olamayacağını savunarak eğer bu açılardan bakılmazsa bir ülkenin sinemasının doğru tanımlanamayacağını ifade etmiştir (Refiğ H. , 2013, s. 54). Toplumun kültürel, ekonomik değerlerinin farkında olup, bu yönde filmler çekmek diğer ülke sinemalarında da var olan bir durumdur. Türkiye’deki “toplumsal gerçekçilik” hareketi aslında Sovyet Rusya’da olduğu gibi ulusçuluk ve halkçılık akımlarından beslenmiştir (Daldal, 2005, s. 59).

“Toplumsal gerçekçi” hareketinin amacı, 27 Mayıs hareketinin sinemaya yansıması ve toplum düzeninin 1961 Anayasası’nın öngördüğü şekilde yapılanmasıydı. Aslında toplumun sosyal, ekonomik ve siyasal hakları konusunda bilinçlenmesi yani sosyal hukuk devleti anlayışını benimsemeleri hedeflenmişti (Yaylagül L. , 2004, s. 251). “Türk toplumsal gerçekçiliği”, Batı sinemasından geri kalınmasının bir sonucu olarak,

Türk sinemasının 1960 öncesinde kendi gösteremeyen bir modernizm arayışının sonucu olarak ortaya çıkmıştı (Daldal, 2005, s. 60). 27 Mayıs 1960 Askeri Darbesi, Türkiye'nin siyasal, sosyal ve ekonomik hayatında çok önemli değişimlerin bir devamı olarak Türk sinemasını da etkilemişti. Özellikle bu dönemin filmlerinde temalar açısından bazı farklılıklar görülmüştü. Bu filmlerde, grev ve sendika gibi konuların da işlendiği toplumsal içerikli temalar ele alınmıştı (Koncavar, 2013, s. 5). 27 Mayıs 1960 tarihinde meydana gelen Askeri Darbe ile birlikte, Türk sineması da yeni bir dönüm noktasına gelmişti. DP döneminden rahatsızlıklarını belli eden yönetmenler, özellikle 1961 Anayasası'ndan sonra toplumsal konulara değinmeye başlamıştı.

1960'larda sonra Türkiye'de görülen gerçekçilik çabaları aslında Metin Erksan'ın *Aşık Veysel'in Hayatı* (1952) filminde sergilenen gerçekçi öğelere kadar geriye gidebilir. Ama bu dönemde yapılan filmlerde bazı gerçekçi öğeler olsa da 1960'lı yıllardan sonraki filmlerdeki toplumsal eleştiri kadar net değildir (Coşkun E. , 2009, s. 34-35). 1960'lı yıllarda çekilen filmlerdeki toplumsal eleştirinin net ya da yeterli olmamasının nedeni, dönemin sinema sermayesini sağlayan kurumların genel eğilimleriydi. Bu filmleri yapan yönetmenler kültürel ve toplumsal sorunları ancak sansür mekânizmasının ve yapımcının kendisi için belirlediği çizgide eğilebilmişlerdir. Bu yüzden çoğunlukla yönetmenler, Türk edebiyat yapıtlarını kullanmışlar, edebiyat-sinema işbirliğini “toplumsal gerçekçilik” hareketi içerisinde öne çıkarmışlardı (Yaylagül L. , 2004, s. 252). Kemal Tahir, bir söyleşisinde, köyü yazan romancıların Türk milletinin ortak yani birleşik ruhunu, davranışını bulmaya çalıştıklarını belirtmiştir (Refiğ, 2000, s. 77).

Türk sinemasında “toplumsal gerçekçilik” hareketinin ilk filmi Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* olarak kabul edilmektedir. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi, toplumsal sorunlara değinirken, Erksan, *Yılanların Öcü* (1962) filminde ise Türk köylüsünün su sorununu işledi. Bu filmle ilk kez bir Türk filmi uluslararası alanda ödül kazandı (Koncavar, 2013, s. 22). *Gecelerin Ötesi* filminin “toplumsal gerçekçilik” hareketinin ilk filmi olarak kabul edilmesinin en önemli nedeni, toplumsal bir sorun olan zengin olmak, daha iyi yaşamak temasını gerçekçi bir sinema dili ile ele almış olmasıdır. Bu film, Türk sinemasında ilk defa toplumsal eleştiriye ortak bir mekân (mahalle), ortak bir olay (soygun) çerçevesinde kişilerin bireysel nedenleri üzerinden anlattı (Scognamillo, 2010, s. 214). Metin Erksan, Türk toplumunun

sorunlarına eğilirken, gerçekçi Türk edebiyatı ürünlerini de referans alır. Erksan, Fakir Baykurt'un romanından uyarlanan *Yılanları Öcü* ve Necati Cumalı'nın romanından uyarlanan *Susuz Yaz* adlı filmleriyle, kırsal kesimde yaşanan mülkiyet sorununa da değindi (Yaylagül L. , 2004, s. 353). Refiğ'e göre *Susuz Yaz* filmini önemli hale getiren özellikleri, öyküdeki toprak ve su mülkiyet meselesinin yanında, Türk köylüsünün cinsellik konusundaki durumuna Erksan'ın kendi dünyası içinde doğru yaklaşımıdır (2013, s. 116).

Metin Erksan'ın öncülük ettiği “toplumsal gerçekçilik”, ülkemizin ekonomik, sinema geçmişi ve sinema alanında birikim gibi eksiklikleri yüzünden bir akım olamamış, bir düşünce olarak kalmıştır (Teksoy, 2007, s. 42). 1960-65 yılları arasında bu görüşü benimseyen dört yönetmen ön plana çıkmaktadır. Bu yönetmenler; Halit Refiğ, Metin Erksan, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'dur. Özellikle Refiğ ve Erksan, yeni kültürel modernizmin sağlanması için ulusal ve modern bir sinema dili oluşturmayı amaçlamışlar, bu temelleri inşa etmeye çalışmışlardır (Daldal, 2005, s. 93). Türk sinemasında 1960-65 arasında yapılan ve köylülerin sorunları, iç göç olgusu, sosyal adaletsizlik, ekonomik sorunlar gibi toplumsal bir takım sorunlara değinen filmlerin birçoğunun bir akım ortaya koyabilecek niteliklere sahip olmadıklarını görebiliriz. Bu filmler, her kesimi etkisi altına alan ve 1965 yıllarına kadar devam eden dönemin özgürlükçü havasında yapılmış, bir takım gerçekleri göstermeye çalışan iyi niyetli çabalar, “moda”lardır. Ama kesinlikle bir “akım” değildir. Hiçbir kuramsal temele dayanmadığı gibi, anlatım biçimi olarak da bir yenilik getirmemiş, çoğu Yeşilçam sineması kalıplarında yapılmış filmler olarak kalmışlardır (Coşkun E. , 2009, s. 48). Türk sinemasında batılı anlamda ilk sol hareket olan “toplumsal gerçekçilik” sağ basının ve üst tabakanın eleştirileri yüzünden gelişememiş, halka indirgenememiştir. *Otobüs Yolcuları*, *Acı Hayat* ve *Gurbet Kuşları* filmleri dışında toplumsal gerçekçi filmler popüler olamamıştır. Üst tabaka aydınları, çoğunlukla Fransa'da ortaya çıkan “yeni dalga” hareketinden etkilenmişler, bireyci ve batılı filmler gibi yapımları ön plana çıkarma çabasına girmişlerdir. Ama bu tarz filmler de halka ulaşamamıştır (Refiğ, 2013, s. 42-43).

Bu dönemdeki filmlerin “toplumsal gerçekçilik” hareketinden doğduğunu iddia edenler, filmlerin içeriğini oluşturan o dönemin siyasi ve toplumsal ortamını referans göstermektedir. Bazıları ise bu dönemin siyasal ve toplumsal olayların sinemayı da

etkilediği üzerinde durmaktadır. Bu yüzden “toplumsal gerçekçiliği” bir akım olarak kabul etmemektedirler (Coşkun E. , 2009, s. 37). Ayrıca, 1960 yılında meydana gelen 1960 Askeri Darbesi’nin ardından, 1961 Anayasası ile birlikte siyasal yaşamdaki özgürlük anlayışı Türk sinemasını da etkiledi. Özellikle 1960-1965 yılları arasında gerçekçilik konusunda duran sinemacılar, bu konuda bir akım yaratabilmek için çaba göstermiş ama bu çabalar “yarım gerçekçilik” olarak kaldı (Koncavar, 2013, s. 22). 1950-1960 yılları arasında sinema dilini öğrenen sinemacılar bu yıllarda toplumsal konulara eğilmeye başladı. Film denetimleri de bu göreceli özgürlük havasında kendisini göstermiş, böylece Türk sinemasında 1960-1965 yılları arasında ilk defa toplumsal sorunlar işlendi. Ama “toplumsal gerçekçi” hareketinin genel olarak bir akımını oluşturduğu söylenemezdi çünkü bu dönemin yönetmenlerin birçoğu, bir akım oluşturmanın ne bilincini, ne sağlamlığını ve gerçekliğini yansıtamadılar. Bu yönetmenler, denetlenmenin izin verdiği şekilde Yeşilçam filmlerinin içerisine birkaç gerçekçi öğe yerleştirmekle yetindiler. Hatta bunu moda olduğu için yapanlar bile vardı (Özön, 1995, s. 32-33). Özön, bu söyleminde, sinemacıları gerçekçi öğeleri tam özümsemeden, klasik Yeşilçam anlatı yapılarına birkaç gerçekçi unsur yerleştirdikleri için eleştirir. Ona göre, bu gerçekçilik sadece bir modadır.

“Toplumsal gerçekçilik” düşüncesi etrafında gerçekleşen tartışmalar özellikle Halit Refiğ’in düşüncelerinin “ulusal sinema” hareketi içerisinde şekillendirmesine temelini oluşturdu. Bu hareketin şekillenmesinde Kemal Tahir’in de etkisi vardır. Ayşe Şasa, Kemal Tahir’in Türk toplum yapısını açıklamak için savunduğu Marx’ın ATÜT kavramını, Halit Refiğ’in, Türk sinemasına uyarlamasında aydın kesimin tepkilerine yol açtığını, Refiğ’in esnek olmayan ve yumuşaklıktan yoksun savunma üslubundan dolayı “ulusal sinema” kavramının bu tartışmalar içerisinde derinlere gömüldüğünü ifade eder (2010, s. 63).

2.4.2. Halk Sineması

“Halk sineması”, Halit Refiğ tarafından ortaya atılan Türk sinemasının finansman ihtiyacının “Bono Sistemi”⁸ olarak adlandırılan sistemle giderilmesinden dolayı, Türk sinemasının halkın emeği ile oluştuğunu savunduğu bir sinema hareketidir. Halit Refiğ,

⁸ Bono sistemi, Türk sinemasında 1958-1960 yıllarından sonra filmlerin yapılıp masraflarının kendi sistemi içerisinde ödenmesine dayanan bir ekonomik yapıdır. Ayrıntılı bilgi için bakınız; Halit Refiğ , Ulusal Sinema Kavgası, 2013, s. 92.

“halk sineması” eğilimini ilk kez *Sinema 65* adlı dergilerdeki yazılarıyla ortaya koymuş, bu eğilimin teorik uygulamasını da *Karakolda Ayna Var* adlı filmi ile yapmıştır. “Halk sineması” kavramının iki kaynaktan ortaya çıktığını savunan Refiğ, bu kaynakları; popüler yerli kültür ve popüler yabancı kültür yani sinema olarak açıklamıştır. Buna göre “halk sineması” halkın geleneksel kültüründen ve temaşa sanatlarından ve yabancı sinemadan oluşmaktadır (Türk, 2001, s. 213). Ama temaşa sanatlarının ulusal yapısı tiyatro sahnesi için çok elverişli olmamakla birlikte geliştirilmesi halinde sinema perdesi için daha uyumlu olabilir. Tiyatro ve sinema arasındaki sahnelenme biçim ve seyircinin rolünün farklılığı bu iki ayrı sanat içerisinde Türk temaşa sanatlarının yerini farklı konumlandırılmasına neden olmuştur. Refiğ (2013, s. 97), tiyatronun bireyin dramına, Karagöz’ün ise topluma dayandığını belirterek, Türk temaşa sanatlarının mantık değil fanteziye seslendiğini savunmuştur. Ona göre, bu yüzden tiyatro sahnesinde temaşa sanatlarının kullanımı başarılı olamamıştır.

Refiğ, Türk sinemasının yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalist, kapitalizm sermayenin katkısı olmadığı için burjuva, devlet desteği almadığı için devlet sineması olmadığını belirtmiş, Türk sineması sermayesinin halktan ve onun film izleme ihtiyacından beslendiğini bu yüzden de tamamen halk sineması olduğunu savunmuştur. Bu kapalı ekonomik yapı, Anadolu’ya özgü kendi kendine yeten köy ekonomisine benzemektedir (Refiğ, 2013, s. 89). Refiğ, “halk sineması” kavramının Türk sinemasına özgü ekonomik bir yapı olduğunu ve Türk sinemasının, Türk seyircisinin film izleme ihtiyacından doğduğunu ifade etmiştir (Daldal, 2005, s. 120). Refiğ’in bu düşüncüyü savunmasının sebebi, Türk sinemasının diğer ülkelerdeki sinemalar gibi devletten ya da sermaye yardımı almadan kendi finasman imkânları ile gelişmesidir. Mesut Uçakan ise sinemada devlet yardımı meselesinde, devletin sinemaya yardım etmesinden ziyade bu olayın öncelikle devlet ve insan meselesi olduğunu belirtmiştir (Tosun, 1992, s. 58).

Halit Refiğ (2013, s. 92), “Halk Sineması” kavramını açıklarken ekonomik yapısı açısından özel ya da devlet sermayesine dayanmayan, sanatsal anlamda ise “anonim” bir karakter olduğunu savunmuştur. Halit Refiğ bu sözleri ile, Batılılaşmaya karşı sessiz bir tepki duyan Türk toplumunun, halk hikâyeleri, orta oyun gibi geleneksel karakterli olguların Yeşilçam sinemasında çağdaş yansımasını bulduğunu ve yüzden bu tarz filmleri tercih ettiğini belirterek, bu yüzden Batılılaşmaya yönelik tiyatro, resim, müzik gibi sanatların farklı algılandığını ifade eder (Coşkun E. , 2009, s. 55). Halk sinemasının

doğmasına neden olan devletin ve dış sermayenin destek vermemesidir. “Halk sineması” maddi anlamda bir halk sinemasıdır. Özelliklerine bakıldığında halkın beğenileri yönünde çekilen filmlerin çoğu, toplumsalcı ya da ulusalcı yapımlar olmaktan uzaktı. Refiğ’in ortaya koyduğu “halk sineması”nı dayandırdığı ekonomik yapı olan “Bono sistemi” ile ilgili, bu fikrin ortaya çıktığı dönemde birçok eleştiri olmuştur. Bu eleştirilerden biri de Rekin Teksoy’un Türk Sinematek Derneği’nin yayın organı olan *Yeni Sinema* dergisindeki “Bono sistemi” üzerine olan yazısıdır. 1968 yılında yayınlanan bu yazıda Teksoy, bono sisteminin, aslında kapitalist düzenin unsurları olan, avans, bono, kredi kullanımından yola çıkılarak oluşturulan ve filmcilik alına özgü olmayan bir yapı olduğunu vurgulamaktadır (Teksoy, 1968, s. 47) .

Refiğ ve arkadaşları Türk Sinemasının ekonomik yapısını tanımlamak için kullandıkları “Bono sistemi” ve beraberinde geliştirdikleri “halk sineması” kavramı ile ilgili yapılan eleştirilerin geneli, bu sistemin halkın beğenilerine dayanmasından dolayı, Türk sinemasının konu ve oyunculuk anlamında bir kısır döngü içerisine girerek kendisini yeterince geliştirmedeği yönünde olmuştur. Bu bağlamda ilerleyen bir sinema anlayışının olmayışının sinemaya ve halka da bir şey kazandırmayacağı, sinemanın topluma yaklaşımında yeni arayışların ise sinemanın evrensel dili ile oluşturulabilir. Fakat bu yapılaşmada evrensel dil kullanılırken, Türk sinemasının belli kalıpları da kullanılarak bunların ikisi arasında denge kurulması gereklidir (Abisel & Eryılmaz, 2011, s. 25-26).

Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu’nun savları, Türk sinemasında sermayeden ziyade emeğin önemli olduğudur. Sinema, kapitalist devletlerde sermayenin, sosyalist ülkelerde devletin hâkimiyetinde iken Türkiye’nin sinema sermayesi tamamen emekçilere aittir. Refiğ’ göre, örnek alınacak ögeler, kendi geleneklerimiz ve tarihimizdedir (Refiğ, 2013, s. 56). Halit Refiğ, burada Osmanlı Devleti’nde yer alan ahi teşkilatını örnek göstererek, sinemanın da bu tarz bir sermaye teşkilatı ile mali sıkıntılarından kurtulabileceğini savunmuştur. Halit Refiğ’e getirilen eleştirilerden biri, önce “halk sineması” kavramını ortaya atıp sonrasında “ulusal sinema” eğilimine uygun bir söylemle öne çıkmasıdır. Refiğ bu konuda, “halk sineması” hareketinin, Türk sinemasının genel hatlarıyla tanımlamak için kullandığını ama “ulusal sinema” düşüncesinin bilinçli bir eğilim olduğunu ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 238). Kendisinin bu anlamda ulusal gerçekleri ele alan filmleri bilinçli olarak

meydana getirdiğini belirtmiştir. Halit Refiğ bu görüşlerden yola çıkarak, “halk sineması” kavramını geliştirerek “ulusal sinema” hareketini meydana getirmiştir. Refiğ’in bu arayışında yer alan başka yönetmenler de vardı. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler de bu düşünce içinde yer aldılar. Ama Yeşilçam sineması örnekleri dışında “halk sineması” ürünleri olarak sayabileceğimiz örnekler yoktur. Ayrıca bu yönetmenler, kısa bir zaman sonra bu düşünceden vazgeçerek “ulusal sinema” hareketine dâhil olmuşlardır. “Uluslararası sinema” hareketini, Kemal Tahir’in de desteğini de alarak, Sencer Divitçioğlu’nun Osmanlı toplum yapısının “Asya Üretim Tarzı”na girdiği düşüncesine dayandırmaya çalışmışlardır (Coşkun E. , 2009, s. 56).

2.4.3. Devrimci Sinema

“Üçüncü sinema” akımı, Fernando Solanas ve Octavio Getino ile başlayan bir sinema akımı olarak, kapitalizm ve emperyalizme karşı sinemasal bir mücadeleyi savunur. Hollywood endüstrisine karşıt olan bu akım, militan bir sinema yaratarak kitleleri harekete geçirmeyi amaçlar. Özellikle 1968 öğrenci olayları, Vietnam Savaşı, Cezayir Savaşı ve Güney Amerika’daki diktatör rejimler bu akımın ortaya çıkış nedenlerini oluşturur. Türkiye’de “devrimci sinema” denildiğinde ilk akla gelen isim Yılmaz Güney’dir. Yılmaz Güney, 1960’lı yılların sol havası içerisinde muhalif, devrimci ve toplumsal eleştiriler sunan filmler yaptı. Güney, bu yıllarda özellikle Güney Amerika kıtasında ortaya çıkan “üçüncü sinema” akımından etkilendi.

“Üçüncü sinema” akımının Türkiye’deki temsilcisi olarak kabul edilen Yılmaz Güney, ilk öykülerinde gerçeklikten ziyade düşüncelerini aktarmaya çalışmış, filmlerinde ise toplumsal bilinci hedef alarak, gerçekçiliği karmaşık bir şekilde ele almıştır. *Umut* ve *Duvar* filmlerinde toplumun ezilen kesimini ele alırken gerçekçiliğini somutlaştırma çabası içine girmiştir. Adaletsizliğe karşı bir direniş, bireysel çabalardan ziyade örgütlenmeyi savunmuştur (Koncavar, 2013, s. 38-41). “Devrimci sinema”, toplumsal olaylara Marksist bakış açısıyla yaklaşarak, devrimci öğelerin halka aktarılmasını amaçlar. Bu hareketin öncüsü olan Yılmaz Güney, Yeşilçam filmlerinde oyunculuğu ve yönetmen asistanlığı gibi görevlerinden sonra, devrimci filmler çekmeye başlamıştı. Lülec (2009, s. 80), “devrimci sinema”nın, Marksist anlayışa göre, kahramanların söz ve davranışlarını, olayları değerlendirmelerini tamamen materyalist öğelere göre şekillendirildiğini savunmaktadır.

“Devrimci sinema” içerisinde “genç sinemacılar” hareketini de ele almak gerekmektedir. Türkiye’de sinemanın gelişmesi ve belli bir bilinç kazanmasını sağlamak için kurulan Sinematek Derneği’nin politik duruşundaki değişiklikten rahatsız olan bir grup genç, 1968 yılında “Genç Sinema” hareketini kurdular. Genç sinemacıların amacı, emekçi sınıfların bilinçlenmesini, sorunlarını yansıtmayı amaçlayan, halka dönük devrimci bir sinema anlayışını ortaya koymaktır (Coşkun E. , 2009, s. 82). Marksist ideolojiyi topluma benimsetmek ve ezilen sınıfların çıkarlarına hizmet etmek için sinemanın kullanılmasını savunan bu grup 1968’de *Genç Sinema* dergisinin ilk sayısını çıkardılar. Yayınlanan bildiriye göre; “genç sinema”, var olan sinema düzenine karşı çıkarak kültürün ancak devrimci bakış açısıyla ele alınabileceğini ve sinemacının kendi toplumunun gerçekleri ele alması gerektiğini savundu. Bu anlamda klasik Yeşilçam’a karşı durdular (Koncavar, 2013, s. 42-43). Bu dergi içerisinde bulunan yazarlar, film eleştirilerinde, “derinlemesine eleştiri” yöntemini kullanarak filmleri siyasal bir şekilde ele aldılar. Ayrıca bu yazarlar daha çok belgeci sinema yapıtlarını incelediler (Biryıldız, 2013, s. 113).

2.4.4. Milli Sinema

“Milli sinema” hareketi, Yücel Çakmaklı’nın Türk sinemasında manevi değerlerin yansıtılması gerektiği düşüncesi ile meydana geldi. Milli sinema kavramı, Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner’in kuramsal temelini oluşturdukları, Türk sinemasında manevi değerlerin sunulması gerektiğini savunan bir harekettir. Bu hareketin öncüsü olan, Yücel Çakmaklı’ya göre, milli kültür sinema ile anlatılmalıdır. Milli kültür içerisinde ise toplumun tarihinden getirdiği yaşama ve düşünce biçimlerinin yanında ilim, sanat ve din öğeleri de bulunmalıdır. Bu değer öğeleri, Selçuklu ve Osmanlı toplumlarının değer hükümleridir. Milli sinemanın bu değer hükümlerini topluma aktarma amacından başka yabancı kültürlerle karşı milli kültürü koruma amacı da vardır. Çakmaklı, “milli sinema” hareketinin temeli olarak, Selçuklu ve Osmanlı toplumlarında görülen Türk-İslam kültür öğelerini gösterirken, karşısına Batıyı yerleştirdi. Çakmaklı’nın 1970 yılında yönetmenliğini yaptığı *Birleşen Yollar* filmi, “milli sinema” hareketinin ilk örneği olarak kabul edilir (Coşkun E. , 2009, s. 77-78). Bu filmde, farklı kültürde yetişen iki gencin aşkları üzerinden zengin bir çevrede, modern öğelerle yetişen Feyza’nın maneviyata dönüşü anlatılır. Özgüç

(1990, s. 89) “...*Birleşen Yollar* filminin gerçekten "İslamcı sinema"nın tanışmaya açık bir denemesidir olduğunu belirtir.

Yücel Çakmaklı (1964, s. 3), 1964 yılında *Tohum* dergisinin 11. Sayısında, “Milli Sinema İhtiyacı” başlıklı yazısında, Türk sinemasında, sinemayı sadece ticari bir alan olarak gören ve Marksist bir bakış açısıyla toplumsal konulara eğilen iki eğilim olduğunu ve bu eğilimlerin “milli sinema” şuuruna sahip olmadıklarını belirtir. Ona göre, köylüsü ve kentlisiyle maddeden ziyade manevi değerleri üstün tutan, Müslüman Türk toplumunun inançları, geleneklerini, milli değerleri ile yoğrulmuş, Anadolu’nun gerçekliğini sunan filmler “milli sinema” örnekleri olabilir.

Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü’nün 10 Mart 1973 yılında yaptığı “Milli Sinema Açık Oturumu”nda, Yücel Çakmaklı, “milli sinema” kavramını, “*milli kültürün sinema diliyle anlatımı hareketi*” olarak tanımladı (MTTB, 1973, s. 58). Yücel Çakmaklı, bu hareketin öncüsü ve savunucusu olarak vefat edene kadar, bu düşüncesini anlatmaya çalıştığı yapımlar içerisinde bulundu. Çakmaklı’nın bu düşünce içerisinde çektiği; *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe*, *Memleketim* adlı filmlerinde müslüman gençlerin değişimi üzerinde durdu. Çakmaklı 1975 yılından sonra TRT’ye diziler çekmeye başlamış, 1989 yılında TRT’nin Avrupa Topluluğuna uygun yayın politikasının kendisinin görüşlerine aykırı olduğu gerekçesi ile bu kurumdan ayrıldı. Çakmaklı 1989 yılında *Minyeli Abdullah* filmini çekerek tekrar sinemaya dönüş yapıp, “milli sinema” hareketinin öncülüğünü yapmaya devam etti.

Kayalı (2006, s. 54) milli sinemanın, kültürel olarak tutucu ya da tepkici tavrının devletin koruyucu kanatlarının altında durgunlaşmasına neden olduğunu savunur. “Milli sinema” hareketi içerisinde bulunan Mesut Uçakan, halk için sanat mı yoksa sanat için sanat tartışmalarını değerlendirirken, bir insanın sezgilerini geliştirmesi ve evrensel bir ritmi yakalaması ile sanat yapabileceğini, bu sezginin de kültür, algı ve mizaçla yoğrulduğunu belirtmiştir (Tosun, 1992, s. 22). Mesut Uçakan son yıllarda yaptığı açıklamalarda artık kendisini “milli sinema” hareketi içerisinde bulmadığını sıkça ifade etmiştir. “Milli sinema” düşünce temellerinin günümüzde etkinliğini yitirdiğini savunmaktadır. Uçakan’a göre; Milli kelimesi toplum içindeki parçalanmalara göre anlam kazanmaktadır. “Milli sinema” ile de geleneksel değerler

üzerine temellendirilmiş ırk mantığına uygun filmler kastediliyordu (Tosun, 1992, s. 32-33).

“Milli sinema” hareketi içerisinde yer alan diğer yönetmenlerden Salih Diriklik, *Gençlik Köprüsü* filmini ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Danimarkalı Gelin*, *Halının Öyküsü* gibi televizyon dizilerini çektikten sonra 1996 yılından itibaren fiilen sinema yaşamına son vermiştir. İsmail Güneş, *Çizme*, *Gülün Bittiği Yer*, *The İmam* filmlerini çekmiş ve sinema kariyerine bu yönde devam etmektedir.

“Milli sinema” ve “ulusal sinema” kavramlarının aynı anlama geldiğini savunanlar olmuştur. Bu iki sinema hareketinin öncüleri, benzerliklerini ve farklılıklarını kendi aralarında da tartışmışlardır. Bu tartışma, özellikle 1973 yılında Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü’nün düzenlediği “Milli Sinema Açık Oturumu”nda görüşülmüş ama bir sonuç alınamamıştır. Bu oturumda Yücel Çakmaklı, Halit Refiğ, Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler “milli” ve “ulusal” kavramları üzerinde tartışmışlardır. Çakmaklı, “milli sinema” ve “ulusal sinema” farkının bir tutum farklılığı olduğu üzerinde durmuştur (MTTB, 1973). Nijat Özön (1985, s. 372) ise, bu iki grubun 1971 ara rejiminden sonra iki hareket arasında bir uzlaşa sağlamak istedikleri için bir araya geldiklerini ama uzun tartışmalar sonucunda bir karara varamasalar da aralarındaki bağları koparmadıklarının üzerinde durmuştur. Sayman’ göre (1973, s. 13-14), bu iki sinema düşüncesinin mutabakata vardığı sonuç, Türkiye’nin tarihsel gelişimin ve geçmişinin diğer ülkelerden farklı olmasından dolayı bağımsız ve özgün özellikleri taşıdığı ve bu yüzden yaşanan sorunların çözümünde farklı kaynaklara yönelmesi gerektiğidir. Ayrıca Türk seyircisi ve sinema ürünleri arasında bir sömürü sistemi olmadığını savunan bu iki grup Yeşilçam sinemasının halk sineması olduğu düşüncesinde birleşmektedirler.

Bu çalışmanın temel konusu “ulusal sinema” hareketi olduğundan, bu tema, başka bir başlık atında ayrıntılı olarak ele alındı. Dünyada ortaya çıkan sinema akımlarını ve bu akımlarının Türk sinemasındaki etkileri bir önceki kısımlarda anlatıldı. Özellikle “toplumsal gerçekçilik” hareketinin 1960-65 yılları arasında Türk sinemasında etkili olduğu üzerinde duruldu. İlerleyen yıllarda yönetmenler ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan görüş farklılıkları özellikle yönetmenlerin farklı arayışlara girmelerine neden oldu. Halit Refiğ, bu sinemasal dil arayışında “ulusal sinema” hareketinin alt yapısını

hazırladı. Bu sinema hareketinin fikirsel alt yapısında Kemal Tahir'in etkisi de vardır. Ulusal değerlerin, geleneklerin sinemada ön plana çıkarılması gerektiğini, Batı değerlerinin Türk sinemada yeri olmadığını savunan Refiğ, bu konuda Marx'ın ATÜT düşüncesini temel aldı. Bu düşünceye göre, Osmanlı toplumu, Batı toplumundan farklı, sınıfsız bir toplum olarak Avrupa ile aynı aşamaları yaşamadı. Bu düşünceyi benimseyenler, Doğu- Batı toplumlarında ekonomik yapının beraberinde sosyal yaşam, üretim ve iktidar ilişkilerinin de farklılıkları üzerinde durarak, sinemanın da toplumu yansıtan bir araç olarak farklı olması gerektiğini savundular. Refiğ, "ulusal sinema" hareketinin kendisi için kişisel olarak "ulusal gerçeklerimizi anlamada genel, anonim sinemayı aşan ne yapabilirim" davası olduğunu ifade eder (Türk, 2001, s. 239). Bu gerekçelerden dolayı "ulusal sinema" kavramı ve Türk sinemasına etkileri bir alt başlıkta ayrıntılı olarak ele alındı.

2.5. Ulusal Sinema Hareketinin Ortaya Çıkmasını Sağlayan Nedenler

"Ulusal sinema" kavramının ana hatlarını açıklamadan önce "ulus" sözcüğünün anlamına bakmak gerekir. *Ulus* kelimesi; aynı dili, kültürü ve toplumsal normları paylaşan grup olarak kısaca tanımlanabilir. *Ulus* kelimesinden türeyen "ulusçuluk" kavramını, Giddens (2012, s. 1077) şu şekilde tanımlamaktadır; "*Verili bir ulusal topluluğun kimliğini dile getiren inançlar ve simgeler kümesi*"dir. Dünya'nın genelinde sinema alanındaki ulusal sinema akımlarına baktığımızda iki tanım yapabiliriz; birincisi, "ulusal sinema" akımları, Hollywood karşıtı bir yapı içerisinde "yüksek kültür" olgusuyla birlikte var olmuştur. Başka bir ulusal sinema tanımı ise, Üçüncü dünya ve çevre ülkelerdeki ulusal bağımsızlık olgusundan hareketle ortaya çıkan akımlardır. Bu anlamda "ulusal sinema" anlayışı hem yüksek kültürden hem de ulusal bağımsızlık ilkelerinden hareketle halkla ve popüler kültürle bağlantılıdır (Behçetoğulları, 2002, s. 67).

Sinemasal açısından bakıldığında bağımsızlık nosyonu ulusal sinema kavramının doğmasına neden olan, Hollywood sinemasına karşı bir direniş olarak tanımlanabilir. Higson, *The Concept of National Cinema* adlı yapıtında, ulusal sinema kavramının çeşitli şekillerde tanımlanabileceğini belirterek dört yaklaşım üzerinde durmaktadır. Bunlardan birincisi; ekonomik bir yaklaşımla, ulusal sinema ve yerli film endüstrisi ile kavramsal bir bağ kurularak, bu filmlerin kimler tarafından yapıldığı ve bu yapıları

kontrol edenlerin kim olduğu sorularıdır. İkincisi; metinsel tabanlı bir yaklaşımla, filmlerin ne hakkında olduğu, ortak bir dünya görüşü mü paylaşp paylaşmadıkları, ulusal karakterlerin nasıl sunulduğu sorularının cevaplarını içerir. Üçüncüsü; ulusal sinemaya dayalı yaklaşım olarak, burada önemli olan, seyircilerin hangi ülke sinemalarını izledikleridir. Bu durum kültürel emperyalizm konusundaki endişeleri içermektedir. Dördüncüsü; ulusal sinemayı bir sanat sineması, kültürel olarak değerli bir sinema olarak ulusal sinemayı bir kültüre indirmenin eleştirilmesine dayalı bir yaklaşımla ulusal sinemanın neye dikkat etmesi gerektiğini tanımlamaktan ziyade tamamlayıcı bir biçime açıklanmasıdır (Higson, 2002, s. 53).

“Ulusal sinema”, ulus mitinin yeniden üretilmesi ve meşru bir zeminde ulus- egemen devlet ideolojisi içerisinde ele alınmasıdır. Böylece “ulusal sinema” devlet ideolojisinin sinema alanında yayılmasını destekleyen bir araç konumundadır (Suner, 2006, s. 38). Suner’in bu ifadesi genel bir tanım olarak sinemanın ideolojik yönünü ortaya kayarken, Türkiye’deki “ulusal sinema” hareketi, devletin maddi yardımı olmadığı için bazı hususlarda bu genel ifadeden farklı bir yerde konumlandırılabilir. Türkiye’deki “ulusal sinema” sinema hareketi, ulusal, milli değerlerin ön plana çıktığı, yerellik ve toplumun geleneksel değerlerin evrensel değerlerin karşına konulması olarak açıklanabilir.

“Ulusal sinema” hareketinin öncülüğünü yapan Halit Refiğ, kendisi de benzer fikirlere sahip olduğu için Kemal Tahir’in, Türk toplumu ile ilgili toplumsal ve tarihsel fikirlerinden etkilenmiştir. Kemal Tahir ve “ulusal sinema” hareketini destekleyenler, üretim tarzından dolayı Osmanlı toplumunda sınıf olmadığını, bu yüzden de Batı sanatlarından farklı bir sanat anlayışı olması gerektiğini savundular. Ayrıca bu anlayışı savunanlar, Osmanlı Devleti’nde sınıf kavramı olmadığı için kamusal bilincin geliştiğini ve bu anlamda bir sanat anlayışının oluştuğuna inandılar. Türk sinemasının da ulusal olabilmesi için bu kamusal bilinçten hareket etmesi gerekmektedir (Coşkun E. , 2009, s. 57-58). Kamusal bilinç ifadesi, toplumun bireyci yapısından ziyade toplumcu bir yapısına işaret etmektedir. Bu kamusal ve toplumsal bilinç bağlamında, “ulusal sinema” hareketi içerisinde olan yönetmenler, bireysel sinema çalışmalarından ziyade ortak bir sinema dili oluşturmaya çalışmışlardır. Bu ortak sinema bilincinin oluşmasında Kemal Tahir’in etkisi ile sosyal, ekonomik ve tarihsel alanlar ön plana çıkmıştır. ATÜT tartışmalarının başladığı yıllarda, Kemal Tahir’in *Devlet Ana* kitabını yazmıştır. Bu bağlamda hem ATÜT hem de Kemal Tahir’in *Devlet Ana* eseri, Refiğ’in “ulusal

sinema” düşüncesini oluştururken yararlandığı kaynaklardan biri olmuştur. Refiğ’in sinema ile halk toplum gerçeğini tamamlayan “devlet” fikrinin oluşmasında da Kemal Tahir’in etkisi vardır (Türk, 2003, s. 8). 1999 yılında dönemin Başbakanı Bülent Ecevit, Osmanlı Devleti’nin kuruluşunun 700. yıldönümü için *Devlet Ana* eserinin filme alınması için Refiğ’e resmi bir teklif yapmıştır (Hristidis, 2007, s. 348) Ama çıkan bazı sorunlar yüzünden film çekilememiştir.

Kemal Tahir’in sinema ile ilişkisi 1960’larda “Murat Aşkın” takma adıyla Atıf Yılmaz’ın yönettiği bazı filmlerin senaryolarını yazarak başladı. Kemal Tahir’in o dönemlerde sinema camiası üzerindeki etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. Kemal Tahir, başta Halit Refiğ, Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Ayşe Şasa gibi sinema ile ilgilenen birçok kişiyi gerek fikirleri gerekse de eserleri ile etkiledi. Tahir’in fikirleri sadece “ulusal sinema” hareketini değil, dönemin sinemasal diğer olaylarını da etkilemiştir. 1960’lı yıllarda Türk sinemasına yerel ve milli bir kimlik kazandırmak isteyen Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz ve Lütfi Akad gibi yönetmenler, Tahir’in görüşlerinden yola çıktılar. Özellikle Tahir’in Doğu ve Batı toplumsal yapıları ile ilgili görüşlerini önemsediler. Halit Refiğ, Kemal Tahir için iki Batı anlayışını bulunduğunu ifade eder. Bu Batı anlayışlardan birincisi, emperyalist, ikincisi ise sosyalist Batı idi. Tahir, emperyalist Batı’ya karşı sosyalist Batı ile birlikte mücadele edilebileceğini savunuyordu. Ama Tahir, 1960’lara gelindiğinde aslında sosyalist Batı’nın da emperyalist Batı ile birlikte dışarı karşı tek Batı olduğunu idrak etmişti (Türk, 2001, s. 128).

Ayşe Şasa (2010, s. 58), Kemal Tahir’i erişilmez yapan şeyin adabının yanında Doğu-Batı çelişkisi ve Batı yasalarının Doğu üstündeki negatif etkisi konusundaki tespitleri olduğunu savunur. Halit Refiğ (2009, s. 29), kendisinin ulusal gerçeklerle ilgilenmesinin bilinç yoluyla bu gerçekleri anlamaya çalışarak geliştiğini belirtmiştir. Ö. Lütfi Akad da, *May* dergisine verdiği bir röportajında, Kemal Tahir ve Sencer Divitçioğlu’nun çalışmalarının Türk sinemacıların bilinçlenmesinde etkisi olduğunu ve kendisinin milli kültür içeriğinden filmler yapmak istediğini de ifade etmiştir (Akad’dan, akt., Refiğ, 2013, s. 111).

1960’lı yıllarda Türkiye’de ortaya çıkan yeni siyasal, toplumsal ve ekonomik değişimler sinemaya da bakışı değiştirmiş, sinemanın bir sanat olmasının dışında aktarım ve

etkileme gücü de fark edilmeye başlanmıştı. Bu bağlamda, sinema ile ilgili farklı söylemler, sinema yönetmenlerini de dönemin aydınları arasında kabul edilmesini sağlamıştı. Bunun nedeni, dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik değişimleri konusunda yönetmenlerin ön plana çıkan düşünceleridir. *Yön Dergisi'nin* 20 Aralık 1961 yılında çıkan ilk sayısında dönemin aydınları ve yönetmenlerinin ortak imzaladıkları bir bildiri yayınlanmış, bildiride; toplumsal sorunların çözümünde gerekli tartışmaların yapılmak istendiği giriş kısmında belirtilmiştir. Dört ana başlıktan oluşan bildiri de her başlıkta durum tespitleri ve çözüm önerileri sunulmuştur;

Bu bildiride; 1. Ana başlıkta; Atatürk devrimlerinin amacı olan Batılılaşmanın iktisadi anlamda gerçekleşebileceğini, ekonomik gelişme ile birlikte, kent- kırsal ayrımının kalkacağını ve sosyal adaletin sağlanabileceği, 2. Ana başlıkta; Türk toplumunun her kesiminden aydın kimselerin ülke kalkınması için fikir birliğine varması gerektiği, 3. Ana başlıkta; iktisadi sistemin gelişmesi için özel ve devlet sermayesini kapsayan karma bir ekonomik modelin benimsenebileceği, 4. Ana başlıkta, yeni devletçi sistemin yukarıda belirtilen unsurların gerçekleşmesi için şuurlu bir devlet müdahalesi ile oluşabileceğini savunulmuştur ⁹. Bu bildiri dönemin şartları içerisinde toplumun ilerlemesini sağlamakla yetkili, farklı görüşlerden aydın kesimin görüşlerinin ortaya konulması açısından önemlidir. Bu bildiride imzası bulunan Refiğ, Türk sinemasının halktan destek gören ve halka dayanan bir sinema olduğunu ve bu yüzden de en kötü filmlerde bile devletin ana düşüncesi ve davranışı filmlere yansıttığını savunmuştur. Filmlerin görevi, Türk örf ve adetlerinin bilinçli olarak sunulması, Türk düşünürünün görevinin ise devleti yıkılmaktan, toplumu dağılmaktan alı koyacak fikirlerin öne çıkarılması gerektiğini ifade etmiştir (Refiğ, 2013, s. 139).

1960'lı yıllarda Türk sineması alanında yaşanan Doğu- Batı ikilemi farklı düşünce eğilimlerinde kendisini göstermeye başladı. Halit Refiğ, bu farklılık içinde Türk sinemasının ulusal, Türk düşüncesi ile yapılandırılması gerektiğini şu şekilde ifade etmektedir (2013, s. 96);

Ulusal Türk sineması, bu tarihsel çabada ulusal Türk düşüncesi ve sanatlarının bir parçası olarak üzerine düşeni yapmakla yükümlüdür. Ulusal akımlar Türk düşünce ve sanatlarında ne kadar gelişip güçlenirse Türk sinemasını da bu yolda o kadar olumlu bir biçimde etkileyip besler. Türkiye'nin bugünkü tarihsel koşullarında, ulusal sanatların gerekliliği konusunda Türk sinemacılarının bilinçlenenleri, öbür sanat kollarında ve

⁹ Yön Dergisi, 1. Sayı, 20 Aralık 1961, s. 12.

düşünce akımlarından yardım görsünler veya görmesinler, “çağdaş”, “yeni”, “özgür” gibi yaftalar altında süper devletlerin sızma ve yayılma stratejisi olan “evrensel sanat” akımlarına yetenekleri ve olanakları oranınca karşı koyan “ulusal Türk sineması” için çalışacaklardır.

Refiğ, “ulusal Türk sineması”nı tanımlarken tarihsel perspektif ve Türk sanatlarını referans alınması üzerinde durmuştur. Bu olguların güçlendirilmesinin Türk sinemasını da olumlu etkileyeceğini ve bunun bir direniş ortaya çıkarabileceğini savunmaktadır. “Ulusal sinema” hareketi, farklı yönleriyle de olsa “toplumsal gerçekçi” sinema hareketi ölçüsünde, özellikle de 1970’lerden sonra Türk sinemasını etkilemişti (Kayalı, 2006, s. 157). Ulusal sinema dilinin oluşmasında “toplumsal gerçekçilik” hareketinin etkisinin yanında 1950’li yıllarda romanda ve beraberinde de sinemada öne çıkan “Köycülük” olgusunun da etkisi büyüktür. Halit Refiğ, “toplumsal gerçekçilik” kavramının genel bir ifade olduğunu savunarak, her toplumun aynı genel ve sosyal özelliklere sahip olmadığını bu yüzden de “ulusal gerçekçilik” fikrini kabul ettiği ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 238). Genel bağlamda, toplumsal soruların ulusal bilinçle ele alınması gerektiğini savunan Refiğ, daha minimal bir çerçeve çizerek, toplumun kültürünü, tarihsel yapısını, geleneklerini, yaşatışını, inançlarının da ele alınması gerektiğini savunmuştur. Refiğ, ulusal sinemanın halkın değerlerine karşı çıkmadan, içinde bulunan durum hakkında bilinçlendirme, bilgilendirme yapması iddiası olduğunu belirtmiştir (Hristidis, 2007, s. 185). Refiğ, ulusallık ve gerçeklik kavramlarının birlikte kullanılmasının ulusal bir bilincin sonucu olduğuna inanmıştır. Bu iki kavramın birlikte kullanımı sayesinde Türk toplumunun gerçeklerinin ortaya konulmasını gerektiğini savunmuştur. Refiğ “halk sineması” kavramının anonim değerlerin sineması olduğunu ama “ulusal sinema”nın ise ulusal gerçeklere dayandığını ve ulusallık kavramının toplumsal ilişkiler içerisinde anlam kazandığının üzerinde durmuştur. (Türk, 2001, s. 258).

Refiğ, “ulusal sinema” kavramını, “halk sineması” kavramının yanlışlıklarından yola çıkılarak temellendirilmeye çalışmıştır. Bu Batı hayranlığına tepkinin kaynağı, Türk temaşa sanatlarıdır. Bu sanatlar Batıdaki bireyci anlayışının tersine kamu bilinci taşır. Bu durum feodaliteye ait olan özel mülkiyet kavramını da Osmanlı Devleti’ndeki sınıfsız toplum yapısından ayırır. Sencer Divitçioğlu’nun, Marx’ın görüşlerinden hareketle ortaya attığı “ATÜT”, “ulusal sinema” kavramına kuramsal bir dayanak sağlamak için kullanıldı (Coşkun E. , 2009, s. 59). Halit Refiğ, ulusal sanatların, süper

devletlerin emperyalist politikalarına karşın ulusal bağımsızlığın sağlanması amacıyla ortaya çıkan bir başkaldırı ve direnme biçimi olduğunu savunmuştur(Refiğ, 2013, s. 94). Refiğ'in burada bahsettiği ulusal sinemanın emperyalist politikalara karşı bir direniş içermesi görüşünü; Higson da savunarak, bu durumun kültür, sanat, ulusal kimlik, ulusluluk kavramlarının Hollywood'un eğlence işlevine karşı bir hareket olarak, çeşitli ulusal ekonomik yapıların desteklenmesi ve korunmasını haklı çıkarmak için kullanıldığını ileri sürmüştür (Higson, 2002, s. 59).

1964 yılında Metin Erksan'ın Berlin Film Festivalinde *Susuz Yaz* filmi ile ödül alması ile Türk sineması devlet tarafından ele alınmak istenmiş ve bunun için aynı yıl bir "sinema şurası" toplanmıştır. Bu "sinema şurası"nda, sinemacılar ve aydınlar arasında çıkan tartışmalar yüzünden toplantının başında bir grup sinemacı toplantıyı terk etmişti. Bu sinemacıların içinde Halit Refiğ de vardı (2003, s. 6). Bu "sinema şurası"ndan sonra, Refiğ'in "ulusal sinema" kavramı içerisinde değindiği devlet desteği ancak 1970li yıllarda Refiğ'in TRT için çektiği *Aşk- ı Memnu* dizisi ile gerçekleşirken, *Yorgun Savaşçı* filminin yakılması ile son bulmuştur. Refiğ'in TRT'ye hazırladığı *Aşk-ı Memnu* onun "ulusal sinema" hareketi görüşlerine uygun bir süreçte gerçekleşmiş, devlet sinemaya destek vermiştir. Ama aynı süreç *Yorgun Savaşçı* için gerçekleşmemiştir.

Halit Refiğ'in Türk sinemasının emperyalist politikalara karşı bir direniş olması ile düşüncelerine, Ayşe Şasa da dönemin sinema kritiğini yaptığı şu ifadeleri ile desteklemiştir. Ayşe Şasa (2010, s. 36-37), 1950'li yıllarda Türk filmlerinin küçük burjuva kökenli birkaç hevesli sinemacının çabasıyla anonim bir özellikle çekildiğini ancak 1970'li yıllara gelindiğinde ise yeni dönemin burjuva kökenli sinemacılarının, Batı sinemasını referans alarak entelektüel sinema yapmak adına taklit ve özentiyile yaptıkları filmlerle başarısız olduklarını savunmuştu. Refiğ'in Türk sinemasını bir direniş sineması olarak tanımlaması, Batı tarzı filmlere karşı bir tavidir. Bu direniş, Yeşilçam sineması olarak adlandırılan kavram içerisinde yer bulmuştur. Kayalı'da bu iki unsurun birlikteliğini şu şekilde ifade etmektedir; "ulusal sinema" düşüncesinin savunulması beraberinde Yeşilçam sinemasının da savunulmasını getirmişti (Kayalı, 2006, s. 155). "Ulusal sinema" hareketinin 1960'lardan sonra ortaya çıkmasına ve kuramsal bir temel oluşturulmak istenilmesini iki nedene bağlayabiliriz. Daldal (2005, s. 125), bu iki nedeni şu şekilde ele almaktadır;

- a) 1965 sonrasında, sinemacıların karşılaştıkları büyük politik ve ekonomik zorluklar karşısında, “aydın” kimliklerini zedelemekten sektörel dayatmalara adapte olma arzusu,
- b) solcu sinema eleştirmenleri ve sinematek çevresiyle yaşanan büyük çatışmaların ardından, yönetmenlerin sağa kayması.

Halit Refiğ, *Sinematek Derneği’ni*; Türkiye’de gerçek sınıflar arası toplumsal çatışmadan ziyade Doğu- Batı çatışmasına dayandığı iddiasıyla eleştirirken bu eleştiriye dayanak olarak da *Sinematek Derneği’nin* üyelerinin Batı hayranı olan kişilerden meydana gelmesini göstermiştir (Refiğ, 2013, s. 52). Halit Refiğ ve arkadaşlarının, 1966 yılında, *Sinematek Derneği* tarafından düzenlenen “Türkiye’nin toplumsal yapısıyla sinemanın ilişkileri” konulu toplantıyı, kendilerine ve Türk sinemasına hakaret edildiği gerekçesiyle terk etmelerinin ardından ulusalcılar ve sinematekçiler kutuplaşması meydana gelmiştir (Türk, 2003, s. 7). “Ulusal sinema” konusundaki düşünsel sürecin bir başka boyutu ise Yeşilçam sinemasının olumlanmasıdır. Refiğ, sermaye ya da devlet desteğinden yoksun olan halk sinemasının, Yeşilçam filmlerinin olumlanması olarak ifade etmiştir (Kayalı, 2006, s. 155).

Halit Refiğ, ulusal sinemanın ancak devletin film yapması ile değil devletin katkı sağlamasıyla gerçekleşeceğini savunarak, ulusallık anlayışının devlet- halk birlikteliğinden sağlanabileceğinin üzerinde durmuştur. Halit Refiğ ve diğer yönetmenler, kendi ideolojilerinden taviz vermeden “ulusal sinema” kavramını, 1966-1970 yıllarından itibaren bilinçli olarak kullanmışlardır. Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerin yanı sıra bu düşünceye, Türk Film Arşivi gibi kurumlar tarafından da destek verilmiştir. Halit Refiğ’e göre (2013, s. 93), “ulusal sinema” hem “halk sineması”na hem de Batı hayranı sinemaya bir tepkidir. Çünkü, “ulusal sinema”nın gelişmesi, halk destek vermezse bile devletin desteğine bağlı olmalıdır. “Halk sineması” hareketini ortaya koyan Halit Refiğ’in bu söyleminin temelinde, sinemanın halkın sağladığı finansa dayanması yüzünden yıldız olgusunun ön plana çıkmasını eleştirmesi yatmaktadır. Yıldız olgusunun filmlerde öne çıkması, hikâyelerde ve anlatımda bir kalıplaşmaya neden olmuş, ulusal öğelerin kullanımı ikinci plana itmiştir. Refiğ (2009, s. 30), *Sinematek Derneği’nin* kurulmasından sonra kendisi ile birlikte Ömer Lütfi Akad, Osman Seden, Metin Erksan ve Atıf Yılmaz, *Sinematek Derneği* ile bir işbirliğine girmeyeceklerine dair ortak bir bildiri yayınlamaları ile kendini daha açık göstermiştir.

Halit Refiğ, toplumsal gerçekçilikten ulusal sinemaya geçişini, tüm toplumları kapsayan tek bir evrim ya da yapı olmadığını, Türkiye'nin de kendine has özellikleri bulunduğuna inandığı için böyle bir geçiş yaptığını belirterek, kendi toplumumuzun gerçeklerine özgü filmler yapılması halinde bu durumu göz önüne alınması gerektiğini savunmuştur (Türk, 2001, s. 226). Halit Refiğ “toplumsal gerçekçi” hareketinin başarısızlığının sınıfsal sebebinin, şehirlerde yaşayan Batı etkisindeki zümrenin sinemada burjuva sanatı yapmayı deneyen sinemacılaran ziyade Batı burjuva sanatlarını tercih etmelerinden kaynaklandığını belirtmiştir (Refiğ, 2013, s. 55). Halit Refiğ, *Ant* dergisinin 1968 yılında çıkan ve 80. sayısında Atillâ Gökbörü'nün “ulusal Sinema” ile ilgili hazırladığı yazı dizisinde, “ulusal Türk sinemasından ne anlıyorsunuz?” sorusuna şu şekilde cevap vermiştir;

...Türkiye'nin bugünkü¹⁰ tarihsel koşulları içinde, ulusal düşünce ve sanat akımlarına sarılmamız tek var olma yolumuzdur... Ulusal Türk sineması bu tarihsel çabada ulusal Türk düşüncesi ve sanatlarının bir parçası olarak üzerine düşeni yapmakla yükümlüdür. Ulusal akımlar Türk düşünce ve sanatlarında ne kadar gelişip güçlenirse Türk sinemasını da bu yolda o kadar çok olumlu bir biçimde etkileyip besler (1968, s. 15).

Halit Refiğ, bu soruya verdiği cevapta, ulusal sinemanın Türk toplumunun düşüncel ve tarihsel unsurlarını yansıtmada önemli bir işlevi olduğunu ve Türk sinemasının bu unsurları kullanarak güçlenebileceğinin altını çizmiştir.

Halit Refiğ, toplumsal gerçekleri yansıtırken, toplumsal gerçekler içerisinde sınıf çatışmalarının olmadığını fark ettiğini ifade eder (Türk, 2001, s. 120). Refiğ, bu noktada ATÜT kavramına işaret ederek, Doğu- Batı toplumları arasındaki üretim ilişkilerinin farklılığını ve bu yüzden Türk toplumu gibi Doğu toplumlarında sınıf kavramının olmadığını savunmuştur. Bu görüşe göre, sınıf kavramının olmaması da beraberinde sınıfsal çatışma kavramını da ortadan kaldırır. Kemal Tahir, Türk toplumundaki sınıf kavramını, *Devlet Ana* adlı romanında tartışmıştır. O dönem için bu roman ses getirmiş, Osmanlı toplumsal yapısı hakkında tartışmalara zemin hazırlamıştır.

Refiğ (2000, s. 34)'e göre, Kemal Tahir'in *Devlet Ana* kitabı, ilk defa Türk toplumunda devletin sınıflar üstü koruyucu özelliği ortaya koyması ve Türkiye'de sınıflar çatışması Doğu- Batı çatışması olduğunu ortaya koyması açısından önemli bir yere sahip olduğunu savunmuştur. Halit Refiğ, Kemal Tahir'den etkilenmesinin gerekçesini,

¹⁰ Yazarın kullandığı ifadeler değiştirilmeden alıntı yapılmıştır. Yazar “bugünkü” ifadesini bu yazı dizisinin yayınlandığı dönem olan 1960'lı yılları tanımlamak için kullanmaktadır.

gerçeklere yaklaşma üslubundan dolayı olduğunu belirtmiştir. Bir fikir adamı olarak Tahir'in en büyük özelliğinin, tarih- güncel, millet- devlet, halk- aydın, iman- bilgi, İslam- laiklik gibi karşıt gibi görünen kavramları birbirinin zıttı olarak gösteren düşüncelere karşı çıkmasının da kendisini etkilediğini ifade etmiştir (Refiğ, 2009, s. 269).

Batı tarzı bir sinema anlayışı ile hareket eden o dönemin bazı aydınları Türk sinemasını küçümsüyorlardı. Kemal Tahir, bu düşmanca tavrı “ bu bizdeki Batılılaşmanın bir fiyaskosudur” olarak ifade etmekteydi (Refiğ, 2000, s. 31). Kemal Tahir ise eserlerinde ve söylemlerinde Batının karşısında Doğu kültürünü ve toplum yapısını savunmuştur. Mehmet Öztürk'e (2015, s. 185) göre, “Doğu Geleneği”nin edebi sinemasının yerel öğelerle bezenmesine rağmen ideolojik değil, tersine yerel ve ulusal olgular toplumu ifade etmek için kullanılmıştır. Bu konuya örnek olarak Kemal Tahir'in edebiyat ve tarih anlayışı verilebilir. Kemal Tahir, Osmanlı ve Türk tarihine bakışını şekillendirmesinde 1960'larda gündeme düşen ATÜT kavramının etkisi yadsınamaz. Tahir'in Osmanlı ile ilgili düşünceleri bu dönemden sonra değişmiş, eserlerine de yansımıştır. Halit Refiğ, bu değişimin 1966 yılında meydana geldiğini ve aslında ATÜT meselesinin devletin yapısı, devlet meselesi konularında onun için etkili olduğunu ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 195).

ATÜT meselesinin ortaya çıkması, Atilla Tokatlı'nın Maurice Godelier'in *Asya Tipi Üretim Tarzı* kitabını Türkçeye çevirmesi ile başladı. Sonrasında Sencer Divirçioğlu, *Osmanlı Toplumu ve Asya Üretim Tarzı*, Selahattin Hilâv *Diyalektik Düşüncenin Tarihi* adlı yapıtlarını yayınladılar. Bu eserlerin temel dayanağı ise Karl Marx ve Friedrich Engels'in *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri* adıyla Türkçeye çevrilen eseriydi (Refiğ, 2000, s. 33-34). Bu kitaplardan etkilenen Kemal Tahir, kendisini bu konuyu işleyen yazılar ve romanlar yazmaya adanmıştır. Tahir, bu yapıtlarıyla sadece edebiyat dünyasını değil sinema ve sanat çevresini de etkilemiştir. Tahir'in düşünce dünyasının “ulusal sinema” hareketine etkisi çalışma boyunca vurgulanmıştır. Metin Erksan'ın “ Kemal Tahir'in romanları dışında romanlar kese kağıdı bile olmaz” düşüncesi bu dönemde “ulusal sinema” düşüncesinin Erksan tarafından şiddetle savunulduğunu göstermesi açısından önemlidir (Kayalı, 2006, s. 96). Ömer Lütfi Akad, Kemal Tahir'in düşüncelerini açık ve net bir şekilde ifade edecek zamanı olmadığını bu yüzden de bazı çevrelerce eleştirildiğini savunarak bu yüzden Kemal Tahir'in çok tehlikeli bir yerde

bulunduğunu belirtmiştir (Kayalı, 2006, s. 124). Refiğ ise Kemal Tahir'in farklı özellikleri ile parçalanmaya çalışılan Türk toplumunun bütünlüğünü sağlamak isteyen kolektif vicdanın temsilcisi olduğunu savunmuştur (Refiğ, 2000, s. 17).

Ayşe Şasa, Rus sineması için Dostoyevski'nin potansiyelinin Türk sineması için, Kemal Tahir de bulunduğunu savunarak, Tahir'in birikiminin Türk sinemasındaki önemine vurgu yapmaktadır (Şasa, 2010, s. 29). Ayşe Şasa, anılarında, "ulusal sinema" kavramının doğuşunu, Kemal Tahir'in Osmanlı tarihinden hareketle Türk insanının psikolojisini anlamaya çalışması ve sanatın geleneksiz yapılmayacağı üzerine ortaya çıktığını ifade etmiştir. Ayrıca bu anılarında Şasa, bu kavramı oluşturan Kemal Tahir'i İslam dinine yeterince yer vermediği konusunda eleştirmektedir (Şasa, 2014, s. 100). Halit Refiğ, "ulusal sinema" kavramı içerisinde din konusuna değinerek, Anadolu'da bir Türk kimliğinin oluşmasında din unsurunun büyük bir katkısı olduğunu belirtir. Bu yüzden ulusal gerçekler, birleştirici bir unsur olarak din ögesini de ortaya çıkardığının savunmuştur (Türk, 2001, s. 248-249). "Ulusal sinema" akım ve hareket tartışmaları içerisinde Âlim Şerif Onaran, "ulusal sinema" kavramını akım olarak nitelendirmiştir. Onaran' a göre (1994, s. 198-199); "ulusal sinema" akımı, Türkiye'nin bin yıllık geçmişine ait değerlerini, Selçuklu Devleti içerisinde gelişen Türk kültürünün sinema ile yaşatılmasını ve Türk insanının kendine özgü değerleri, gelenekleri, dili ve kültürü ile canlandırılması gerektiğini savunmuştur.

"Ulusal sinema" hareketi önce kuramsal olarak yapılandırılmaya çabaları ile birlikte, bu hareketin çıkış noktaları, savunduğu ilkeler tanımlanmaya çalışıldı. Daha sonra bu hareket içerisinde yer alan yönetmenler, bu ilkeleri göz önüne alarak filmlerinde bu öğeleri kullandılar. Halit Refiğ, kendi yaptığı filmler arasında "ulusal sinema" düşüncesine en yakın bulduğu filmlerin *Haremde Dört Kadın* (1965) ve *Bir Türke Gönül Verdim* (1969) olduğunu söyler. Bunlardan başka *Fatma Bacı* filmi de "ulusal sinema" örneği sayılmaktadır. Metin Erksan'ın, "*Sevmek Zamanı* (1966) ve *Kuyu* (1969); Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965), *Ben Öldükçe Yaşarım*, *Vatan ve Namık Kemal*; Atıf Yılmaz'ın *Yedi Kocalı Hürmüz*, *Kozanoğlu*, *Köroğlu*; Lütfi Akad'ın *Kızılırmak- Karakoyun* (1967), *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973) gibi filmleri "ulusal sinema" hareketi içerisinde yer alan filmler olarak gösterilir (Coşkun E. , 2009, s. 62).

Halit Refiğ'in "ulusal sinema" eğilimi, senaryosunu Kemal Tahir ile birlikte yazdığı *Haremde Dört Kadın* filmiyle başlamış, sonrasında Refiğ, bu düşünceyi teorik bir temele oturtmaya çalışmıştır (Kayalı, 2006, s. 153), *Haremde Dört Kadın* filmini çekmeden önce, Batı ile ilgili çelişkili düşüncelerinin Kemal Tahir ile birlikte kendisini tarihe yönlendirdiği ifade etmiştir (Refiğ, 2000, s. 31). Kayalı (2015, s. 13), Kemal Tahir için " ... *Haremde Dört Kadın*, *Devlet Ana*'ya giden bir ara yol" olduğunu ifade etmiştir. Özön'e göre (1985, s. 366) *Haremde Dört Kadın* filmi, Osmanlı Devleti'nin son döneminde bir paşanın konağında geçen olayları ve dönemin özgürlük savaşını anlatırken bir çağ filmi özelliklerini göstermiş ve sanat yönünün kuvvetli olmasına rağmen ticari anlamda başarı sağlayamamıştır. Halit Refiğ'in "ulusal sinema", görüşünün kuramsal bir örneği olarak gösterilen, 1969 yapımı *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, Doğu- Batı karşıtlığı üzerinden bir senteze ulaşmak için yabancı bir kadının karşısında Türk köylüsünün karşılaştırılması ve üstün özelliklerinin öne çıkarılması ile Refiğ savlarını kanıtlamaya çalışmıştır (Güçhan, 1992, s. 87). Halit Refiğ, filmlerinde ve yazılarında Doğu'nun geleneksel değerlerinin sinema ile anlatılabileceğini ve Türk sinemasının bu şekilde gelişebileceğinin üzerinde durmuştur. "ulusal sinema" kavramı da bu görüşlerden hareketle ortaya çıkmıştır. Hilmi Maktav' a (2013, s. 136) göre;

Türk sinemasının 'geleneksel kültür kaynakları'ndan yararlanması meselesi, özellikle Ulusal Sinemacılar'dan sonra bir dönem çok konuşulan bir mevzu olmuş, kendisini Batı'nın ve modernist yaklaşımların karşısında tanımlayan yönetmenler sinemalarını 'milli' veya 'halk sanatı' olarak gördükleri sanatlarla ilişkilendirmek istemişlerdir.

"Ulusal sinema" hareketinin öncüsü olan Halit Refiğ, kendisini ulusalcı olarak tanımlarken, sinema alanında ulusallık kavramını 1967-68 yılları arasında kullanmaya başladığını ve *Bir Türke Gönül Verdim* filminin bu konuda bilinçli yapılan bir çalışma olduğunu ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 226). Türk sinemasında ulusal sinemayı şematik olarak en iyi temsil eden filmler, Halit Refiğ'in *Bir Türke Gönül Verdim*(1969) ve *Fatma Bacı* (1972) olarak kabul edilmektedir. Ulusal sinemanın kültürel yönünün dışında sosyal ve ekonomik yönleri ise *Kızılırmak- Karakoyun* (1967) ve *Hudutların Kanunu* (1966) filmlerinde temeli atılmıştır (Kayalı, 2006, s. 28).

"Ulusal sinema" hareketi içinde yer alan diğer bir yönetmen Metin Erksan'dır. Erksan, Türk toplumunu dini, siyasi, ekonomik ve sosyal özelliklerin oluşturduğunu ve bu özelliklerinin bilinerek Türk insanının tanınabileceğini savunmuştur. Bunun sonucu olarak ulusal sinemaya ulaşılabilceğini, özellikle de sınıfsız bir toplum meselesine

değnilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ona göre sınıflı toplumla ilgili hikâyelerin Türk toplumunu anlatamaz (Coşkun E. , 2009, s. 66-67). Metin Erksan'ın 1966 yılında yönetmenliğini yaptığı *Sevmek Zamanı* filmi önceleri “halk sineması” örneği olarak görülürken, sonraları “ulusal Sinema” örneği olarak sunulmuştur. Bu filmde Visconti, Fellini, Antonioni'den izler vardır. Bu yüzden *Sevmek Zamanı* filmi, biçimde Batılı, içerikte ise ulusal olarak savunulmuştur. Sinemanın diğer sanatlar gibi devlet eliyle desteklemediğini savunan ulusalcılara göre, halkın film izleme gereksiniminin karşılaması için eski kültürel sanatlara ağırlık verilmelidir. (Özön, 1995, s. 211-212). Halit Refiğ'in *Sevmek Zamanı* filmini “ulusal sinema” örneği olarak görmesinin en önemli nedeni, geleneksel Türk sanatlarındaki “ surete aşık olma” temasının bulunmasıdır. *Sevmek Zamanı* filminde Metin Erksan, çağdaş bir Leyla ile Mecnun öykülemesi yaparak, ulusal nitelikleri bu filmde kullanmıştı (Scognamillo, 2010, s. 220).

“Ulusl sinema” hareketi içerisinde olan bir başka yönetmen de Atıf Yılmaz'dır. Atıf Yılmaz, Türkiye'de ekonomik ve siyasal çalkantılar dönemlerinde bile film çekmeye devam eden, bu filmlerinde düzgün bir anlatım kullanabilen örnek bir yönetmendir (Teksoy, 2007, s. 52). Atıf Yılmaz'ın 1971'de yönetmenliğini Ayşe Şasa'nın senaristliğini yaptığı *Yedi Kocalı Hüzmüz* filmi, “ulusal sinema” hareketinin örneği sayılan başlıca filmidir. Bunun nedeni filmin ortaoyunu anlatı kalıbında anlatılmasıdır. Atıf Yılmaz, ulusal sinemayı yerli temaları, bizim toplumumuza özgü bir biçimde bir anlatı ile anlatılması ve bunun bize özgü bir sinemasal dil oluşturulması olarak tanımlamaktadır (Yılmaz, 1995, s. 274).

Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz da “ulusal sinema” hareketi içinde olan ama diğer yönetmenlerden biçime ağırlık vermeleri yönleriyle ayrılan diğer yönetmenlerdir (Coşkun E. , 2009, s. 73). Akad, bir röportajda kendisine ulusal sinema ile ilgili sorulan bir soruya; “ulusal sinema” anlayışının kendiliğinden kabul gördüğünü ama bu anlayış çerçevesinde bazı aşırılıkların olduğunu belirtmiştir. Bu aşırılıklara Batı dünyasının beğenebileceği egzotik olarak adlandırılan filmlerin çekilmesini örnek olarak vermiştir (Kayalı, 2006, s. 142). Lütfi Akad, sinemaya yönetmen olarak 1949 yılında Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanının uyarlaması olan *Vurun Kahpeye* filmiyle başlamış, bu filmle milliyetçi bir bakış açısıyla Kurtuluş Savaşı sırasında bir kasabada yaşanan olaylar, vatansever bir öğretmenin etrafında gelişen bir olay örgüsü halinde

beyazperdeye aktarmıştır. Lütü Akad'ın Türk sinemasındaki en önemli özelliklerinden biri *Kanun Namına* filmi ile yeni bir dönem olan “Sinemacılar Dönemi”ni başlatmış olmasıdır. Bu filmin senaryosu, bir gazete haberindeki gerçek bir olaydan esinlenerek yazılmış, 1952 yılında çekilen bu filmle birlikte Türk sinemasında gerçekçilik unsurları kullanılmaya başlanmıştır. Halit Refiğ, *Kanun Namına* filmiyle birlikte o güne Türk sinemasına hâkim olan tiyatro temsil ifadesinden sinemanın doğal görünümüne güçlü bir geçiş sağlandığını ifade etmiştir (Refiğ, 2006, s. 13). Refiğ, *Hudutların Kanunu* filmini Türk sineması için bir anlatım zaferi olarak nitelemektedir (2013, s. 112).

“Ulusal sinema” hareketinin içerisindeki diğer bir yönetmen de Duygu Sağıroğlu'dur. Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* ve *Ben Öldükçe Yaşarım* adlı filmleri 1973 yılındaki Milli Sinema Açık Oturumunda, “ulusal sinema” hareketi içerisindeki filmler olarak gösterilmiştir. *Bitmeyen Yol* filmi önce “toplumsal gerçekçilik” hareketi içerisinde değerlendirilmiş, daha sonra “ulusal sinema” hareketinin ana filmlerinden biri olarak kabul edilmiştir (Coşkun E. , 2009, s. 71-72). Ona göre, “ulusal sinema”nın, günümüzdeki Türk insanın dünya görüşünü yansıtmaya gerekmektedir. Bu görüş, Türk gelenekleri, tarihi ve insanları yaşadıkları deneyimlerden oluşmaktadır. Sanatımız içerisinde de karagöz, orta oyunu, halk şiiri, minyatür gibi öğeler de eskisi gibi kullanılmazsa da taşıdıkları ana düşünceden yola çıkılarak faydalanmak gerekmektedir. (MTTB,41-42).Onaran (1994, s. 144), filmi için “... *yalın biçimde şiirsel gerçekliğin özünü verir Sağıroğlu bu filmde*” ifadelerini kullanmıştır.

“Ulusal sinema” hareketi ile ilgili o dönemde birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmaları tarafları, Sinematek Derneği üyeleri ve “ulusal sinema” hareketi içerisinde yer alan yönetmenlerdir. Türk Sinematek Derneği, 1965 yılında kurulan ve on yıl boyunca film gösterileri düzenleyen bir kuruluştur. Ayrıca yayınladıkları *Yeni Sinema* dergisi ile birlikte sinemanın Türkiye’de tanınmasını ve bilinçli bir sinema seyircisi oluşturmayı amaçlamışlardır (Teksoy, 2007, s. 52). 1966 yılında yayın hayatına giren *Yeni Sinema* dergisi, 34 sayı çıkmış, bu dergide, Tarık Kakıncı, Tanju Akerson, Giovanni Scognamiglio, Onat Kutlar, Atilla Dorsay gibi eleştirmenler yer alırken Sinematek’de gösterilen filmlerin bir tablosu da yayınlanmaktaydı (Biryıldız, 2013, s. 111-112). Sinematek çerçevesinde ortaya çıkan bu tartışmaların kaynağı Hakkı

Başgüney'e göre ¹¹, derneğin, sinemanın ilk yıllarındaki Yeşilçam sinemasının dönüşüm potansiyelini görmezden gelmeleri ve Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin derneğe yakın olan sinema yazarları ile girdikleri tartışmalarının sonucunda birbirlerini etkileme imkânlarının kalmaması ve popüler ile sanat sineması arasındaki farklılıkların olduğundan fazla düşünülmesidir.

Başlangıçta ortaya çıkan bu tartışmalar, Türk sinemasının nasıl geliştirilebileceği yönündeki farklı düşünceler üzerinde yapılırsa da ilerleyen zamanlarda bu tartışmalar sözlü kavgalara dönüşmüştü. Bu durumu Kayalı, şu şekilde ele almaktadır; “ulusal sinema” hareketi ortaya çıktığı dönemde konunun ayrıntılı bir şekilde tartışılmasından ziyade sinemacıların ve aydınların birbirleriyle kapışması şeklinde gerçekleşmiştir. Bu tartışmaların sonucunda sinemacılar kendi aralarında bir dayanışmaya girmiştir (Kayalı, 2006, s. 83).

Halit Refiğ, “ulusal sinema” hareketi ile ilgili karşıt görüşlere yazılarında ve kitaplarında cevap vermiş, bu hareketi sonuna kadar savunmuştur. Refiğ, ulusal sinema meselesinin, bir şovmenlik ya da ideolojik milliyetçilik olmadığını, Türk toplumunu Batı'dan ayıran şartların anlaşılıp, anlatılabildiği kadar sinema yoluyla anlatmak olduğunu belirtmiştir (Türk, 2001, s. 247). Bu açıklama ile, Doğu ve Batı değerlerinin farklılığının üzerinde durarak, bu farklılıkların sinema ile anlatılabileceğini ifade etmiştir. Refiğ (2013, s. 136), Batı uygarlığının temelini Yunan felsefesi ve Hristiyan kaynakları olduğunu, Türk düşüncesinin temellerinin ise Türkmen töreleri ve İslam fikhı olduğunu savunmuştur. “Uluslararası sinema” kavramıyla ilgili bir başka eleştiriye de Asuman Suner şu şekilde ifade etmektedir; “ulusal sinema” kavramı, olguları açıklarken yetersiz kalmaktadır. Ayrıca savunduğu ideolojik görüşler itibarıyla da sorunlu bir kavramdır. Uluslararası sinema kavramı, sinemasal üretimi olan tüm uluslara uygulanabilse de pratikte sadece Batı-dışı uluslar sinemaları için bir çözümleme çerçevesi çizmektedir (Suner, 2006, s. 41). Bu kavramın Batı- dışı uluslarda kullanılması ve bu ulusların genel anlamda ulusal sinema yapıtlarına değer vermesi, ulusallık- Batıcılık karşıtlığı zemininde aidiyet ve kimlik sahiplenmesi, olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Uluslararası sinemalarda ideolojik ya da kültürel değer aktarımlarında toplumsal bellek kavramı

¹¹ http://librakitap.com.tr/images/stories/dokumanlar/yeni_insan_yeni_sinema_bahar_2010.pdf. E. T. 31.12.2017.

üzerinden yapıtlar sunulmaktadır. Evrensel değerlerin tüm ülke sinemalarında sunumu birbirine benzer olduğu için ulusal sinema ürünleri genelde kültürel farklılıkların ya da geleneksel öğelerin aktarımını amaçlar.

1967 yılında gerçekleşen Refiğ'in düşünsel değişiminin ve bu yılın Türkiye'nin siyasi ve kültürel alanlarda bölünmenin eşiğine gelmesi tesadüfi değildir. Bu dönemde Türkiye'nin düşünsel hayatında bir değişim olmuş, "ulusal sinema" anlayışı ise bu düşünsel dinamizmin ve farklılaşmanın bir yansıması olarak Türk sinemasında kendisine yer edinmiştir (Kayalı, 2006, s. 156). Refiğ, Batılılaşma teorisinin burjuva temeli olmadığı için çökeceğini, 1960 Askeri Darbesi'nin de bu yüzden başarılı olmadığını savunur. Bu anlamda Refiğ'in "ulusal sinema" teorisi, Batı karşıtı bir düşüncenin, Marksist bakış açısından arındırılarak yerel ve geleneksel değerlerin öne çıkarılıp, yeniden üretilmesine dayanır (Daldal, 2005, s. 123). Refiğ, "ulusal sinema" ifadesini anti- ulusal hareketlere karşı olduğu için kullandığını ve kendisinin de anti- ulusal filmler yapmadığını belirtmiştir (Türk, 2001, s. 113). Rekin Teksoy'a (2007, s. 45) göre; Halit Refiğ, Batılılaşmayı ve Batı sinemasını öven sinema yazarlarına cephe alarak "ulusal sinema" hareketi düşüncesini ortaya çıkarmıştır. Halit Refiğ'in "toplumsal gerçekçilik" hareketinden ve Sinematek çevresinden ayrılmasının nedeni de bu cephe almanın bir sonucudur. Bu tartışmalar içerisinde yer alan Nijat Özön'e göre (1985, s. 373); Refiğ, Erksan, Yılmaz ve Sağiroğlu'nun içinde bulunduğu grubun bu dönemdeki yapıtlarının topluca ele alındığında, kuramlarını yansıtan bir değişiklik görülmediği ve çoğunun Yeşilçam filmi niteliğinde kalmıştır.

"Ulusal sinema" hareketi içerisindeki en önemli ayrılık biçim ve öz konusunda farklı fikirlere sahip olmalarıdır. Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz biçim yönünü ulusal öğelerle öne çıkarırken, Halit Refiğ öz konusunun üzerinde duruyordu. "Ulusal sinema" hareketinin bir akım olamamasının nedenlerinden biri olan bu ayrılık, yönetmenlerin birçok konuda fikir birliğine sahip olmamasına ve bu anlamda yapılan filmlerin sayısının az kalmasına neden olmuştur (Coşkun E. , 2009, s. 76-77). Ayrıca 60'lı yılların görece özgürlük ortamı, 1970'lerle birlikte bir kaosa dönüşmüş, 1971 Askeri Muhtırası ile birlikte sona ermiştir.

"Ulusal sinema" ile ilgili o dönemde bazı dergilerde yazılar çıkmıştır. Bu dergilerden biri de *Ant* dergisidir. Bu dergi 1968 yılında 80. Sayıdan başlayarak 88. sayısına kadar

dönemin yazarlarının, yönetmenlerinin, ulusal sinema konusundaki görüşlerine yer verilmiştir. Bu derginin dokuz sayısında bu konuda farklı fikirlerin yer almış olması, ulusal sinema kavramının o dönemde anlamlandırılmaya çalışıldığının bir kanıtı olarak gösterilebilir. Metin Erksan *Ant Dergisi*'nin 23 Temmuz 1968 tarihli sayısında¹², ulusal Türk sinemasından ne anlıyorsunuz? sorusuna; “Türk insanın bin yıldır meydana getirdiği Türk uygarlığı, Milli Türk sinemasının alt yapısını ve temelini oluşturur. Türk insanının bin yıldır oluşturduğu bu özgün yaratış, Milli Türk sinemasında bilinçaltında, bilinç üstünde ve artakalanlar halinde sürdürülebilmektedir” şeklinde cevap vermiştir. Türk sinema tarihi araştırmacısı olan Giovanni Scognomillo aynı soruyu “*ulusal Türk sinemasının, Türk insanını, Türk toplumunu geçmiş ve yaşanan sorunlarını, Türk sanat ve düşüncelerinden yararlanarak anlatan özgün bir sinema olduğu*” şeklinde yanıtlamıştır (Gökbörü, 1968: 14-15).

Halit Refiğ (2013, s. 19)'a göre, Türk sinemasının fikri gelişimini engelleyen en önemli etken, devletin halkın toplumsal bilincini artıracak belirli bir kültür siyasetine sahip olmamasıdır. Bu söylemine rağmen Refiğ'in *Yorgun Savaşçı* dizisi, genelkurmayın arşiv ve destekleri ile ve devletin bu konuda sağladığı maddi imkânlarla çekilmiştir. Devlet kurumlarının istediği ile çekilen bu film, değişen yönetim ile birlikte yakılmıştır. O dönem için çok ses getiren bu olay¹³ Refiğ'in devlet destekli sinema anlayışını da değiştirmiştir. Kendisi ile yapılan bir röportajda *Yorgun Savaşçı* dizisinin kendisi için “ulusal sinema” hareketi anlayışında ilerleyebileceği en son nokta olduğunu belirtmiş, buna sebep olarak ta kendisinin ulusal sinema ile devletin yakın ilişkisi olması gerektiği düşüncesini öne çıkarmıştır. Refiğ'e göre; devlet unsurunu çıkarıldığında ulusallığın temelinde yatan halk- devlet bütünleşmesi sağlanamaz (Türk, 2001, s. 244)

2.6.Halit Refiğ'in Yaşamı ve Düşünceleri

5 Mart 1934 yılında, ticaretle uğraşan Selanik göçmen bir ailenin çocuğu olarak İzmir'de doğan Halit Refiğ, İlk ve orta öğrenimini Şişli Terakki Lisesi'nde tamamladı. Robert Koleji Mühendislik Bölümü'nde eğitimine devam etti. 1954 yılında eğitimini yarıda bırakarak yedek subay olarak Kore ve Japonya'ya gitti. Askerlik görevini

¹² http://tustav.org/yayinlar/sureli_yayinlar/ant-haftalik/Ant%20-%20Haftalik%20-%20C-4%20-%20Sayi%20-%20082.pdf. (22.12.2017).

¹³ Bu konu ile ilgili o dönemde yayınlanan bir belgeye ulaşmak için <http://turknostalji.com/yakilan-dizi-yorgun-savascinin-oykusu.html>. E. T. 03.08.2017.

yaparken 8mm’lik filmler çekerek sinemaya ilk adımlarını attı.¹⁴ 1956 yılından itibaren çeşitli dergi ve gazetelerde sinema eleştirmenliği yapan Refiğ, 1957 yılından itibaren sinema yönetmenliği çalışmalarına da başladı. Refiğ, 1960 öncesinde de Cumhuriyet CHP’ye yakın olan sinema dergileri olan *Akis* ve *Kim* dergilerinde çalışmıştır. Sonrasında ise Nijat Özön ile birlikte *Sinema* adlı dergiyi çıkardılar (Kayalı, 2006, s. 149). Halit Refiğ ve Nijat Özön bu dergiyi sekiz sayı çıkarabildiler. Refiğ bu dergideki yazılarında genellikle Türk sinemasına sert eleştiriler getirirken, “nasıl bir sinema yapılmalı” sorusunun teorik cevapları ile bu arayışını sürdürdü (Türk, 2003, s. 2).

Bir dönem sinema eleştirmenliği yapan Refiğ, dönemin diğer eleştirmenlerden farklı olarak Türk filmlerini ele aldı. Halit Refiğ, eleştirmen olarak girdiği sinema alanında sonrasında ise edebiyat uyarlamalarının ağırlıklı olduğu senaryo yazarlığı da yaptı. Halit Refiğ, edebiyat uyarlamalarında özellikle Halit Ziya Uşaklıgil’e özel bir sempati besledi (Kayalı, 2006, s. 79). Halit Refiğ’in ilk yönetmenlik deneyimi için kameraman Walter Lassally ile görüşmüş ama bu film tasarısı Türkiye’de yapımcı bulamadığı için gerçekleşmemiştir. Daha sonra Almanlarla bir film yapma imkânı bulan Refiğ, “Haydar Kuyusu Cinayeti “ olarak bilinen bir olayı beyaz perdeye aktarmak istemiş ama Almanlarla ortaya çıkan bir anlaşmazlık yüzünden bu film de çekilemedi (Refiğ, 2013, s. 25-26).

Halit Refiğ, yönetmenliğe 1961 yılında *Yasak Aşk* adlı filmle başlamıştır. *Yasak Aşk* filminin senaryosunu Halit Refiğ ve filmin yapımcılığını da yapan Memduh Ün birlikte yazmışlardır. Halit Refiğ’in 1963 yapımı *Şehirdeki Yabancı* ve 1964 yapımı *Gurbet Kuşları* filmleri, “toplumsal gerçekçi” eğiliminin özelliklerini taşıyan ilk dönem filmleri arasındadır. 1967 yılından itibaren “toplumsal gerçekçilik” hareketi içerisinde ayrılan Refiğ, ilk önce Türk sinemasının, Türk halkının emeği ve beğenisinin sonucu olduğu görüşünü savunduğu “halk sineması” kavramını temellendirmeye çalışmıştır. Bu hareketin eksikliklerinden yola çıkan Refiğ, daha sonra Kemal Tahir’in de desteği ve görüşlerinden de etkilenerek “ulusal sinema” hareketinin öncüsü olmuştur. Refiğ, Kemal Tahir’i edebiyatçı olarak geç tanımasına rağmen etkisinin herkesin önüne geçtiğini belirtmektedir (Hristidis, 2007, s. 93)

¹⁴ <http://tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/950/halit-refig>. E. T. 31.12.2017.

1971 yılında “ulusal sinema” kavramı geliştirdiği ve tanımladığı *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabını yayınlamıştır. Bu kitapta, “ulusal sinema” kavramını açıklayarak, kendisinin neden bu kavram üzerinde durduğunu anlatmıştır. Halit Refiğ, Türk sinemasının gelişimi için fikirler üreten, bu konuda çalışmalar yapmaya hevesli bir sinemacıydı. Bu anlamda kendi evinde üç dört hafta süren “kaliteye prim” adı verilen toplantılar düzenledi. Bu toplantılarda Lütfü Akad, Metin Erksan, Vedat Türkali, Ertem Göreç, Semih Turgul, Rekin Teksoy ve Tuncan Okan yer aldılar. Hatta Semih Turgul, bu toplantılardan birinde “Türkiye Milli Sinema Merkezi” kanunu tasarısı ile gelmişti (Refiğ, 2013, s. 32). “Kaliteye prim” adı altında Türk sinemasının sorunlarının ve bu sorunların çözümlerinin tartışıldığı toplantıları düzenleyen Halit Refiğ, sinema alanında sadece filmleri ve kitapları ile değil fikrinsel tartışma alanları oluşturarak, Türk sinemasının geliştirilmesi açısından da önemli bir isimdir. Bu anlamda Refiğ, Türkiye’de sinema eğitimi verilmesi amacıyla Sami Şekeroğlu tarafından kurulan, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde, Lütfü Akad, Metin Erksan gibi yönetmenlerle birlikte dersler vermiş, gençlerin Türk sineması alanında yetişmesini sağlamıştır. Refiğ (2003, s. 103), Sami Şekeroğlu’nun ve yönetmenlerin bu konudaki çabalarını, “ ...sinema meslek alanındaki yönetmen, yapımcı ve işçi kuruluşlarının küçük bir öğrenci derneği başkanı olan Sami Şekeroğlu’na mutlak destek vermeleri, Sinema- Tv Enstitüsünün kurulmasına yol açmıştı” diyerek dile getirmiştir.

Halit Refiğ, Türk sinemasında bir gelişim sağlanabilmesi için ulusal değerlerin ön plana çıkarılması gerektiğini savunmuştur. Refiğ, bir söyleşisinde sinema sanatının kendisi için bir halk sanatı olduğunu ve toplumdan ve kendi kültüründen uzakta kalmış bir sanat anlayışını kabul etmediğini ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 56-57). Refiğ, sinemada gerçekçi, toplumcu, ulusal özelliklerin barındırılması gerektiğini ve Türk kültürünün bu açılardan ele alınması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Refiğ, gerçekçi eğilimlere sahip olduğunu ve sinemada da bu eğilimi desteklediğini ama iki unsur yüzünden bu isteğinin çıkmaza geldiğini belirtmiştir. Bu iki unsurdan birincisi, seyirciden bu yönde bir talep olmaması, ikincisi ise devletin bu anlamda engelleyici olmasıdır (Türk, 2001, s. 64). Bu görüşlerden yola çıkan Refiğ, özellikle 1960’ların sonlarından itibaren “ulusal sinema” hareketini akademik bir çerçeveye oturtmaya çalışmış, kendi sinema dilini olgunlaştırmıştır. Refiğ, süreklilik ve toplumsal yenilikçiliği savunurken bu kavramlara

toplumsal bir temel oluşturmaya çalışmış, o dönemin toplumsal sorunlarına bu şekilde çözümler bulmaya yönelmiştir (Kayalı, 2006, s. 151-152).

Giovanni Scognamillo (2010, s. 223-231), Halit Refiğ sinemasını üç döneme ayırmaktadır. Birinci dönem; *Yasak Aşk* filmiyle başlamış, *Seviştiğimiz Günler*, *Gençlik Hülyaları* filmlerini çektiği dönemdir. İkinci Dönem, 1963 Moskova Film Şenliği'ne katılan *Şehirdeki Yabancı* (1962) filmiyle başlamıştır. Bu filmi *Şafak Bekçiler* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964), *İstanbul'un Kızları* (1964), *Haremde Dört Kadın* (1965), *Kırık Hayatlar* (1965) filmleri takip eder. Üçüncü ve olgunluk dönemi ise, en kişisel filmi olan *Bir Türke Gönül Verdim* (1969) ile başlayan dönemdir. Refiğ'in olgunluk dönemine gelen bu yıllar, Türk sineması bir dönüşüm ve değişim içine girmişti. Türk sinemasındaki bu dönüşüm ve değişimin nedenleri; Televizyonun yaygınlaşması, seks filmlerin 1970'lerden sonra piyasaya hâkim olmaya başlaması, yaşanan sosyal- siyasal çatışmalar olarak özetlenebilir. Bu dönemde Refiğ, piyasanın genelini saran erotik film furiasının dışında kalarak, televizyon dizilerine yönelmişti. Refiğ, *Aşk-ı Memnu* dizisini çektikten sonra film yapımına bir süre ara vermişti. Çünkü o dönem piyasada seks filmleri olarak adlandırılan, cinsellik içeren ve genel olarak erkek seyirciye hitap eden yapımlar iş yapmaya başlamıştı. Refiğ, genel olarak filmlerinde kadın izleyiciye seslenmeyi ve bunun dışında toplum sorunlarına eğilmeyi tercih eden bir yönetmen olarak bu furya içerisinde yer almamıştır. Refiğ bu dönemde sinemadan neden uzaklaştığını izah ederken, kendisinin *Şehrazat*, *İstanbul'un Kızları* gibi filmlerinde cinsel konuların yer almasına rağmen seks filmlerinin teşhircilik boyutu yüzünden bu tarz filmler çekmediğini belirtmiştir (Türk, 2001, s. 306-307). Halit Refiğ'in sineması bir tepki sineması olarak genel bir yaklaşım olarak ortaya çıkar. Bu değerlendirmenin nedeni ise, Refiğ'in sinemasının toplumsal gerçekçi olarak tanımlanması ve eleştirmenlik yaptığı dönemlerde yazdığı yazıların dönemin sinemasına karşı tepkisel bir yaklaşım sergilemesidir (Kayalı, 2006, s. 158).

Halit Refiğ, "ulusal sinema" hareketinin kavramsal çerçevesini oluştururken, devletin sinemaya maddi olarak destek olması gerektiğini savunmuştur. Refiğ'in bahsettiği maddi destek, ideolojik aktarım olarak sinemanın kullanımından ziyade Türk kültür ve toplumunun değerlerinin öne çıkarılmasının desteklenmesi şeklindedir. Halit Refiğ, devletin sinemaya maddi olarak destek vermesinden ziyade filmlerden alınan vergilerin düşürülmesi gerektiğini de savundu. Bu anlamda devletin bürokratik bir yönlendirme

yapacağı gerekçesi ile “ Milli Sinema Merkez” kurulmasına karşı çıkmıştı (Türk, 2001, s. 91-92).

Halit Refiğ, Batı değerlerinin Türkiye’nin geleneksel yapısından farklı olduğunu ve bu yüzden Türk toplumu üzerinde olumlu bir etkiye sahip olmadığını savunmuştur (Türk, 2001, s. 104). Refiğ kendisinin ortaya attığı “halk sineması” ve “ ulusal sinema” kavramlarında manevi boyuta dikkat çekmek istediğini ifade etmiştir (Türk, 2001, s. 257). Refiğ, birçok söyleminde Türk toplumunu, Batı toplumlardan ayıran en önemli parametre İslam dini ile birlikte yüzyıllar içerisinde inşa edilmiş olan manevi olgusunun yaşamın her alanında yer alması olduğunu belirtmiştir. Refiğ, ulusal Türk sinemasının ödevinin, Türk halkını günün gerçekleri ile karşı karşıya getirmek olduğuna inanmıştır (Refiğ, 2013, s. 139). Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* adlı kitabında ye alan,1967 yılındaki bir yazısı ile kendisini şu şekilde tanımlamıştır:

Ben, Halit Refiğ, Türkiye ve Türk halkı üzerine bugün ne biliyorsam mesleğim ve Türk sineması ile ilgim sayesinde öğrendim. Türkiye’de halktan gelen ve halka dönecek olan olan ilk gerçek halk sanatının öncülerinden biri olmaktan heyecan ve gurur duyuyorum (2013, s. 78).

Halit Refiğ, Türk kültürünü ve toplumunu açıklamada İslam dininin önemli bir yeri olduğunu savunmuştur. “Ulusal sinema” hareketinin kuramsal alt yapısını temellendirirken Türk kültürünün yanı sıra İslam dininin de önemine vurgu yapmıştır. Filmlerinde kullandığı dini öğeler zaman zaman bu filmlerin “milli sinema” düşüncesi içerisinde değerlendirilmesine neden olsa da, Refiğ’in bu öğeleri kullanmasının nedeni; din ve toplum içerisindeki derin ilişkidir. Refiğ’in İslam dini dışında diğer dini öğeleri kullanmasının nedeni ise, dini ve kültürel farklılıkları göz önüne çıkarmak istemesidir. Refiğ, TRT adına çekilen “Sinemayı Sanat Yapanlar” belgeselinin 10. Bölümünde kendisinin İslami meselelere, konuların ele salındığı filmler çektiğini belirtirken, “ *İslami konuları, İslami meseleleri hep dünyevi bir perspektif içinde gördüm* ”¹⁵sözleri ile kendi görüşünü de ortaya koymuştur. İslami konuları ele alan Refiğ bu noktada Batı düşüncesinin karşısına diğer unsurların yanında dini unsurları da yerleştirmektedir. Refiğ’in düşünce dünyasının şekillenmesinde önemli bir etken olan Doğu- Batı arasındaki kültürel farklılıklar, yapıtlarında da kendisini göstermektedir. Refiğ bu farklılıkların ekonomik temeli olduğunu ve bu olgunun kültürel anlamda da toplumları

¹⁵ <https://www.trtarsiv.com/belgesel/sinemayi-sanat-yapanlar/sinemayi-sanat-yapanlar-10bolum-118813>. E. T. 02.05.2019.

farklılaştırdığını ifade eder, çünkü ona göre ekonomik yapı tüm üretim ve toplumsal olguları şekillendirir. Osmanlı Devleti'nin devlet sistem yapısı, dönemin Batı devlet sistemlerinden farklı olarak bir sınıfın diğer sınıfı kullanılan bir araç değildi. Bu sistem Sencer Divitçioğlu'nun ifadesiyle “ Kerim Devlet” anlayışı ile halkın doyurulması ve korunması esasına dayanmaktaydı (Refiğ, 2013, s. 75).

Halit Refiğ, *Yasak Aşk* (1961) ve *Seviştiğimiz Günler* (1962) filmlerinde görsel ve kişisel anlatımında yabancı filmlerden etkilenmiştir. Sonraki yıllarda ise toplumsal konulara değinmeye başlamıştı (Özön, 1985, s. 365). Halit Refiğ, filmlerinde farklı dönemlerde aşk, kadın, aile, kent yaşamı, göç gibi çeşitli temaları ön plana çıkarmıştır. Refiğ, İlk filmlerinde genç aşıklar ve onların birleşmesini engelleyen yaşlı erkek temasını kullanmıştır (Scognamillo, 2010, s. 228). Refiğ, modernizm ve geleneksellik arasındaki zıtlıkları genelde bir aşk ilişkisi içerisinde ele alır ve onları simgeleştirilir. Filmlerindeki aşkın taraflarından biri geleneksel değerleri, diğer taraf ise modern bir hayat tarzına sahip bireylerdir. Bu bireyler arasındaki ilişkiler, sinemasal anlatımın dramatik yapısı içinde ve bu simgelerin arasındaki çatışma ile birlikte ele alınmıştır. Halit Refiğ sinemasında kadın karakterler ön plana çıkarken, kadın klasik Yeşilçam sinemasında olduğu gibi pasif bir karakter olarak sunulmaz. Kadın, güçlü karakterler olarak filmlerde kendine yer bulmuştur. Kadın karakterlerin, Refiğ sinemasında öne çıkması, kendisinin edebiyat uyarlamalarında *Kırık Hayatlar* ve *Aşk-ı Memnu* gibi yapımlarında kadın sorunlarına eğilmesi ile kendisini gösterir (Kayalı, 2006, s. 151). Örneğin, Refiğ'in *Teyzem* filminde ana karakter bir kadındır. Filmde bu kadının hayatı boyunca yaşadıkları ele alınarak, toplumdaki kadın olgusuna gerçekçi bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. *Teyzem* filminde bir kadının kendi iç dünyasında yaşadığı duygular, zamanla ortaya çıkan bir davranış şekli olarak sunulur, gerçek ve hayal olguları irdelenmiştir. Bu film Refiğ sineması içerisinde, sade ve yalın bir anlatıma sahiptir. Bu çerçevede Refiğ kendi sinemasının düşünsel ve biçimsel özelliklerini yansıtmıştır (Kayalı, 2006, s. 58).

Halit Refiğ, kendi sinemasını toplumsal gerçekleri, Türk kültürünü tarihsel ve ekonomik unsurlarla birlikte ele almış, Türk sinemasının kendi öz değerlerinin kullanılması ile ilerleyebileceğini savunmuştur. Refiğ sineması üzerine “toplumsal gerçekçilik” ve “ulusal sinema” dönemleri üzerinde durulurken 1975 sonrası o kadar önemsenmemiştir. Refiğ (2013, s. 137), Batı ve Doğu sanatlarındaki gerçekliğin birbirinden farklı olduğunu

iddia eder. Bu iddianın temeli ise Batı sanatlarının bireyselleşme olduğunu bunun da sınıf çatışmalarına dayandığını ama Türk geleneksel sanatlarında ise devletin ilahi bir şekilde temsil edilmesi ve toplumdaki tiplerin erdem, davranış ve güzellik gibi kavramlarla ölküleştirme esasına dayanması düşüncesine dayanır. Halit Refiğ sineması 1975’den sonra “toplumsal gerçekçilik” ve “ulusal sinema” düşüncelerinin derin izlerini taşır (Kayalı, 2006, s. 159). Milli değerlerin aktarımın önemi üzerinde her seferinde duran Halit Refiğ, bu konuda Kemal Tahir’den açıkça ve yoğun bir şekilde etkilenmiştir. Tahir ile tanıştıktan sonra hem dünya hem de sanat anlayışında belirgin bir değişim yaşamıştır. Kemal Tahir’in dediği “ *-hiçbir toplum için- yabancılardan alınacak hazır kurtuluş kalıbı yoktur*” ifadesini önemsemiştir (Refiğ, 2013, s. 60).

Halit Refiğ, 1974 yılında yönetmeye başladığı ve 1975 yılında TRT ekranlarında gösterime giren *Aşk-ı Memnu* yapımından sonra, Nisan 1976- Mayıs 1977 tarih arasında Amerika’da Wisconsin Üniversitesi’nin davetlisi olarak Amerika’da bulunmuştur. Refiğ’in Amerika’ya gitmesindeki nedenlerden biri, Türkiye’deki film piyasasının seks filmleri ile dolmasından dolayı Erksan, Akad gibi yönetmenlerle birlikte bu furyanın dışında kalmaya çalışmasıdır. Ayrıca Türkiye’de o dönemde sinema camiası içerisinde yaşanan sıkıntılar, tartışmalar da Refiğ’in bu ortamdan uzaklaşmak istemesine neden olmuştu. 1976 yılında Amerika’dan Türk sinema tarihçisi olan Giovanni Scognamillo’ya yazdığı bir mektupta, Amerika’da dayanmaya çalıştığını anlatırken, Erksan’ın bir mektubunda kendisine yazdığı; “ *İnsanların vahşet çağı çıkarları için birbirlerinin gözlerini oydukları*” bir zamandan çok daha fazla tartaklanmaktan uzak durabilmek için...” ifadeleri kullanmıştır.¹⁶ Amerika’ya bu gidişin diğer bir nedeni ise, Refiğ’in Amerikan film piyasasında bir Türk yönetmen olarak adını duyurmak istemesidir. Refiğ, kendisinin Amerika’ya gitmesinin alt nedenlerinden birini sonrasında *İki Yabancı* adıyla yönetmenliğini yaptığı filmi o tarihlerde *Counterpoint* adıyla yönetmek istemesi olarak açıklamıştır (Türk, 2001, s. 308). Bu tarihlerde *Counterpoint* filmini Amerikalı bir ortakla gerçekleştirmek isteyen Refiğ’in bu tasarısı gerçekleşmemiştir. Daha sonra August Derleth adlı Amerikalı bir yazarla ilgili *The Intercessors* filmini çeken Refiğ, bu filmi çekerken birçok sıkıntıyla karşılaşmıştı. Bu

¹⁶ Mehmet Said Aydın tarafından yayına hazırlanan *Sevgili Halit- Halit Refiğ’e Mektuplar kitabında* Refiğ’in Amerika’da bulunduğu süre içerisinde başta Oğuz Atay, Giovanni Scognamillo ve başka dostlarına yazdığı ve onlardan gelen mektuplar derlenmiştir. Bahsi geçen mektup kitabın 39. Sayfasında yer almaktadır. Bu kitapta geçen mektuplardan alınan alıntılar, çalışma içerisinde sayfa numaraları ile gösterilecektir.

film, Refiğ Türkiye'ye döndükten aşağı yukarı bir yıl sonra gösterime girmişti (Türk, 2001, s. 312).

Halit Refiğ, film çalışmalarına vefat tarihi olan 11 Ekim 2009 tarihine kadar devam etmiştir. Refiğ'in 1961-2000 yılları arasındaki filmografisi şu şekilde sıralanabilir;

1. (1960-1961): *Yasak Aşk*
2. (1962): *Seviştiğimiz Günler, Gençlik Hülyaları*
3. (1963): *Şehirdeki Yabancı, Şafak Bekçileri*
4. (1964): *Gurbet Kuşları, İstanbul'un Kızları, Şehrazat, Evcilik Oyunu*
5. (1965): *Haremde Dört Kadın, Kırık Hayatlar, Güneşe Giden Yol, Canım Feda Sana*
6. (1966): *Üç Korkusuz Arkadaş, Erkek ve Dişi, Karakolda Ayna Var*
7. (1967): *Kız Kolunda Damga Var*
8. (1968): *Sıladan Mektup* (Belgesel)
9. (1969): *Bir Türke Gönül Verdim*
10. (1970): *Yaşamak Ne Güzel Şey, Adsız Cengaver*
11. (1971): *Sevmek ve Ölmek Zamanı, Ali Cengiz Oyunu*
12. (1972): *Çöl Kartalı, Aşk Fırtınası, Fatma Bacı, Acı Zafer*
13. (1973): *Kısın Var mı Derdin Var, Yedi Evlat İki Damat, Vurun Kahpeye, Sultan Gelin*
14. (1975): *Aşk-ı Memnu* (Tv dizisi)
15. (1977): *The Intercessors* (Arabulucular), *Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık* (Belgesel)
16. (1978): *Robert College/ Old and New* (Belgesel), *Yaşam Kavgası*
17. (1979): *Cemal Reşit Rey 75 Yaşında* (Belgesel), *Şişli Terakki 100. Yıl* (Belgesel)
18. (1982): *Atatürk ve Sanat* (Belgesel), *O Kadın, Leyla ile Mecnun*
19. (1983): *İhtiras Fırtınası, Beyaz Ölüm, Yorgun Savaşçı* (Tv dizisi),
20. (1984): *In The Wilderness* (orta uzunlukta drama), *Alev Alev*
21. (1985): *Son Darbe, Ölüm Yolu, Paramparça*
22. (1986): *Kıskıvrak, Teyzem, Yarın Ağlayacağım*
23. (1987): *Kızımın Kan, Kurtar Beni*
24. (1988): *Kızım ve Ben*
25. (1989): *Hanım*
26. (1990): *Karılar Koşuşu*
27. (1991): *İki Yabancı*
28. (1994): *Zirvedekiler* (Tv dizisi)
29. (1996): *Sarah İle Musa* (Tv dizisi), *Köpekler Adası*
30. (1997) *Midas'ın Düşü* (Tv filmi)
31. (1998) *Affet Bizi Hocam* (Tv dizisi)
32. (2000) *Gelinlik Kız* (Tv filmi) (Hristidis, 2007, s. 383-398)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HALİT REFİĞ'İN ULUSAL SİNEMA HAREKETİ BAĞLAMINDA FİLMLERİNDEKİ ÖGELERİN DOĞU- BATI İKİLEMİ ÇERÇEVESİNDE ANALİZİ

3.1. Çalışmanın Yöntemi

“Sinema, doğası gereği dünyayı söyleme dönüştürür”¹⁷.

Christian METZ

Bu çalışmada eleştirel söylem çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem, metinlerin analizinde daha ayrıntılı bir sistematik yapıya sahip olmasından dolayı, araştırmalarda söylem çözümlemesinden daha kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Bu kapsamlı çerçeve, sosyal bilimler içerisinde diğer alanlar ve yöntemlerle yakın bir ilişkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Çalışmanın yöntemi olan eleştirel söylem çözümlemesi, göstergebilim yöntemi ile sıkı bir ilişki içerisinde. Eleştirel söylem çözümlemesinin ana çatısını oluşturan söylem çözümlemesi; göstergebilim yönteminin incelediği düzeylerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Göstergebilim yöntemi ile bir metin, üç seviyede çözülür. Bunlar seviyeler; söylem, anlatı ve temel yapı çözümlemeleridir. Bunlardan biri olan söylem çözümlemesi; bir metnin dilsel boyutunu ve nasıl söyleme erişildiğini sadece dilsel olarak değil retorik açıdan da ele alır. Bu çözümlemede metnin; zaman, uzam ve kişiler bakımından dil ile nasıl ele alındığı ve söylem aşamasına ulaştığı incelenir (Kaplan & Ünal, 2011, s. 5-6).

Bu çalışmada, göstergebilim yönteminden bahsedilmesinin nedeni; nesne ve anlam ilişkisi açısından sinemada özellikle sembollerin sınıflandırılması ve anlamlandırılmasında göstergebilimin önemli bir yöntem olmasıdır. Bu sınıflandırma ve anlamlandırma aşamalarında eleştirel söylem çözümlemesi; ideolojik, kültürel,

¹⁷ (akt. Büker, 2010, s. 82)

toplumsal ve politik alt yapıları daha belirleyici bir şekilde ele almaktadır. Eleştirel söylem çözümleme yöntemi ile bu anlam yapıları arasında bağlantılar kurulabilir ve temel bir anlam çerçevesi içerisinde ayrıntılı bir çözümleme yapılabilir. Roland Barthes'ın sistemini oluştururken kullandığı düz anlam- yan anlam karşıtlığı, göstergebilim yönteminde anlamlandırma sürecinde önemli bağıntılar kurulması ve bu bağıntılarının eleştirel söylem çözümleme yöntemi ile incelenmesi açısından katkılar sağlar. L. Hjeltslev; Barthes'ın, düz anlam- yan anlam kavramlarını şu şekilde ele almaktadır; Düz anlam, ilk anlam olarak nitelendirirken, yan anlam ise düz anlam dışında kalan, bağlama ve ilişkilere göre başka ve yeni anlamlar olarak kullanılır (Hjeltslev'den, akt., Rifat, 2009, s. 38).

Eleştirel söylem çözümleme yöntemini tanımlamadan önce söylem kavramından bahsetmek, yöntemin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Bu bağlamda, söylem kavramının dayandığı temeller, Sözen (2014, s. 17) tarafından; "...söylem (*discourse*), terimi, ne 'ideal' ve 'aşkın' olanın felsefesine ne de 'yok'un ve 'hiç'in ya da 'hiçlik'in felsefesine dayanır" şeklinde ifade edilmektedir. Dilbilim çalışmalarından yola çıkarak ortaya çıkan söylem çözümlemesinin temelleri, retorik yani iyi konuşma sanatının önemli olduğu antik dönemlere kadar uzanır. Yapısalcı dil çalışmaları ile bu sanat 20. yüzyıldan sonra önem kazanmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren önem kazanan yapısalcı dilbilim çalışmaları zamanla klasik retorik'in yerini alarak, söylemin önemini arttırmıştır. Rusya'da yaşanan devrimle birlikte Rus formalizmi etiketiyle, dilbilim, şiir gibi sanatlarda yeni düşünceler ortaya çıkmıştır. Vladimir Propp'un *Masal Morfolojisi* çalışması bu anlamda önemlidir. Propp, bu çalışmasında, masal anlatı yapılarındaki benzerliklerden yola çıkılarak oluşturulan 31 işlev belirlemiştir. Propp, metinleri parçalara ayırarak, kendi aralarındaki ve bütünüle olan ilişkilerini ortaya koymaya çalışmıştır. Propp çalışmalarının sonunda dört sonuç ortaya çıkarmıştır. Bu sonuçlar;

1. Kişiler kim olursa olsun ve işlevler nasıl gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin, masalın değişmez, sürekli öğeleri, kişilerin işlevleridir, işlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.
2. Olağanüstü masalın içerdği işlevlerin sayısı sınırlıdır.
3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.
4. Bütün olağanüstü masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar (Propp, 1985, s. 27-29)

Fransız yapısalcıları, 1920 ve 1930'larda Rus formalizmi ve Çek yapısalcılığıyla esinlenmişlerdir (Özer, 2015, s. 207). Yapısalcı dil çalışmaları, insanların, dünyayı nasıl

anlamlandırdığı üzerine temellendirilmektedir. Bu anlamlandırma süreci, genel olarak karşıtlıklar ile ele alınmaktadır. Çağdaş bilimlere bakıldığında, anlamın dilden bağımsız olamayacağı, anlamın dil aracılığıyla kavranabileceği vurgulanmaktadır (Büker, 2010, s. 20). 1960'lı yıllarda metin ve iletişimle ilgili semiyotik ve dilbilimsel çalışmalar başlarken, 1970'lerde söylem çözümlemesi ile ilgili ilk sistematik analizler yapılmıştır (Özer, 2015, s. 207).

Söylem çözümlemesi, söylem kelimesinden türetilip sadece metinsel anlamlandırmalara değil bu metinlerin sosyo-kültürel yapılarına da odaklanmaktadır. Bir metnin içerisinde bulunan kelimelerin kullanım şekilleri, sıraları gibi olgular üzerinden metnin altında yatan düşüncelerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Söylem fikri, 1960'lardan itibaren dili sosyal bağlamından soyutlayan eğilimlere karşı eleştirilerin sonucunda geliştirilmiştir (Çakır, 2014, s. 11). Söylem kavramı, bu şekilde günlük yaşam pratiklerini de içine alan bir çerçeve içerisine yerleştirilerek, dilin geleneksel yapısının sınırlarını aşarak, kültürel, ekonomik, politik ve sosyal konulardaki çalışmalarda kullanılan bir yöntem haline gelir. Söylem, Batılı bir felsefenin ürünü olarak, dil pratiklerini içerir. Ama dilin geleneksel yapıları ile sınırlı kalmayan söylem, kültürel, sosyal ekonomik olguları da içerisinde barındırarak bir meta eylemine dönüşebilir (Sözen, 2014, s. 18).

Bu bağlamda toplumsal normların içerisinde önemli yer tutan gelenek ve göreneklerin, söylemin dil yapısında yer alması kaçınılmaz bir durumdur. Bu normların söylem içerisinde yer almasının nedeni; toplum ve onun ürettiği pratiklerin sosyal yaşam içerisinde önemli yapılar olmasıdır. Söylem, yapısı gereği dil pratiklerinden meydana gelse de yaşanan toplumun sosyal, ekonomik, kültürel olgularından ayrı değildir. Bunun nedeni, dilin kültürel bir sarmal içerisinde varlığını ortaya koymasıdır. Bu durum, aynı söylemin farklı kültürel, sosyal, ekonomik süreçlerde anlamının değişkenliğinde kendisini gösterir. Çoban (2015, s. 211); toplumun bilincinin ve bilinç dışı söylemsel pratiklerce meydana getirildiğini ve söylemin bu sürecin temel ögesi olduğunu ifade eder. Bu aşamada söylemi oluşturan grubun, toplumun bilincinin denetimini de ele aldığını savunulabilir. Geray'a (2014, s. 176) göre, bir söylem yapısında belli bir söylemin egemen söylem iken, diğerlerinin alternatif ya da muhalif söylemler olabilir.

Söylemler, toplumsal olguları içerisinde barındıran, toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılık gösteren anlamlar bütünü olarak kabul edilebilir. Söylemler, tarafsız, objektif/ nesnel durumları açıklamaktan ziyade sübjektivitenin ürünleridir. Yani saf söylem/ler yoktur (Sözen, 2014, s. 25). Sübjektif olarak söylemler, kendisini anlatı yapıları içerisinde tanımlayabilir. Yapısalcı kurama göre, her anlatı yapısı iki bölümden oluşur. Bu bölümlerden birincisi olan öykü, eylemler, olan bitenler unsurlarını içine alan olaylar alt başlığını ve karakterler, zaman unsurlarını ele alan varlıklar alt başlıklarını kapsar. Anlatı yapısının ikinci bölümü ise içeriğin aktarımının sağlandığı yol olan söylemdir (Chatman, 2009, s. 17). Anlatı metninde / yapısındaki bu iki bölümden biri olan söylem, içerik aktarımının nasıl olacağı ile ilgili bir görev alanı teşkil ederken, söylemler, çoğul okumalara açık hale gelmektedir. Metnin anlamlandırma sürecinde ortaya çıkan çoğul okuma yapısı, söylemin sübjektif yönünün ortaya çıkmasına neden olur. Burada önemli olan filmlerin metinsel olarak tanımlanmaları ve çoğul okumalara açık hale getirilmesidir. Filmsel metin sinema dilinden yararlanılarak bir sinema söylemi birimi haline gelir (Gündüş'ten, akt., Kabadayı, 2014, s. 72);

Rifat'a göre, anlatılarda bulunan anlamlar, farklı aşamalardan geçerek, birbiri ile bütünleşerek, karşıt hale gelerek, başka yapılara dönüştürmektedir (Rifat, 2009, s. 20). Anlatı yapısında meydana gelen bu aşamalar anlamın farklılaşmasını sağlarken, bu farklılaşan anlamın çözümleme sorununu da beraberinde getirmektedir. Bu sorun, söylem çözümleme yöntemi ile anlamlandırma sürecinin sistematik olarak ele alınması ile çözüme ulaşabilir. Söylem çözümlemesi, iletişim alanındaki sosyal sorunların ele alınması ve gündelik yaşam pratikleri ile kanıtlanmasını sağlamak açısından güçlü ve kesin yollar sağlamaktadır (Özer, 2015, s. 209).

Söylem çözümlemesinin kapsamlı yapısından dolayı geliştirilmesinin ve yeniden inşa edilmesinin sonucu olarak birçok alt başlığı ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada kullanılacak olan eleştirel söylem çözümleme yöntemi, bu yöntemlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geray'a (2014, s. 175) göre; eleştirel söylem çözümlemesi, toplumsal dönüşümleri açıklamaya çalışan, bu anlamda diğer disiplinlerle bağlantı kuran bir yöntemdir. Terry Locke, eleştirel söylem çözümleme yöntemini; tarihsel olarak konumlandırılmış ve sosyal olarak yapılandırılmış bir sosyal düzeni inceleyen, söylemin ideolojinin etkisi altında olan, hâkim güçlerin belirli söylemsel yapılarla, bazı insanlara

diğerlerine göre ayrıcalık tanıyan yapısında bulunan, gerçekliğin kısmen olsa da söylem tarafından sözel ya da sözel olmayan metinler aracılığıyla harekete geçirildiği şeklinde özetlemektedir¹⁸. Locke, hâkim güç ve toplumsal yapı üzerindeki etkilerinin çözümlemesinde eleştirel söylem çözümlemesinin kullanımının önemi üzerinde durmaktadır. Locke, iktidar ve sosyal olguları bir arada ele alırken; Teun A. van Dijk, eleştirel söylem çözümlemesini karşı çıkma ve direnme olarak nitelemektedir.

Eleştirel söylem çözümlemesi, sosyo- politik olguların ön plana çıktığı bir yöntem olarak; söylem ve sosyal sorunlar arasında bağıntı kurmaya çabalaması, bu durumu yorumlayan bir form haline getirmesi, sosyal sorunlara güç ilişkileri, toplum ve kültür açısından ideolojik bir kimlik tanımlaması yapması açısından önemlidir. İdeolojik, tarihsel süreçleri ele alan eleştirel söylem çözümlemesinin bu açıdan Marksist unsurlardan etkilendiğini de söylenebilir. 1970’lerin ikinci yarısından itibaren söylem çözümlemesi daha açık ve sistematik hale getirilirken, kitle iletişimde Amerikan Yaklaşımı olarak anılan klasik içerik analizi çözümlemesinin ilkeleri reddedilmeye başlanmasıyla birlikte, sosyal bilimlerde özellikle İngiliz ve Avustralyalı dilbilimciler, medyadaki ideoloji ve dil ilişkisi alanında birçok araştırma yapmışlardır (Özer, 2015, s. 208-209).

Sözen’e göre (2014, s. 79), “...söylem analizi, bir sosyolinguistik çalışma, metin analizi, sosyal analiz ve bütün bu analiz türlerini içine alan refleksif ya da eleştirel bir analizdir. Bu analiz, dili bir eylem, iletişim formu, sosyal pratik olarak görme ve yorumlama özelliği taşır”. Sinemasal anlamda düşünüldüğünde dilin eylem özelliği taşıyor olması, filmlerdeki sözel ifadelerin ve görüntülerin çözülmesi esnasında eleştirel söylem çözümleme yönteminin kullanımını doğru bir yöntem olarak karşımıza çıkarabilir. Eleştirel bir yapıyı bünyesinde barındıran söylem çözümlemesi, Marksist eleştirel geleneğinden beslenmektedir. Söylem çözümlemesi, eleştirel yanılla, neo-Marksist kuramların, Frankfurt Okulu’nun ve Batı Marksizm’inin dil konusundaki görüşlerini odak noktası olarak ele almaktadır (Sözen, 2014, s. 83).

Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesi daha çok haber çözümlemelerinde kullanılsa da anlam açısından ele alındığında, diğer metinlerin çözümlemesinde de

¹⁸ https://books.google.com.tr/books?id=KR0SBwAAQBAJ&pg=PA1&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=true.E.T. 05.04.2018

kullanışlı bir yöntemdir. Van Dijk, eleştirel söylem çözümlemesinde; ırkçılık, etnik ayrımcılık gibi konular üzerinde durarak, yöntemini bu konular etrafında temellendirmiştir. Sözen'e göre (2014, s. 120) van Dijk'in söylem analizi şu şekilde değerlendirilir;

Önermeye dayalı söylem analizi şeklinde kabul edilebilir ve bu tip bir analiz, üç aşağı beş yukarı içerik analizine bir ilave ya da bir alternatif olarak düşünülebilir. Kapsamlı bir söylem analiziyle, değişen ifadeler ve ideolojik konular, çıkarlar ve iktidarların özellikler belirlenebilir.

Teun A. van Dijk, eleştirel söylem çözümlemesi yaklaşımında ideoloji kavramı üzerinde sıkça durmaktadır. Teun A. van Dijk'a göre; ideolojilerin toplumsal boyutu, onların yeniden üretiminde ve gelişmesinde grup ve kurumlar arasında ne tür ilişkiler olduğunun bulunmasına bağlıdır. İdeolojilerin söylem boyutunda, günlük konuşmaları nasıl etkilediği, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve ideolojinin toplumda yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklamaktadır (van Dijk, 2015, s. 15). Toplumsal enformasyon içerisinde önemli bir yere sahip olan dil kavramı, söylemin de temel taşıdır. Dil kavramı içerisinde kullanılan sözcüklerin nasıl, kim tarafından, hangi alanda kullanıldığı gibi unsurlarda söylemin türünü ve yönünü değiştirebilir. Bu anlamda ortaya konulan metinler de önem kazanmaktadır. Söylem oluşturulurken toplumsal olguların metin içerisinde sunum yönü de önemli birer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Teun A. van Dijk, söylemi; ideolojik olarak ele alırken sosyal kognisyonlar¹⁹ üzerinde durur. Dijk'in kognisyonları ön plana çıkarmasının nedeni, kognisyonları eylem olarak nitelendirmesi ve onları makro ve mikro yapılar arasında ilişki kurmak için kullanmasıdır (Sözen, 2014, s. 128). Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi yaklaşımına göre; “ *Dil kullanımı, söylem, sözlü etkileşim ve iletişim, sosyal düzenin mikro seviyesine aittir. Sosyal gruplar arasındaki güç, egemenlik ve eşitsizlik çözümlemenin makro seviyesine ait olan tipik kavramlardır*” (van Dijk, akt., Özer, 2015, s. 210). Teun A. van Dijk, bu yaklaşımı genel olarak egemenlik ve eşitsizlik kavramları özellikle de ırkçılık, ayrımcılık, nefret söylemlerinin medyadaki yansımaları üzerine kurmuştur. Eleştirel söylem çözümlemesi, medya metinlerinde yer alan bu

¹⁹ Kognisyon: Algı, hatırlama, hayal, düşünce, muhakeme gibi bilgi yollarını kapsar. <https://www.turkcebilgi.com/kognitif.E.T.01.03.2018>

unsurlarda kullanılan ideolojik dili tarihsel ve toplumsal nosyonları ile ele almayı amaçlar. Özer (2015, s. 198), Teun A. van Dijk'ın yöntemini;

Teun A. van Dijk'a göre, medya ya da eğitim gibi ideolojik yeniden üretim araçlarını ya da kurumlarını kimin ve hangi süreçler aracılığıyla denetlendiğini incelemenin yaşamsal bir önemi bulunmamaktadır. Eleştirel söylem çözümlemesi ancak ve ancak eşitsizlik ve egemenliğin yeniden üretiminde dil kullanımının, söylem ya da iletişimsel olayların ve dilin rolünün bir dökümünü yaptığı ölçüde eleştirel sosyal ve siyasal çözümlemelere önemli ve özel bir katkıda bulunabilir" şeklinde açıklamaktadır.

Teun A. van Dijk'e göre (2015, s. 56); *"İdeolojik söylem çözümlemesinde tümce ya da metnin bir parçasıyla ima edilen anlamları açık hale getirmek eleştirel incelemenin güçlü bir aracı olabilir"*. Metin içerisindeki küçük bir parçanın bile eleştirel olarak incelendiğinde ideolojik olarak anlama sahip olabilir. İdeoloji kavramı, toplumsal pratiklerin bir yansıması olarak genelin kabul ettiği normları içerir. Çoban (2015, s. 217), ideoloji kavramının üretim ve mülkiyet ilişkilerini içine alan sınıfsal açıdan incelenmesi gereken bir olgu olduğunu, bu alanın sınıfsal çatışmaların yaşandığı hegemonya mücadelesini meydana getirdiğini belirtir. Burada ortaya çıkan sorunsal, egemen grupların söylemlerinin egemen fikirlere nasıl dönüştüğü, toplumsal olarak nasıl şekillendirildiği konusudur. Burada üretim araçlarını ve ekonomiyi elinde tutan egemen grupların hâkimiyet alanı konusu ortaya çıkmaktadır. Teun A. van Dijk'e (2015, s. 17) göre; ideolojik fikirler, bir toplumsal grubun paylaştığı toplumsal, siyasi ve dini olgulardır. Paylaşılan bu ortak olgular sayesinde, toplumsal grup, ortak bir hareket alanı içerisinde genel fikirlerini savunabilir. Teun A. van Dijk (2015, s. 53), ideoloji konusu ile ilgili şu dört ilke üzerinde durmaktadır;

1. Bizim hakkımızda olumlu şeyleri vurgula
2. Onlar hakkında olumsuz şeyleri vurgula
3. Bizim hakkımızda olumsuz şeyleri vurgulama
4. Onlar hakkında olumlu şeyleri vurgulama.

Bu dört ilke, ideolojik bir yön çizerek, metinlerdeki biz/ öteki ikileminin alt yapısının nosyonlarını ortaya koyması açısından önemlidir. Böylece söylem metinleri açık bir şekilde ideolojik bir yapıya bürünür. Bu yapı ile yazılı ve görsel metinler, belirlenen dört ilke çerçevesinde anlamlandırılabilir.

İdeoloji kavramını sinemasal anlamda ele alan bir başka kuramcı da Metz'dir. Metz, göstergebilim kuramını genel olarak görüntü üzerinden sinema üzerine kurgulamıştır. Metz, seyircinin filmin ideolojisine hâkim olduğunu, seyircinin filme bakmasının filmi

teşhirci, seyirciyi ise röntgenci konumuna getirdiğini savunur (Kaplan & Ünal, 2011, s. 31). Seyirci ve film arasındaki bu etkileşimli ilişki filmin ideolojisini ve anlam bütünlüğünün elde edilmesini sağlarken, seyirciyi edilgen durumdan etkin konuma getirir. Levi- Strauss kuramında, kültürel yapıyı ele alırken zihinsel özellikle de bilinç dışı öğeleri incelemiştir. Bu incelemelerle insan ve kültür ilişkisini zihinsel süreçler bağlamında ele almıştır. Metz, Eco'nun etkisiyle filmlerin kodlara dayandığı görüşünü ortaya koyarak, bu kodları “kültürel kodlar ve “özgül kodlar” olarak ikiye ayırmaktadır. Kültürel kodlar, bireye farkına varmadan, toplumda yaşama ile kazanılan kodlardır. Özgül kodlar ise, öğrenilmesi gereken, sinemadaki kurgu, alıcı devinimleri, renk gibi unsurlarda bu kodların içerisine girmektedir (Kaplan & Ünal, 2011, s. 30-31). Kültürel kodlar, toplumun tarihinden, sosyolojik, siyasal ve ekonomik unsurları ile bağımlı olarak, toplumdan topluma değişebilir ve kültürel farklılıkların ortaya çıkmasına neden olur. Kültürel kodlar, toplumsal deneyimlerle nesilden nesile geçerken, değişimi zordur. Özgül kodlar ise öğrenme süreciyle elde edilen ve değişime daha az dayanaklı olan, sürekli değişen ve gelişen unsurlardır.

Çalışmada tercih edilen Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi ile kullanılarak yapılan birçok çalışma bulunmaktadır. Türkiye’de özellikle son yıllarda bu yöntemin kullanımında ve sosyal bilimler alanındaki çalışmalarda bir artış vardır. Bu artış, sinema alanında yapılan çalışmalarda da kendini göstermektedir. Sinema alanında yapılan çalışmalarda, genellikle eleştirel söylem çözümlemesi temsiller üzerinden karakter ve diyalog bağlamında ele alınarak bu konuda analizler yapılmaktadır. Bu çalışmada, makro yapılar konunun özüne uygun olarak, Halit Refiğ sineması, “ulusal sinema” ve Doğu- Batı ikilemi kavramları çerçevesinde toplumsal, tematik ve anlamsal unsurlarla yapılandırılırken, mikro yapılar ise ana materyal olan görüntü olgusunun alt yapıları ile sistematik hale getirilmiştir.

3.1.1. Çalışmanın Problemi

Çalışmanın ana problemi, Halit Refiğ sinemasının en önemli düşünsel çıktısı olan “ulusal sinema” hareketi bağlamında, Refiğ’in filmlerinde Doğu- Batı ikileminin nasıl sunulduğudur. Bu bağlamda, Halit Refiğ ‘in “ulusal sinema” düşüncesini yansıtan filmleri incelenerek, onun filmlerindeki Doğu- Batı ikilemini ortaya koyma şekli ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

3.1.2. Çalışmanın Amacı

“Ulusal sinema” hareketi çerçevesinde ve sinema- toplum ilişkisi bağlamında Halit Refiğ sinemasındaki örneklerinin Doğu-Batı ikilemi kavramına yaklaşım şeklinin nasıl inşa edildiğinin tespit edilmesi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın temel noktası, seçilen filmlerdeki bu ikiliğin tespit edilmesi üzerine kurgulanmıştır. Bu çalışmada, Türk sinema tarihi açısından tartışmalı bir düşünce eğilimi olan “ulusal sinema” hareketinin üzerinde durularak ve bu bağlamda bu hareketinin ana savlarından biri olan Doğu- Batı ikileminin Halit Refiğ filmlerindeki yansımaları ortaya çıkarılmıştır. Böylece sinema sanatının çıktısı olan filmler ve toplumsal olaylar arasında bir ilişki kurulabileceği düşünülmüştür.

3.1.3. Çalışmanın Önemi

Çalışma, Halit Refiğ’in “ulusal sinema” düşüncesinden hareketle filmlerinde üzerinde durduğu Doğu- Batı ikilemi kavramına nasıl yaklaştığı, filmlerinin anlatı yapısını bu yönde ne şekilde inşa ettiği ortaya konulmuştur. Literatürde yapılan çalışmalarda, Halit Refiğ ve “ulusal sinema” ile ilgili genel bir çerçeve çizilmiştir. Bu çalışmada ise Halit Refiğ sineması ve “ulusal sinema” hareketinden yola çıkılarak, Doğu- Batı ikilemi kavramı da incelenerek farklı bir bakış açısı çizilmesi amaçlanmıştır. Çalışmada Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesinden referans alınarak sinema ile ilişkilendirilen yeni bir alt yapı hazırlanarak yöntem sinemaya uyarlanmıştır. Kuramsal olarak yapılandırılan bu yöntem ile sinema ve eleştirel söylem çözümlemesi arasında sistematik bir ilişki kurulması hedeflenmiştir. Ayrıca Halit Refiğ sineması üzerinden, “ulusal sinema”, Doğu- Batı ikilemi kavramlarına yeni bir yorum katılması, gelecekte Türk sineması ile ilgili yapılacak olan akademik çalışmalara ışık tutması açısından önemlidir.

3.1.4. Çalışmanın Varsayımları

Sinemanın toplumla olan etkileşimli ilişkisinin onun etki alanını genişlettiği ve toplumsal değişim ve dönüşümlerden bağımsız olamayacağı görüşü çalışmanın temel varsayımını oluşturmaktadır. Bu varsayımdan ve tezin konusu olan “ulusal sinema” hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında Doğu- Batı ikileminden yola çıkılarak çalışmanın diğer varsayımları şu şekilde oluşturulmuştur:

1. Türk toplumunun tarihsel olarak geçirdiği modernizm evreleri ele alınarak Türk toplumu ve modernizm algısının ilerleyen yıllarda toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel yansımaları olmuştur. Sinema- toplum ilişkisi bağlamında Türk sineması da bu yansımalarından etkilenir.
2. Türk sinemasının toplumsal değişim ve dönüşümlerden etkilenen yapısı içerisinde özellikle 1960'lı yıllarda Türkiye'de yaşanan ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal değişimlerin büyük etkisi vardır.
3. 1960'lardaki değişimlerden etkilenen Türk sinema çevrelerinde Türk sinemasının gelişimi üzerine birçok yeni eğilim ve sinema hareketi ortaya çıkmıştır. Bu yeni düşünce sistemleri Türk sinemasının gelişimine olanak sağlar.
4. Halit Refiğ'in öncülük ettiği "ulusal sinema" hareketi, Türk sinemasının gelişiminin ulusal değerler ve kültürel normalarla ilerleyebileceğini ve bu değerlerin sinemada yer almasının Türk sinemasını özgün hale getireceğini savunur.
5. Halit Refiğ, sinema dilini özellikle temasal bütünlük üzerine kurarak, savunduğu "ulusal sinema" hareketinin savlarını film içeriklerinde kurgular. Bu kurgu, geleneksel değerler üzerinden, Türk tarihi, Türk toplum yapısı, ekonomik süreçler, gelenekler ve dini inançlar bağlamında gelişme gösterir.
6. Halit Refiğ, "ulusal sinema" hareketi bağlamında filmlerinde, Doğu- Batı kültürel farklılıklarını Doğu- Batı ikilemi kavramı çerçevesinde gerek söylemler gerekse de simgelerle ortaya koyar.
7. Doğu- Batı kültürel farklılıkları bağlamında Refiğ, ulusallık unsurunu ön plana çıkarırken, Batı söylemine karşı bir direnç gösterir. Bu karşı direnme filmlerindeki ana çatışmalarda Doğu- Batı ikilemi ile kendine eleştirel söylem düzleminde kendine yer bulur. Bu düzlem ikili çatışmalar, Batılı olan "modern" ve Doğulu olan "geleneksel" kavramları ilişkisi içerisinde anamlanır.

3.1.5. Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Çalışmada, “ulusal sinema” hareketi bağlamında, bu düşüncenin öncüsü olan Halit Refiğ’in filmlerinde Doğu- Batı ikileminin nasıl işlendiğinin ortaya çıkarılması planlanmıştır. Refiğ’in tüm filmlerini bu kapsamda ele almanın çalışmanın temel varsayımlarına odaklanmasını zor hale getirebileceği düşünüldüğünden, Refiğ’in “ulusal sinema” hareketini yansıtan *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri analiz edilmiştir. Bu filmlerin Teun A. van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak oluşturulan yeni bir şablon ile analiz edilmesi de Halit Refiğ sinemasını genelinin ele alınmasında bir sınırlılık ortaya çıkarmıştır.

3.1.6. Çalışmanın Evren ve Örneklemi

Halit Refiğ, ilk yönetmenlik deneyimini 1961 yapımı *Yasak Aşk* filmi ile gerçekleştirmiştir. Bu tarihten sonra ise 50’den fazla film²⁰, belgesel ve birçok dizi yönetmiştir. Refiğ’in bu filmleri çalışmanın evrenini oluştururken, “ulusal sinema” hareketi bağlamında Halit Refiğ sinemasında özellikle Doğu- Batı ikilmenin işlendiği ve Refiğ tarafından bilinçli bir anlatı şekli olarak seçilen *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri örneklem olarak seçilmiştir.

3.1.7. Çalışmanın Eleştirel Söylem Çözümlemesi ile Yapılandırılması

Özer (2011, s. 85), Teun A. van Dijk’in modelini makro-mikro yapıları kategorilerinde şu şekilde açıklamaktadır;

A. Makro Yapı

1. Tematik Yapı

a.Başlık/lar

b.Haber Girişi

1.Spot/lar

2.Spot olmadığında haber metninin ilk paragrafı ele alınmalıdır. Haber tek paragraftan oluşuyorsa ilk cümle haber girişi olarak alınabilir.

c.Fotoğraf

2. Şematik Yapı

a. Durum

1. Ana Olayın Sunumu

2. Sonuçlar

3.Ardalan Bilgisi (Önceki olay da dahil)

4. Bağlam Bilgisi

b.Yorum

²⁰ <https://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/950/halit-refig>. E. T. 24.02.2020

- 1.Haber kaynakları
- 2.Olay taraflarının olaya getirdikleri yorumlar

B. Mikro Yapı

1. Sentaktik Çözümleme

- a. Cümle yapılarının aktif ya da pasif olması
- b. Cümle yapılarının basit ya da karmaşık olması

2. Bölgesel Uyum

- a. Nedensel ilişki
- b. İşlevsel ilişki
- c. Referansal ilişki

3. Sözcük Seçimleri

4. Haber Retoriği

- a. Fotoğraf
- b. İnandırıcı bilgiler
- c. Görgü tanıklarının ifadeleri”.

Teun A. van Dijk’ın kategorileştirdiği makro ve mikro yapılar daha çok haber çözümlemelerinde kullanılmaktadır. Yukarıdaki bu tablo haber çözümlemelerine daha uygun ve sistematik bir analiz olanağı sağlamaktadır. Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümleme yapıları, metinlere vurgu yaptığı için bu yapıların referans alınarak filmlere uygulanma serbestliği sağlaması önemli bir avantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Teun A. van Dijk’ın makro ve mikro yapılarla sistematik bir hale getirdiği eleştirel söylem çözümlemesi, genel olarak haber metinleri analizlerinde kullanılsa da farklı kuramsal alt yapılara da uyarlanabilmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesi, sosyal bilimler alanlarındaki çalışmalarda, toplum ve kurumlar arasındaki ilişkileri ideolojik ilişkileri ele alan niteliksel bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Dil çalışmalarına dayanan bu yöntem, görsel metinlerin incelenmesinde de, görsel metinlerin içerisinde bulunan söylemlerin belirlenmesi ve açıklanması da sistemli bir çözümleme imkânı sağlamaktadır (Ankaralıgil, 2008, s. 152). Eleştirel söylem çözümlemesinin farklı alanlarda kullanımı, onun farklı formlarda oluşturulmasına olanak sağlamaktadır. Tuğan (2015, s. 51-52), eleştirel söylem çözümlemesinin belli bir teoriye sahip olmadığını ve bu yüzden araştırmacıların birbirinden farklı yaklaşımlara sahip olabileceğini ifade ederken, her araştırmacının bu bağlamda temel kavramları kendi yaklaşımıyla ortaya koyması gerekliliğinin altını çizmektedir. Bu anlamda çalışmada ana materyal olarak kullanılacak filmlerin çözümlemesinde de Teun

A. van Dijk'in, Makro ve Mikro yapıları, görüntü temelli bir çözümleme için tekrar düzenlenmiştir²¹. Bu düzenleme şu şekildedir;

A. Makro Yapı

1. Tematik Yapı
2. Toplumsal Yapı
3. Anlam
 - 3.1. Türk Toplumunun Değer ve Normlarının sunumu ve bu olguların Doğu- Batı Ekseninde ele alınış şekilleri
 - 3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi

B. Mikro Yapı

1. Karakterler ve Diyaloglar
2. Görüntü
 - 2.1. Çerçeve
 - 2.2. Mekân
 - 2.3. Renk
3. Ses ve Müzik
4. Kurgu

3.1.7.1. Makro Yapı

Makro yapı, Teun A. van Dijk, makro yapıların soyut olduğunu belirtir. Teun A. van Dijk'e (2015, s. 40) göre; "...toplumsal aktörlerin gruplarından, kurumlardan, örgütlerden, tüm devletler ya da toplumlardan ve onların örneğin iktidar ilişkilerinden söz ederiz". Bu roller ve ilişkiler, evrensel bir özellik göstermediği için, bu yapılar toplumsal normlara göre değişiklik gösterebilir. Çalışmada makro yapılar; tematik yapı, toplumsal yapı ve anlam alt başlıkları altında ele alınarak, bu başlıklarda olay örgüsü içindeki tematik ve toplumsal bağlantılar tanımlanmıştır. Anlam alt başlığında ise örneklem olarak seçilen filmlerdeki Doğu- Batı farklılıkları geleneksel, kültürel değer ve normlarla anlatılmıştır.

²¹ Teun A. van Dijk'in Makro ve Mikro yapılarının alt başlıkları ile ilgili sinemasal anlamda düzenleme yapılırken, Nuray Hilal Tuğan'ın "Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: Saç Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi" makalesinden yararlanılmıştır. (Tuğan, 2015, s. 52)

3.1.7.1.1. Tematik Yapı

Teun A. van Dijk, makro yapı içerisinde tema olgusuna açıklama getirirken “İnsancılık” kavramının üzerinde durmaktadır. Buna göre; İnsancılık, genel çerçevede insan hakları üzerine odaklanırken, insan haklarını savunma, bu hakları ihlal edenleri eleştirme gibi kavramlar üzerinde durmaktadır (van Dijk, 2015, s. 83). Teun A. van Dijk, bu kavramları genellikle Avrupa’da yaşayan mülteciler ya da azınlıklar üzerinden ele alma eğilimine sahiptir. Teun A. van Dijk eleştirel söylem çözümlemesinde tematik yapı içerisinde, haber metnlerindeki başlık, spot, fotoğraf gibi unsurları ele almaktadır. Çalışma görüntü temelli olduğu için, örneklem olarak seçilen filmlerde van Dijk’ın tematik yapı içerisindeki unsurları bulunmamaktadır. Bu yüzden çalışmanın tematik yapısı, van Dijk’ın üzerinde durduğu biz/ öteki arasındaki farklılıklar üzerine kurgulanmıştır.

3.1.7.1.2. Toplumsal Yapı

Makro yapı içerisine dâhil edilen toplumsal gruplar, kurumlar vb. gibi topluluk bilinciyle var olan ve üyeleri ile birlikte hareket etme eğilimi içerisinde olan olgular, toplumsal bağlamı oluşturmaktadır. Bu oluşum, grup üyeleri ve diğerleri kavramlarının ortaya çıkmasına neden olurken, bu çalışmanın ana konusu olan Doğu- Batı temaları bağlamında Batı termlerinde özellikle göçmen ya da azınlıklar için kullanılan “öteki” kavramı ön plana çıkmaktadır. Sinemanın diğer sanatlar gibi toplumla ilişkisi içerisinde. Bu bağımlı ilişki iki alanın da birbirini etkilemesi ile gerçekleşir.

3.1.7.1.3. Anlam

Makro yapı içerisinde konumlandırabileceğimiz anlam faktörü, metnin çözümlenmesi sırasında bazı olguları içerisinde barındırır. Teun A. van Dijk kuramı içerisinde anlam başlığını şu alt başlıklara ayırmaktadır; 1. Sınıflandırma, 2. Karşılaştırma, 3. Karşı gerçekçilik, 4. Yadsıma ifadeleri, 5. Mesafe koyma, 6. Empati, 7. Örtmece, 8. Kanıtsallık, 9. Açıklama, 10. Genelleştirme, 11. Örtüklük, 12. Ulusal Övünç, 13. Kutuplaşma, biz- onlar Sınıflandırması, 14. Önvarsayım, 15. Sözde Bilgisizlik, 16. Belirsizlik, 17. Kurbanlaştırma (van Dijk, 2015, s. 74-95). Teun A. van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesini tanımladığı ve açıkladığı makalesinden alınan bu başlıklara bakıldığında; anlam içerisinde farklı alt başlıklar bulunsa da, genel olarak, biz/ öteki

olguları üzerinden metinlerde bir anlatı yapısının kurulduğu görülebilir. Farklılıkların tanımlanması, açıklanması beraberinde farklılıkların ortaya çıkmasına bu durumda sınıflandırmaya, genelleştirmeye yol açmaktadır. Çalışmada üzerinde durulacak “ulusal sinema” hareketi ile ilgili filmlerde ulusal öğeler ön plana çıkarken “öteki” kavramı da anlam kazanmakta ve kültürel farklılıklar da bu kavram üzerinden vurgulanmaktadır.

3.1.7.1.3.1. Türk Toplumunun Değer ve Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu- Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri

Ulusal sözcüğü (Püsküllüoğlu, 2010, s. 1005), “*Ulusla değgin, ulusa özgü olan, ulusla ilgili*” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanımlama referans alınarak; “ulusal” sözcüğü, bir milletin tüm değerlerini içerisine alan geniş bir kavram olarak açıklanabilir. Burada ön plana çıkan kültür ögesi, van Dijk tarafından, hem ortak alana hem de ortak kural ve değerlere sahip olabileceğini şeklinde açıklanırken, rekabet alanında ise kültürel ideolojilerden ziyade politik ya da dini bir ayrım ortaya çıkmaktadır. Bu ayrım Batı’ya ait olan ve Batı’ya ait olmayan şeklinde de sınıflandırılabilir (van Dijk, 2015, s. 47). Bu çalışma içerisinde Doğu- Batı ikilemi olguları içerisinde ele alınacak ana kriterlerden biri de “Batılı olan ve Batılı Olmayan” ayrımı ve beraberinde biz/ öteki sınıflandırması irdelenecektir. Çalışmada biz/ öteki kavramları sadece batılı olan ya da olmayan yönünden değil, filmler içerisindeki toplumsal dinamikler açısından ele alınacaktır.

Filmlerdeki görüntü malzemesi genel bir anlam üzerinden, seyircinin öznel bakış açısına seslenmektedir. Bu öznel yargı, yaşanan toplumdan ve normlardan bağımsız değildir. Kişisel bazı özellikler, seyircinin anlamlandırma sürecinin içeriğinin zenginleşmesine olanak sağlarken, bu içerik düzenlenmesi genelden farklı bir boyutta ve özgünlükte olması zor bir durumdur. Büker, içerik ve anlam arasındaki ilişkiyi ileti ya da içeriğin genel, anlamın ise özel olduğu şeklinde açıklar (2010, s. 25). Toplumsal değer normlarının büyük çoğunluğu, toplumsal ve kültürel arketipinden bağlı ve yüzyıllar içinde gelişen geleneklerden meydana gelir. Bu gelenekler, meşru iktidarların ana söylem ögesidir. Teun A. van Dijk, geleneklerin söylem içerisinde basmakalıp yapılar olarak kullanıldığının üzerinde durarak, bu yapıların genel insani değerlerle (eşitlik, hoşgörü, kardeşlik vb.) geleneklerle birlikte inşa edilerek kullanıldığını ifade eder (van Dijk, 2015, s. 62).

3.1.7.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi

Söz söyleme sanatı olarak bilinen retorik kavramı, söylem çözümlemesi ile ele alındığında farklı boyutlarda bir işlev kazanmaktadır. Böylece, sözün anlatım aracı olarak konumu farklılaşarak ve çeşitlenerek önemli bir güç haline gelerek, kitleleri etkileme misyonu ön plana çıkmaktadır

Film seyircisinin bir görüntünün yan anlamını anlaması için, o toplumun kültürel kodlarına sahip olması gerekir. Özellikle Umberto Eco, görüntünün ikonik ve belirtisel yönünün güçlü olmasından dolayı, kültürel kodlarla birlikte izleyicinin görüntüyü açımlayabilceğini savunur (Eco'dan, akt., Büker, 2010, s. 39). Saussure ve Pierce'den etkilenen Eco, anlamın ortaya çıkabilmesi için kültürel kodların kullanılması düşüncesiyle Saussure'e daha yakındır. Eco, sanat ürünlerinin yoruma açık olduğunu belirtir, bir metnin yorumlanması sırasında okurun işbirliğinin üzerinde durmaktadır (Kaplan & Ünal, 2011, s. 28-29). Eco'nun okuyucuyu yorumcu olarak önemli bir konuma getirmesi, okuyucunun bir metni okurken kültürel ve toplumsal normalardan bağımsız olamayacağını ve sunulan metni genel çerçevede bu kodlarla anlamalandırabileceği paradigması ortaya çıkmaktadır. R. Barthes'ın ortaya attığı "yan anlam" kavramı, sonrasında birçok göstergebilimci tarafından ele alınmış, ve sinemasal anlamda geliştirilmeye çalışılmıştır. Büker'e göre (2010, s. 52), yan anlam yaratmak için yönetmen biçimle oynar, bu esnada yönetmen biçime özen gösterse bile bazen kültürel kodlar, alt kodlar kodların açımlanması yönetmenin istediği dışında olmasına neden olabilir. Bu bağlamda filmlerin ideolojik yönü ortaya çıkar.

Kültür ve ideoloji arasındaki ilişkiyi açıklayan Teun A. van Dijk, kültür ve ideoloji kavramlarının birbirleriyle karşılaştırılmasına rağmen ikisi arasında bir ayırım yapar. Ona göre; ideolojilerin bütün topluma yüklenemeyeceğini bu yüzden de ideoloji ve kültür arasında bir ayırım olduğunu belirterek, kültürlerin ortak alana, ortak kural ve değerlere sahip olduğunu ama genel, ortak bir ideolojiye sahip olmayacaklarını savunur (van Dijk, 2015, s. 47). Kültür ve ideoloji ayırımını toplumsal dinamikler üzerinden yapan van Dijk, "ortak" olgusu üzerinden bu farklılığı tanımlamaya çalışır.

3.1.7.2. Mikro Yapı

Teun A. van Dijk, mikro yapıların, genel olarak toplumsal aktörlerden ve bu aktörlerin kendi aralarındaki etkileşimden oluştuğunu belirtir (van Dijk, 2015, s. 40). Van Dijk'ın aktör olarak tanımladığı yapılar, toplumsal dönüşüm ve değişimlerde kendilerini ortaya koyabilen yapılardır. Bu bağlamda, çalışmada film içerisindeki karakterler ve onların söylemleri, inançları, bakış açıları diyaloglar üzerinden tanımlanmaya çalışılacaktır. Ayrıca çalışmada, görüntü unsuru temel materyal olduğu için görüntü ile ilgili genel kavramlar ve unsurlar incelenecektir.

3.1.7.2.1. Karakterler ve Diyaloglar:

Teun A. van Dijk, karakterleri ideolojik yapılarını anlamlandırmak için “aktör tanımı” kavramını kullanmaktadır. Bu kavrama göre, “insan ve eylem üzerine olan tüm söylem çeşitli aktör tanımını içerir” (van Dijk, 2015, s. 71). Bu çalışma içerisinde ele alınacak olan karakterlerin adları, dahil oldukları sosyal gruplar, toplum içerisindeki konumları, insan ilişkileri bu tanım içerisine konumlandırılabilir. Karakter ve onların diyalogları incelenirken, karakterlerin ait oldukları grupların incelenmesini de gerektirmektedir. Karakterlerin belli gruplara ait olup olmadıklarını van Dijk, “grup benlik şeması” olarak tanımladığı şema ile şu öğelerle açıklanmaktadır;

- Üyelik: Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?
- Etkinlikler: Ne yapıyor ya da planlıyoruz? Bizden ne bekleniyor?
- Amaçlar: Bunu niçin yapıyoruz? Ne elde etmek istiyoruz?
- Kurullar: Yaptığımız şeyde neler iyi, neler kötü, neye izin veriliyor, neye verilmiyor?
- İlişkiler: Düşmanlarımız ya da dostlarımız kimler? Toplumdaki durumumuz nasıl?
- Kaynaklar: Başkalarının sahip olmadığı neler sahibiz? Başkalarının sahip olduğu nelerle sahip değiliz (van Dijk, 2015, s. 52)

Teun A. van Dijk'ın grup benliği şeması olarak tanımladığı bu yapı, metin içerisindeki karakterlerin grup ve bu grup içerisindeki ilişkilerini şematik olarak tanımlanmakta ve kategorileştirilmektedir. Eleştirel söylem çözümlemesinde grup kavramı, mikro yapı içerisinde tanımlanmaktadır. Teun A. van Dijk, toplumsal grup tanımını yaparken; köken, dil, din, diploma ya da bir üyelik gibi olguları içeren üyelik ölçütleri ya da öğrenci eğitmek, hasta bakma gibi özel amaçlar yahut kurallar, grup ilişkileri ve kaynakları bağlamında açıklamaktadır (2015, s. 43). Çalışmada incelenecek filmlerde van Dijk'ın oluşturduğu “grup benliği şeması” öğeleri birlikte karakterler ve diyaloglar

alt başlıklarında kullanılacaktır. Bu şemanın çalışmada tercih edilmesinin nedeni, biz/ öteki kavramsallaştırılmasının temellendirilmesinde karakterlerin özelliklerinin ve bu özelliklerinin kendisini gösterdiği diyaloglarının anlamlandırmasında şemanın sistematik bir yapı sunmasıdır. Film incelemelerinde şemanın öğeleri üzerinden değerlendirmeler yapıp, grup benliği nosyonu içerisinde biz/ öteki kavramlarına açıklama getirilmeye çalışılacaktır. Çalışmada karakterler ve diyaloglar başlığı üzerinde en çok durulan kategoridir. Bunun nedeni, Halit Refiğ'in filmlerinde karakterler kurgularında ve onların diyaloglarındaki söylemleri bilinçli bir şekilde filmlerin içine yerleştirmesidir.

3.1.7.2.2. Görüntü

Bu çalışmanın temel malzemesi olarak filmlerin kullanılması, görüntü unsurunu merkeze alan bir yönelim seçilmesini gerektirmektedir. Bu yönelim, görüntü dili üzerinden ele alınırken, görüntünün ana materyal olarak sunumunun incelenmesi sorununu ortaya çıkarmaktadır. Görüntü, gözümüzle gördüğümüz nesneleri kapsarken, biçimi ise alanın belli bir açıdan gösterdiği nesnelerdir (Büker, 2010, s. 49). Çalışmanın ana materyali olan görüntüler, film içerisinde yönetmenin bakış açısına ve vizyonuna göre şekillense de seyircinin kültürel ve psikolojik alt yapısı bu anlamlandırmada önemli bir süreçtir.

İnsan gözü ve alıcı temelde aynı düzeneğe sahiptir. Alıcı, gözün görme işlevlerini teknolojik olarak yerine getirirken, insan gözünün sadece belli alanda net görme diğer alanları belirsiz görme gibi zayıflıklarını da taşır. Belirgin bir varlığa baktığımızda, göz merceğimiz bu duruma uyumlu olduğu için bu varlığı net görürken önünde ve ardındakileri bulanık olarak görür. Ama belirli varlıktan uzaklaştıkça varlığın önündeki ve ardındaki seçik görünme derinliği de büyür (Can & Esen, 2008, s. 156). Bu çalışmada kullanılacak olan eleştirel söylem çözümlemesinde, görüntü, anlamlı en küçük birim olarak kullanılacaktır. Bu bağlamda, görüntüler üzerinden anlamlandırma yapılacaktır.

3.1.7.2.2.1. Çerçeve

Çerçeve, belli sınırları olan bir görüntüyü belirlemek için kullanılır. Çerçeve sadece görüntüyü sınırlandırmakla kalmaz aynı zamanda görüntünün içeriğini de tanımlar. Bu

yüzden çerçeve kamera hareketlerinin amacını ortaya koymaktadır. (Erdoğan, 1992, s. 51). Monaco (2000, s. 105), Çerçeve oranının, kameranın açıklık durumuyla hacmine ve objektiflere bağlı olduğunun altını çizer. Çerçeve kullanımında çerçevenin her yanı aynı önemde değildir. Çerçeve içerisinde bazı noktalar daha ön plana çıkmaktadır. Bu yüzden sinemacılar nesneleri ya da oyuncuları belli yerlere yerleştirerek dikkati o noktalara çekmektedirler. Varlıkların çerçeve içerisine yerleştirmesi, üç boyutlu görüntünün elde edilmesini de sağlamaktadır (Özön, 1985, s. 99-100). Halit Refiğ filmlerinde, önemli karakterlerin duygularını yakın plan çekim ya da öykü için önemli nesneleri çerçeve içerisinde kullanmaktadır. Ayrıca Refiğ, bazı filmlerine, pencere nesnesini öykü içerisinde doğal bir çerçeveleme gereci olarak tercih etmektedir..

3.1.7.2.2.2. Mekân

Dış mekânların panoramik bir görüntü ile verilmesindeki ana amaç; seyirciye hikâyenin geçtiği mekânı göstererek hikâye içerisindeki farklı coğrafi konumların belirlenmesinin sağlanabilmesidir. Mekân kullanımı sayesinde, öykü içerisinde anlamlı yapılarla bir bütünlük oluşturulabilir. Parçaların bir araya getirilmesi ile meydana gelen öykü, gerçekte oynamanın bir sonucudur. Burada gerçek parçalara bölünerek filme has yapılarla tekrar yapılandırılarak, mekânın fark edilmesi sağlanmaktadır (Demir, 1994, s. 133). Bu yöntemle filmin öyküsünün geçtiği mekânlar izleyiciye ardaşık bir süreç halinde sunulabilir. Adanır'a (2003, s. 147) göre; “... sinematografik öykünün var olabilmesi için zaman, mekân ve kişinin (kişilerin) varlığı zorunlu olmaktadır”. Sinema filmlerinin en küçük birimi, görüntü olarak kabul edildiğinde, öykünün film içerisinde anlamlandırılması için mekân önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir film içerisindeki uygun mekân kullanımı, seyircide zaman ve hareket olgularının anlamlandırmasına yardımcı olacağı için, öykünün daha iyi anlaşılmasına da katkıda bulunacaktır.

Öykünün içeriğine göre film içerisindeki mekânlar iç ve dış mekânlar olarak ikiye ayrılmaktadır. Bu mekân kullanımlarının oranları ise öykünün ve yönetmenin tercihleri yönünde değişiklik gösterebilir. Bu yüzden aynı mekânlar farklı yönetmenlerin elinde farklı yorumlamalara açık hale gelerek, mekânın hikâye içerisindeki anlamı değişebilmektedir. Sinemasal anlatılarda mekân kurgusu ile karakterlerin, olayların ve ilişkilerin biçimi üretilebilir (Sözen M. F., 2014, s. 3). Mekân kullanımı konusunda

önemli bir sorunsal da mekân sürekliliğinin elde edilmesidir. Burch’a (1994, s. 118-119) göre; “*Mekân sürekliliğinin yeterince korunması, seyirciye kesintisiz bir aksiyonun içinden bazı bölümlerin çıkartılmış olduğunu belirleme ve hatta çıkarılan bölümün gerçek uzunluğunu ölçebilme olanağı sağlar*”. Bu bağlamda yönetmenin mekânlar arasında anlamlı bir ilişki kurması mekân sürekliliğinin sağlanması açısından önemlidir. Mekân sürekliliğinin sağlanması seyircinin zihninde hikâyenin daha anlamlı hale gelmesine olanak tanır.

Zaman ve mekân iki ayrı kavram olarak algılansa da aslında birbirini tanımlayan karşılıklı bir ilişkiye sahiptirler. Sinemada mekân olgusu zaman ögesi ile ilişkilendirilir. Anlatı içerisinde mekân ve zaman bir bütün olarak ele alınabilir. Adiloğlu’na (2005, s. 16) göre; “*sinemada mekân olgusu; mekân algısını, zamanı ve hareketi içerir*”. Sinema ile mekân ve zaman kavramlarının ilişkisini, Alim Şerif Onaran (1986, s. 21); “*Sinema filmsel mekân ve zamanı sağlama sanatıdır*” şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanımlamada, sinema sanatında zaman ve mekân ilişkisi içerisindeki önemine değinilmektedir. Burch’e (1994, s. 116) göre;

... “decoupage” tekniğinde, zaman ve mekân, tek anlatımlı biçimsel bir yapı ortaya koymak için birleşirler. Bu işlem ardarda gelen iki çekimde görülen zaman ve mekân parçalarının birleştirilmesiyle ortaya çıkan değişik yöntemlerin sınıflandırılmasını mümkün kılar.

Zaman ve mekân kullanımının birbirini tamamlayan ve anlamlandıran bu yapısı, anlatımı biçimsel olarak daha sistematik bir hale getirir. Bu hususta zaman kavramının sinemada kullanımı konusuna değinmek gerekmektedir. Zaman kavramı, Demir’e (1994, s. 20) göre iki bakımdan temeldir. Bunlar; “*a. İnsan yaşamında meydana gelen her şeyi anlatmada, bir süreklilik ya da bir fon ortaya koyar. b. Sabittir ve değiştirilemez*”. Bu bağlamda, insan yaşamında sabit ve değişmez bir özelliğe sahip olan zaman kavramı bir süreklilik taşır. Üç zaman türü olan; geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman sinema sanatının görsel avantajı ile sağlanabilmektedir. Bu avantaj iki türlü zamansal düzlemde kullanılabilir. Bu düzlemlerden birincisi gerçek zaman, ikincisi ise hikâye / anlatı zamanıdır. Bu bağlamda görselleştirme unsuru zaman ve mekân tanımlamalarında öne çıkar. Kılıç’a (1994, s. 89) göre; görselleştirme zihinsel bir süreçtir ve kamera ya da bir görüntü aracıyla harekete/eyleme dönüşebilir.

Zaman kavramı, tüm sanatlarda aynı şekilde kullanılmamaktadır. Edebiyat ve sinema gibi alanlarda zamanı tanımlamak ve yaşanan zamandan geçmişe ya da geleceğe geçiş yapmak daha kolaydır. Sinema ve tiyatro arasındaki temasal ve görsel yakınlığa rağmen zaman kullanımı farklılık gösterir. Demir (1994, s. 22), sahne ve perde sanatları arasındaki farka değinerek, tiyatrodaki sınırlı bir zaman dilimi kullanımı olmasına rağmen filmde geniş bir zaman örgüsü içinde geliştiğini belirtmektedir. Sinemada görüntü kullanımı ile zaman değişiklikleri, yıl, gün gibi zaman birimleri anlatımla geçmiş ya da gelecek olacak şekilde seyirciye hissettirilir. Sinemada zaman birimleri, fiziksel zaman gibi doğrusal olmak zorunda değildir. Sinemanın kurgusal yönü sayesinde az zamana çok olay sığdırılabilir. Fiziksel zaman tek boyutlu olduğu için zaman geriye döndürülemez. Ama sinemada zaman yönetmenin ve senaristin elindedir. Bu yüzden sinemada zaman değişken bir yapıdadır (Onaran, 1986, s. 26). Klasik sinema anlatı yapısında olaylar doğrusal bir düzende ilerlerken, zamanla bazı yönetmenler bu yöntemi terk etmeye başlamıştır. Filmlerde flash back denilen geçmişe dönme sahneleri ile seyirci filmdeki bağlantıları daha iyi ilişkilendirmekte ve karakterleri geçmişlerinde yaşadıkları ile tanımlayabilmektedir. Montagu, filmde zamanı kurmanın, bozmanın ve yeniden düzenlemenin mümkün olduğunu, görüntüler arasında yapılan kesme hareketlerinin hem gereksiz mekân hem de gereksiz zaman bağlantılarında atlama olanağı sağladığını ifade eder (Montagu, 1994, s. 155). Sinemada zaman konusunda değinilmesi gereken başka bir noktada nesnel ve öznel zaman kavramlarıdır. Bu kavramlardan hareketle sinemada zaman olgusu ele alındığında seyircinin filmi zamansal olarak nasıl algıladığı sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Bu sorunsalı ele alan Kılıç; filmin nesnel zamanının saatle ölçülebildiğini ve beraberinde çekimlerin birbiri ardına gelerek meydana getirdiği uzunluğun nesnel zamanı ortaya çıkardığını ifade ederken, öznel zamanın ise nesnel zaman içerisinde seyircinin hissettiği, psikolojik olarak algıladığı süreyi kapsadığını belirtmektedir (2012, s. 272-273).

3.1.7.2.2.3. Renk

Renk olgusu hem fizik biliminde hem de sosyal bilimlerdeki çalışmalarda üzerinde durulan bir konudur. Renk olgusu özellikle sosyal bilim çalışmalarında göstergebilim incelemelerinde kullanılmaktadır. Çevremizdeki nesneler belli renklere sahip olduğu için renksiz düşünülemez. Bu anlamda nesne ve rengi arasındaki yapısal ilişki, mekânın ışıklılığına göre farklılık gösterse de değişmez (Kılıç, 1994, s. 46). Sinemada estetik ve

görsel düzenleme konusunda renk kavramı ön plana çıkmaktadır. Renk düzenlemesi sayesinde sinema filmlerinde yapısal bir bütünlük sağlamak için ya da anlatım ve hikâyeye göre yapı bozumcu bir unsur olarak ta kullanılabilir. Ayrıca renk ögesi sinemada kompozisyon elde etmede de kullanılan önemli bir unsur olmasına rağmen, bu yapı içerisinde her rengin belli bir anlamı olduğu düşünülmemelidir. Rengin anlamı, anlatı yapısı içerisinde değişiklik gösterebilir (Yıldırım, 2018, s. 118-119). Bu durum renkli filmlerde siyah- beyaz filmlerdeki kullanımlarından daha fazla göze çarpmaktadır. Rus yönetmeni Eisenstein, renk kullanımı ile ilgili bir konuşmasında (Scognamillo, 1974, s. 3), “ *Perdede görülen ayakkabının sesini duymak, sanat değildir. Renk için de durum aynıdır. Renk, doğal rengin tıpkısı, yani bir yansımaması olmadığı zaman değer taşır*” ifadesi ile renk kavramının farklı olarak ele alındığında değer kazanacağını belirtmektedir. Sinemada renk kullanımı özellikle betimlemeleri daha ön plana çıkarmak ya da duyguların yoğunluğunu anlatabilmek için kullanılır. Filmde renk, doğanın algılayışı biçimi olarak sunulurken, renk unsuru da ses gibi sinemanın vazgeçilmezidir (Can & Esen, 2008, s. 164). Douglas G. Winston, çağdaş sinemada doruk noktasının duygusal yoğunluğun en üst noktada olduğunu, duygusal doruk noktalarını renklerle oluşturulduğunu belirterek, bu durumun sinemaya özgü bir durum olduğunu ifade eder (Büker, 2010, s. 58). Bu çalışmanın ana materyalleri olarak belirlenen Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı, *Bir Türk Gönül Verdim* filmi siyah-beyaz iken *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmleri renkli olarak çekilmiştir.

Türk sinemasında ilk renkli filmin 1953 yapımı yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul’un yaptığı *Halıcı Kız* filmi olduğu düşünüldüğünde, *Bir Türk Gönül Verdim* filmi siyah-beyaz olmasının yönetmenin tercihi olduğu konusunda bir fikir ortaya atılabilir. Bu tercihin dönemin film ve sermaye ilişkisi bağlamında ekonomik nedenlerden de kaynaklandığı da ifade edilebilir. Ama aynı zamanda “ulusal sinema” hareketinin en önemli filmlerinden biri olarak kabul edilen Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* filmi de siyah- beyaz bir film olarak, şiirselliği ve duygu yoğunluğunun bu şekilde daha etkili olarak verildiği görülmektedir. Monaco (2000, s. 116), siyah- beyaz filmlerin az enformasyon içerdiğini bu durumun da seyircinin filmin öyküsüne, diyaloglarına ve psikolojisine daha hâkim olmasını sağladığını ifade eder. Rudolf Arnheim gibi sinema kuramcıları, siyah- beyaz filmin anlatım gücünün daha etkili olduğunu savunarak, bu

renk kullanımının izleyeni gerçeklikten uzaklaştırmadığını ve böylece sinemanın anlam kazandığını belirtmektedir (Büker, 2010, s. 60).

Rudolf Arnheim, renkli filmlerde renklerin montaj işleminde değiştirilebilmesinden dolayı, sinemanın karakteristik özelliği olan kameranın biçimleyici niteliklerinin kısıtlanabileceğini ve böylece kameranın salt mekânîk bir kayıt aracına dönüştüğünü savunur (2002, s. 133). Renkli filmlerde kullanılan renklerin seçimi bazen nesnelerin, karakterlerin ruh hallerinin betimlemelerinde sıkça başvurulmuş bir anlatım biçimi olarak karşımıza çıkar. Bu renk kullanımlarında titiz çalışılması gerekmektedir. Aksi takdirde renklerle vurgulanmak istenen noktalar yanlış ya da yetersiz olabilir. Bu durum renklerle ilgili denge ve anlatım konusunun önemine işaret etmektedir. Bu konuda Onaran (1986, s. 48) şu noktalara değinmektedir;

Renkli filmde göz önüne alınması gereken en önemli nokta, siyah - beyaz ile renkli filmin yerlerinin ayrı ayrı oluşlarıdır. Renkli çevrildikleri için hiç bir şey kazanmayan, hatta aksine kaybeden filmler olduğu gibi, asıl değerini ancak renkli olduğu zaman bulan filmler de vardır.

Renkli filmlerde altı çizilmek istenen tema, nesne ya da duygu gibi unsurların renklerle anlatımında, toplumsal değerler ve renklere atfedilen özelliklerin de iyi bilinmesi gerekmektedir. Renk olgusunun kültürden kültüre değişen anlamları toplumsal yaşam, gelenek, din, tarihsel gibi süreçlerden geçerek ortaya çıkmaktadır. Örneğin beyaz rengi İslam dininde ışık, parlaklık anlamına gelirken, Hristiyan sanatında inanca, Afrika inancında ölüm anlamına gelebilmektedir (Chevalier, 1. ve Gheerbrant, akt., N .Topçu, 2001, s. 132). Bu örnekte aktarıldığı gibi, aynı renk farklı kültürlerde farklı hatta karşıt anlamlara gelebilir. Bu durum da yönetmenin film çekerken toplumsal, geleneksel, dini, tarihsel süreçlerin de iyi analiz etmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Renk olgusu bu unsurla değerlendirildiğinde renk kullanımının neden önemli olduğu sorusu akla gelmektedir. Büker, bu sorunun cevabını şu şekilde vermektedir;

Rengin işlevi yalnızca filme renk katmak değil. Rengin izlek, olay örgüsü ve karakterlerle doğrudan ilgisi olması. Rengin anlamını kültür belirler, ama ama bir rengin kültürce belirlenmiş çok değişik anlamları olabilir. Çünkü işlev öğeleri (anlatım ve içerik) birbirinden bağımsızdır (2010, s. 79).

Renk kullanımının anlamlı hale gelmesi, doğru rengin kültürel kodlar bağlamında ele alınması ile gerçekleştirilebilir. Bu aktarımın sağlanabilmesi için renklerin anlamlarının kültürel farklılıklar içerdiğinin göz önüne alınması gerekmektedir.

3.1.7.2.3. Ses ve Müzik Kullanımı

Sinemada ses kullanımı, ilk yıllarda sinema salonlarında bulunan müzik enstrümanları aracılığı ile sağlanmaktaydı. Böylece sinema perdesindeki görüntülere eşlik eden müziklerle, sahnenin duygusunu, aksiyonunu elde edilmeye çalışılmaktaydı. Sesin kullanımı sinemada gerçekliğin inşasında önemli bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Bresson, sesin katıksız gerçekliğinin onu görüntüye göre daha çağrışımıcı bir özellik katmasına neden olduğu belirterek, sesin her zaman görüntüyü çağrıştırmasına rağmen görüntünün bir ses çağrıştırmadığını savunur (Bresson'dan akt. Demir, 1994, s. 130). Sinemada sesin kullanılmaya başlaması ile gerçeklik ve sanat tartışmaları da başlamıştır. Rudolf Arnheim (2002, s. 95), sessiz filmin sanatsal yönünün sessiz oluşundan kaynaklandığı savunur. Teknolojinin ilerlemesi ile birlikte, 1930'larda filmler sesli çekilmeye başladı. İlk sesli film 1927 yılında Alan Crosland tarafından çekilen *Caz Şarkısı (Jazz Singer)* adlı filmidir. Türk sinemasında ise ilk sesli film, yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı 1931 yapımı *İstanbul Sokakları*'dır. Sinemada sesin kullanımı onun çok yönlü bir anlatım aracı olmasını sağlarken, görsel yönünün dışında işitsel bir özellik de kazandırır. Sinema, görsel- işitsel bir anlatım aracı olarak, kendi yapısına uygun görüntü dilinin oluştururken, aynı zamanda sesin kullanılmaya başlamasıyla konuşma dili, müzik, doğal sesleri de içine alan bir yapıya bürünür (Özön, 1985, s. 7). Bu çoklu yapının oluşumunda teknolojinin katkısı da yadsınamaz. Sinemada ses kullanımı, öykünün atmosferinin etkisini arttırırken, görüntüye anlam kazandırılması açısından da önemli katkılar sağlar. Filmin etkinliğini arttıran ses ögesi sayesinde seyirci zihninde görüntü ve ses arasında bir ilişki kurma eğilimine sahiptir.

Sinemada kullanılan ses ögesi, sadece görüntüyü desteklemekle kalmaz onu daha da güçlendirir. Bu anlamda seyirci ses ile görüntüyü birleştirerek filmdeki gerçekliği daha anlamlı olarak değerlendirebilir. Bu anlamda ses, görüntüyü tamamlayıcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sinemada sesin etkinliği iki ögeyi ortaya çıkarmaktadır. Bunlar; ses yakınlığı ve ses derinliğidir. Ses yakınlığı; sahnede konuşan kişinin konumuna göre sesin niteliğinin değişmesiyle birlikte, konuşan kişinin sesinin zenginleşme özelliğine denir. Ses derinliği ise, sesin görüntüyle ilişkisiyle meydana gelir. Ses yakınlığı ve görüntü birlikteliği ses derinliği belirler (Can, 2018, s. 65). Ses yakınlığı ve görüntü ilişkisi doğru kurulabilirse ses derinliği de buna bağlı olarak

şekillenebilir. Ses ve görüntü bağıntısı izleyicinin filmi anlamlandırmasını sağlarken, burada psikolojik kuramlar da devreye girmektedir. Bu anlamda gestalt kuramı ele alınabilir. Kılıç (2012, s. 268), insanların bu eğilimlerinin psikolojideki gestalt olgusu ile de tanımlanabileceğini ve gestalt olgusuna göre görüntü ve sesin birlikteliğin geçerli olduğunu belirtir. Özellikle aksiyon ya da dram sahnelerinin izleyici üzerindeki etkisi uygun müzik kullanımı ile güçlendirilebilir. Ayrıca sesin görüntüyü ve mekânı çağrıştırma işlevleri de bulunmaktadır. Demir’e (1994, s. 130) göre; “... sesin görüntü çağrıştırma niteliği ona mekân yaratma, mekânı (çerçeve içi ve çerçeve dışı) bütünleştirme özelliği kazandırır”.

Sinemada ses kadar müzik kullanımı da tamamlayıcı bir unsurdur. Tony Thomas’a göre, film müziği iki önemli konuda filme eşlik eder (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 60):

1. Atmosferi yaratır: Yani konunun geçtiği coğrafik ya da tarihi alanın, zamanın, yaşayışın, hikâye edilenin ve içinde bulunulan durumların atmosferini yaratır.
2. Resmin renk tonudur: sahnenin parlak ya da karanlık modda olmasının duyumunun yanında, filmin tansiyonunu belirtir. Güçlü ya da zayıf bir etki amacıyla kullanılır. Örneğin filmdeki kişinin karakterini ya da kişisel özelliklerini belirtirken resmin soğuk ya da sıcak olarak duyumsanmasını sağlar.

Filmdeki hikâyeye uygun müzik kullanımı bir yandan filmin izleyici tarafından daha iyi anlamlandırılmasına bir yandan da dramatik, aksiyon gibi sahnelerde görüntünün etkisinin artmasına olanak sağlamaktadır. Burada önemli olan nokta, seçilen müziğin ve film sahnesinin uygunluğudur. Seçilen müzik verilmek istenen amaca uygun bir şekilde işlevsel ve etkili olmalıdır. Aksi bir durumda film ve müzikle yaratılmaya çalışılan başarının sağlanma olasılığı ortadan kalkar (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 49).

3.1.7.2.4. Kurgu

Sinemada kurgu, filmin en küçük birimi olan görüntülerin birbiriyle ilişkisini anlamlı hale getiren, ona farklı boyutlar kazandıran bir süreçtir. Kurgu, görüntüler arasında bağıntı kurarken, öyküde devamlılık sağlanmasını ve seyirci tarafından anlamlandırılmasına olanak sağlar. Çekim denilen film parçalarının anlamlı hale getirilmesi kurgunun önemini daha da arttırmaktadır. Bu bahiste önemli olan nokta, kurgunun senaryoya uygun bir şekilde görüntüleri bir amaca uygun olarak sıralamasıdır. Kurgu, sadece basit bir şekilde kesme ve birleştirme işlemlerinin yanında estetik duygu gerektiren ve sinemayı sanatsal olarak besleyebilen bir alandır. Kurgunun film sanatı

için önemini Mascelli (2007, s. 153), “*yalnızca iyi bir kurgu bir filme hayat verebilir*” şeklindeki ifade etmektedir. Kurgunun film için önemine bir örnek verilmesi gerekirse, Eisteinstein’in *Potemkin Zırhlısı* filmi, dünyadaki sinema otoritelerince bir kurgu başarısı olarak nitelendirilmektedir. Kurgu ile sadece görüntüler birleştirilmez, görüntülere ahenk ve anlam yüklenir. Ayrıca görüntünün gereğinden fazla tutulduğu durumlarda kurgu ile bu görüntü süresi istenilen miktara indirilebilir. Film içerisindeki sahnelerdeki dramatik yapının yaratılması için de kurgu önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda kurgu ve çerçeveleme sinemanın teknolojisi ile ilgilidir. Bu teknolojinin ilk kullanıldığı film, Edwin S. Porter’ın yönetmenliğini yaptığı 1903 yapımı *Büyük Tren Soygunu* filmidir. Bu film kovboy filmlerinin ilk örneği olmasının yanı sıra çerçeveleme ve kurguya dair düzenlemelerin de yapıldığı ilk film olma özelliğini taşır. Ayrıca Porter, kamerayı Méliès gibi sabit bir şekilde değil, sağa sola çevrinme hareketleri ile kullanmıştır (Kılıç, 2012, s. 218-219). Kurgunun en önemli işlevlerinden biri olan konunun akışının sağlanmasıdır. Öyküdeki olayların devamlılığının sağlanabilmesi için kullanılan, öykünün tutarlılığı devamlılık kurgusu ile yapılır. Devamlılık kurgusu; çekimlerde mekân, zaman, aksiyon gibi öğelerin devamlılığını sağlamada kullanılır (Borwell & Thompson, 2012, s. 236). Klasik anlatı yapılarında sıkça kullanılan bu kurgu türü ile anlatının bütünlüğü ortaya konulmaktadır.

Sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda filmler, kısa ve belge niteliğinde tek görüntülerden oluşmaktaydı. Bu yüzden görüntülerin birleştirilmesi ya da kesilmesi gibi işlemlere gerek duyulmamıştı. Ama sinemanın gerek anlatı yapısı gerekse de teknik yapı özelliklerinin gelişimi ile birlikte görüntülerle ilgili farklı işlemlerin yapılması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Özön (2008, s. 160), kurgu gerekliliğini, alıcının devinim kazanması ve farklı çekim teknikleri ve uzunluklarının artması ile ilişkilendirir. Ayrıca çekimlerin farklı zamanlarda ve yerlerde yapılmasıyla birlikte sinemacıların görüntü düzenleme çabalarına girmelerine neden olmuştur. Bu bağlamda kurgu ile ilgili bazı kavramların açıklanması gerekmektedir.

1.Kesme (Cut): Görüntüde farklı anlamlar elde etmek için çeşitli yöntemler vardır. Bu yöntemlerden biri olan kesme ile yönetmenler eğretileme yaratabilirler. Kesme yöntemi, bir planı diğer plana bağlayan, ani geçiş sağlayan bir yöntem olarak sadece planları birleştirmede değil dramatik etki oluşturmak istendiğinde de kullanılabilir. Kesme ile birbirine bağlanan görüntülerle görsel bir ritm elde edilirken kısa çekimlerle bağlanan

görüntüler son derece sürükleyici bir anlatım yaratılmasını da sağlar (Can & Esen, 2008, s. 158). Kesme kullanılarak yapılan bağlamalarda iki farklı, bir arada olması mantıksız olan görüntüler ve farklı mekânlarda bulunan insanlar aynı mekânda gibi gösterilebilir. Bu iki durumda da seyirci zihninde farklı unsurları birleştirerek anlamlı hale getirir. Roman Jakobson'a göre, bir konudan diğerine, *benzerlik* (simüarity) ya da *bitişkenlik* (contiguity) yollarıyla da geçilebilir. Benzerlik ile eğretileme; bitişkenlik yöntemiyle ise düz değişmeci elde edilir (Büker, 2010, s. 102).

2. Zincirleme Geçiş (Mix): Sinemada zaman geçişlerini göstermesi açısından zincirleme yöntemi kesme yönteminden daha kullanışlıdır. Bunun sebebi, zincirleme tekniği daha yumuşak ve yavaş bir geçiş sağladığı için iki görüntü arasında daha anlamlı bir ilişkiyi ortaya koyabilir (Büker, 2010, s. 115). Dmytryk (1993, s. 107), zincirleme tekniğinin asıl işlevinin geçişi kolaylaştırma olduğunu ve böylece bir yerden başka bir yere ya da bir zamandan başka bir zamana geçişe olanak sağladığını ifade etmektedir. Bu teknikle zaman, yönetmenin istediğine bağlı ileri veya geri alınabilen bir “ zaman makinesi” olur. Zincirleme tekniği, zaman kavramını farklı bir boyuta ele alarak sadece ileri doğru değil zamanın geriye doğru yani flashback sahnelerinde de sıkça kullanılır. Zincirleme geçişlerle filmlerdeki zaman ve mekân değişimleri içinde başvurulur. Ayrıca bu durum değişiklikleri filme şiirsellik te katabilir (Can & Esen, 2008, s. 159).

3. Kararma ve Açılma (Fade In-Fade Out): Kararma ve açılma ile sahneler arasında geçişler sağlanırken, genel olarak bu geçişler sahneleri birleştirmekten ziyade bir sahnenin kapanıp yenisinin açıldığını göstermek için kullanılır. Bu şekilde kullanımında kararma ve açılma teknikleri kesme tekniğinin karşıtı olur. Açılma tekniğinde, sahne karanlıkla başlayıp, yavaş yavaş aydınlanır ve görüntüler ortaya çıkar. Kararma ise, görüntüler yavaş yavaş karanlıklaştırılır ve sonrasında tamamen ortadan kaybolur (Can & Esen, 2008, s. 158). Bu yöntemle zaman atlamaları ve geçişleri de rahatlıkla elde edilebilir. Özellikle film içerisinde kullanılmak istenen uzun zaman atlamaları konusunda bu yöntem kullanışlıdır. Kararma ve açılma tekniği sadece bir geçiş ya da duraklama tekniğinin yanında farklı yaratıcı özellikler kullanmak isteyen yönetmenler için de değişik anlatımlar ortaya koymak için bir araç görevi görür (Büker, 2010, s. 120).

4. Bindirme (Vipe): iki kamera görüntüsünün birbirinin üstüne getirilmesiyle oluşturulan bir kurgu yöntemidir. Bu yöntem filme dramatik bir hava katarken, şekil, grafik ya da yazı gibi farklı unsurlar da bu yöntemle görüntü üzerine eklenebilir. Özellikle sessiz sinema döneminde ara yazı kullanmak istemeyen yönetmenler, bindirme işlemini kullanmayı tercih etmişlerdir. Méliès'in tesadüfen bulduğu bu yöntemle birbirinden farklı görüntüler üst üste getirilerek nesnel gerçeklik algısı da bozuma uğratılabilir. Bindirme yöntemi ile zamansal algının kurulmasında da kullanılabilir (Can & Esen, 2008, s. 160). Örneğin, bir binanın yapım aşaması ve sonrasında bitmiş hali, bu iki görüntü üst üste bindirilerek verilebilir.

5. Silinme: Silinme, görüntü geçişlerinde kullanılır. Perde üzerinde yer alan görüntülerin silinerek yerine başka görüntülerin yerleştirilmesi yöntemine silinme denilir. Bu yöntem daha çok aktüalite filmlerinde tercih edilir (Onaran, 1986, s. 85).

Kurgu, sinema sanatının gelişimde önemli bir basamaktır. Amerikalı yönetmen Griffith ilk kurgu uygulamalarını yapmış sonrasında ise Rus yönetmenler Eisenstein, Vertov, Kuleşov kurguyu sanat haline getirmişlerdir (Yıldırım, 2018, s. 134). Bu bağlamda kurgu, teknolojik ve estetik ile ilişkileri düşünüldüğünde kendini geliştirmeye açık bir alandır. Kuleshov, sinemada kurgu kavramını teknik ve içerik olarak kullanan ilk kişi olarak, bir grup öğrencisiyle kurgu denemeleri yapmıştır. Bu çalışmalarla Kuleshov, farklı zaman ve mekânlardaki görüntülerin birbiri ardına sıralanarak yeni bir anlatımın ortaya çıkarılabileceğini ifade eder (Kılıç, 2012, s. 235).

3.2. Film Çözümlemeleri

3.2.1. “Bir Türke Gönül Verdim” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi Açısından Çözümlemesi



Resim 1 ²²

Bir Türke Gönül Verdim Filmin Künyesi ²³

Yapımcı : Hürrem Erman
 Yönetmen : Halit Refiğ
 Senarist : Halit Refiğ
 Oyuncular: Eva Bender, Ahmet Mekin, Bilal İnci
 Tür : Dram
 Yapım Yılı : 1969
 Özellikler : 35 mm, Siyah-Beyaz
 Süre : 90 dk
 Ülke : Türkiye
 Dil : Türkçe
 Vizyon Tarihi : Bilinmiyor

Filmin Konusu: Eva, Almanya’dan oğlu Zafer’in babası olan İsmail Usta’yı bulmak için Kayseri’ye gelir. Eva, İsmail Usta’yı, Kayseri’de tanıştığı kamyon şoförü Mustafa sayesinde bulur. Ama Eva, İsmail Usta’nın evli olduğunu bilmemektedir. İsmail Usta evli ve bir çocuk sahibidir. Bu yüzden Eva’yı ve Zafer’i Almanya’ya geri göndermek istemektedir. Buna karşın, Eva, Almanya’ya geri dönmek istemez ve İsmail Usta’ya dava açar. Yaşanan bu süreçte Mustafa, Eva’ya her konuda yardımcı olur ve çocuğuyla da ilgilenir. Eva’nın hem İsmail Usta tarafından kovulması hem de oteldeki erkeklerin

²² <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/35500>. E. T. 14.12.2019

²³ <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/694/bir-turk-e-gonul-verdim>. E. T. 14.12.2019

kötü bakışlarına maruz kalması sonucunda, Mustafa onu ve oğlunu kendi köyüne götürerek ona korunaklı bir yer sağlar. Köyde Mustafa'nın ailesi ile yaşamaya başlayan Eva ve Zafer, bu ortama ayak uydurup, uyum sağlarlar. Filmin başından beri hiç konuşmayan Zafer, Türkçe konuşmaya ve Eva da köydeki kadınlar gibi giyinmeye, onlar gibi yaşamaya başlar. Bu süreçte Eva ve Mustafa arasında da bir aşk doğar. Eva, Müslüman olarak Havva adını alır. Sonunda Mustafa ve Eva, evlenmeye karar verirler. Ama düğün gününde İsmail Usta, Mustafa'yı öldürür. Mustafa'nın ölümünden sonra onun yasını tutan Eva, onu ve Zafer'i Almanya'ya geri götürmek isteyen abisi ile gitmeyip Türkiye'de Mustafa'nın ailesi ile kalmayı seçer.

3.2.1.1. Makro Yapı

3.2.1.1. 1. Tematik Yapı

Bir Türke Gönül Verdim filmi bütün olarak ele aldığında, öne çıkan temalar; Doğu- Batı kültürel farklılıkları, aşk, yabancılaşma, değişimdir. Genel olarak film Eva, Mustafa ve İsmail Usta karakterleri etrafında şekillenmektedir. İki erkek karakterin film boyunca temel özellikleri değişmez iken, kadın karakter olan Eva, büyük bir değişim yaşamaktadır. Ana karakterlerden biri olan İsmail Usta'nın, çalışmak için gittiği Batı'nın ferdiyetçi özelliklerini yansıttığı ama bir yandan da aile ilişkilerinde geleneksel yapıyı sürdürdüğü görülmektedir. Çocuğunun babasını aramak için Almanya'dan Kayseri'ye gelen Batılı kadın Eva, başta bir Batılı gibi davranırken, Doğulu değerleri simgeleyen Mustafa karakteri ile tanıştıktan sonra, bireyci Batı düşünce yapısından sıyrılarak Doğu düşüncesi ile topluluk, cemaat yapısı içine girmiştir. Bu filmde zenginliğini paylaşmak istemeyen Batılı burjuva (İsmail Usta) düşüncesine karşılık sefaletle bile ortak olan Türk köylüsünün (Mustafa ve ailesi) insan severliği ön plana çıkmaktadır (Refig, 2013, s. 141-143).

Filmin ana kahramanı olan Eva, Almanya'dan Türkiye'ye oğlunun babasını bulmak için gelir. Film başlangıçta, bu arama edimi ile başlamaktadır. Film içerisinde kahramanların birbirleri ile bağlantıları, ilişkileri ve yaşamları hakkında bilgi edinilmektedir. Filmin geneli bir arayış olgusu üzerine konumlandırılmaktadır. Önce çocuğunun babasını, sonra aşkı, sevgiyi en son da maneviyatı arayan bir kadın üzerine kurulan hikâye klasik

anlatı yapı içerisinde ele alınmaktadır. Olaylar oluş sırası, flashbackler olmadan doğrusal zaman çizgisinde ilerlemektedir.

Filmin hikâyesi, bir Alman olan Eva'nın, Kayseri gibi tipik bir Anadolu şehrine gelişi ile başlamaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Batıyı temsil eden Eva'nın karşısına manevi değerlerine değer veren, Doğulu temsili olarak Mustafa ve ailesi yerleştirilmektedir. Bu karşıtlığın sunulmasının nedeni, yönetmenin Doğu- Batı kültürleri arasındaki değer farklılıklarını tanımlayarak, Doğu'nun maneviyatının Batı'nın bireyselciliğinin önüne çıkarmayı amaçlamasıdır. Refiğ, Batı ve Türk toplumu arasındaki farklılıkları, iki kültürün benzerliklerini ve çelişkilerini, yabancılaşma kavramlarını gerçekçi bir dil ile ele almıştır (Özgüç, 1990, s. 92). Bu film ayrıca Halit Refiğ'in sinema hakkındaki düşünsel fikirlerini öne çıkardığı "ulusal sinema" hareketinin bir örneği olarak kabul edilmektedir. Refiğ, bu filmi bir dönemin hem sonu hem de bir başlangıcı olarak nitelemiş, ayrıca bu filmle "ulusal sinema" düşüncesini bilinçli yansıttığını belirtmiştir (Türk, 2001, s. 234). Refiğ, birçok yazısında ve röportajında *Bir Türke Gönül Verdim* filminin kendisinin "ulusal sinema" düşüncesinin bilinçli bir ürünü olduğunu ifade etmektedir. Hatta AS dergisinde 1969 yılında Hayri Caner ile yaptığı bir röportajında, yönetmenlik hayatında *Haremde Dört Kadın* ve *Bir Türke Gönül Verdim* filmlerinin iki önemli aşama olduğunu ve tarihsel ve ulusal değerlere dönüş çabası sayılabileceğini ifade etmiştir (Caner, 1969, s. 79). Refiğ, bu filmde Anadolu kültürü içerisinde önemli bir yere sahip olan tasavvuf düşüncesini de ele almaktadır. Tasavvuf düşüncesinin temeli olan İslam dini de film içerisinde ulusal öğelerle birlikte sunulmaktadır. Kayalı (2006, s. 154), filmdeki din olgusunun sunumunu, kültürel bir unsur olmaktan ziyade ulusal kültürün temel oluşanı olarak değerlendirmektedir. Refiğ de bu filmde, İslami değerlerin reklamının yapılmasının amaçlanmadığını, Türk toplumunun oluşumundaki İslam gerçeğinin etkisinin anlatılmak istendiğini savunmuştur (Türk, 2001, s. 293).

Film içerisinde yabancı- yerli ayrımı vurgulanarak, Türk kültürünün Batı karşısındaki avantajı ve önemi ön plana çıkarılmaktadır. Modern toplum eleştirisinin karşısına geleneksel Türk toplumu anti tezi konulmaktadır. Halit Refiğ'in filmlerinde, geleneksel öğeler ve maneviyat gibi unsurlar, yaşanan kötü olayların kurtuluşu için bir anahtar görevi üstlenir. Refiğ, bu anahtar görevi gören simgeleri (geleneksel öğeler, maneviyat vb.) kullanarak, toplumsal değerlerin önemine değinmektedir. Levent Yaylagül (2018,

s. 26-27), Refiğ'in bu filminin özünde Doğu- Batı çatışması olduğunu ve bu bağlamda Batı değerlerine ve dünya görüşüne karşıt olarak yer yer İslam'ın ve genellikle Doğulu değerlerin savunulduğunu belirtmektedir. Filmdeki çatışma kendi kapalı yapısında geleneksel bir topluma gelen teknoloji ve yabancı bir kadın ile başlamaktadır. Bu çatışma iman olgusu ile aşılrken, çözüm ise Batıdan gelen teknolojinin geleneksel ataerkil yapının değıştirilmeden kullanılabilmesi ile aşılmaktadır (Abisel, 1994, s. 105).

Batı toplumuna özgü olan bireysellik kavramının karşısında, Doğu toplumlarında birlik, topluluk kavramı ön plana çıkmaktadır. Bu birliktelik yapısının temelinde, İslam dininden gelen akrabalık, komşuluk; Türk toplum yapısından gelen göçebe yaşam tarzının getirdiğı toplu yaşama gibi değerler yatmaktadır. Bu anlamda bireycilik-topluluk ilişkisi, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde de Mustafa karakteri ve çevresinin ilişkileri ve birlik olma nosyonu bağlamında sunulmaktadır. Alman gelinin köyde bulunan topluluk ya da cemaat olarak adlandırabileceğimiz grup tarafından kabul edilmesi başını örtme eylemini gerçekleştirmesinden sonra mümkün olmaktadır. Alman gelinin cemaate kabülü onların ortak değerlerini kabul ettiğini göstermesi ile mümkün olmuştur (Abisel, 1994, s. 170). *Bir Türke Gönül Verdim* filmi, gerçek bir gazete haberinden yola çıkılarak yazılmıştır. Refiğ, bu olaydan hareketle, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, "ulusal sinema" anlayışının tarihi genel kültür ilişkisinin yanı sıra tasavvuf unsuru, yabancı bir insanın Türk kültüründe kolayca benimsenmesi fikri ile ortaya çıktığını ifade etmektedir. Refiğ, bu filmin ilk adının *Sana Yar Olamam* olduğunu, sonrasında *Bir Türke Gönül Verdim* olarak değıştirildiğini belirtmektedir (Hristidis, 2007, s. 190-191).

Bir Türke Gönül Verdim filmi o dönemde bazı eleştiriler almıştır. Örneğin, Nijat Özön, bu filmle, Refiğ'in, kadın- erkek ilişkilerini ve yabancı bir çevreye giren çocuk karakterinin bocalamasını başarılı bir şekilde yansıtmış olsa da Doğu ile Batı insanını karşılaştırmak, tasavvufun kullanımı, yabancı kadının köylüleştirme gibi inandırıcı olmayan öğeleri kullanmasını eleştirmiştir (Özön, 1985, s. 374). Benzer bir eleştiri de Abisel de yapmaktadır. Abisel, filmdeki bazı mantık dışı öğeler de bulunduğunu belirterek, su için bankadan kredi çıkmasını yabancı bir kadına yardım etmenin sevaba bağlanması olayını örnek vermektedir (1994, s. 100-101). Ayrıca, Halit Refiğ'i fikirleri ile etkilemiş olan Kemal Tahir'in de bu filmle ilgili bazı eleştirileri olmuştur. Refiğ, Tahir'in bu filmi "kötü film" olarak nitelediğini ve onun bu eleştirisinin kişisel

düşüncesini olduğunu vurgularken, Tahir'in bu eleştirisinin temelini, kendisinin tasavvuf düşüncesinden kaynaklandığını belirtmektedir. Tahir, tasavvuf düşüncesi ile ilgili anti- devlet yorumunu yaparken; Refiğ, tasavvuf fikrini, kendi klasik kültürü bağlamında bir kaynak olarak değerlendirdiğinin üstünde durmaktadır (Hristidis, 2007, s. 193-194). Bu filmde sadece Doğu- Batı kültürel farklılıkları değil, yaşanan coğrafyadaki bazı unsurlar da işlenmiştir. İsmail Usta ve Alman eşi üzerinden Doğu\Batı kavramları inanç perspektifinden işlenirken tasavvuf ve ağılık gibi konular da ele alınmıştır (Scognamillo, 2010, s. 231).

3.2.1.1.2. Toplumsal Yapı

Sinema ve toplum ilişkisi birbirini karşılıklı etkileyen bir yapıdan oluşmaktadır. Bu sebeple, filmlerin toplumsal gerçekleri nasıl ele aldığı ya da toplumların filmler yoluyla ideolojilerini yeniden nasıl ürettiklerinin daha iyi anlaşılabilmesi için bu iki kavram arasındaki ilişki incelenmelidir. İnsan, sosyalleşmeyi hayatının merkezine koyarak kendisini gerçekleştirebilir. Kendisinin gerçekleştirmesinin sonucunda ortaya çıkan ürünler ise sanatı meydana getirir. Sinema gibi toplumsal ve bireysel dinamiklere dayanan, gerçeklik ve rüya endüstrisini istediği gibi yaratma edimine sahip olan tek varlık insandır. Yalnız yaşayamayan insanın yaratma güdüsünün de toplumdan beslenmesi kaçınılmazdır.

Türk sinema tarihi başlangıcından beri toplumsal olgularla birlikte değişim ve gelişme göstermektedir. *Bir Türke Gönül Verdim* filminin çekildiği dönemi kısaca özetlemek gerekirse; 1960 Askeri Darbesi ile siyasal, 1961 Anayasası ile hukuki açıdan bir değişimin yaşandığı, sanayileşme ile birlikte işçi sorunları, gecekondulaşma ve modern-geleneksel ayrımı bağlamında kültürel farklılıkların sosyal hayatı şekillendirdiği bir dönemden söz edilebilir. Filmin genelinde toplumsal değişimlere de yer verilmektedir. Bu değişimlerden biri, fabrikada sendika için yapılan çağrıdır. Türkiye’de 1950’li yıllarda başlayan iç göçle birlikte işçi, fabrika, işveren kavramları ön plana çıkmış, 1961 Anayasası’ndan sonra ise sendikaların temelleri de atılmıştır. 1960’lı yıllarda başlayan geleneksel toplumsal ilişki biçimi yapısındaki parçalanma süreci ve bunun nasıl durulabileceği konusundaki öneriler, kırsal ögeler aracılığıyla sunulmaktadır (Abisel, 1994, s. 86-87). Ayrıca bu yıllarda Almanya başta olmak üzere Avrupa ülkelerine başlayan dış göç, filmin ana teması içerisine yerleştirilmektedir. Almanya’ya işçi olarak

giden ve sadece para kazanıp ülkesine geri dönmeyi amaçlayan erkekleri tanımlamak için kullanılan “birinci kuşak”ın, temsili İsmail Usta karakteri üzerinden işlenmektedir. İsmail Usta, Türkiye’de evli olmasına rağmen Almanya’da kaldığı süre içerisinde yabancı bir kadınla beraberlik yaşamıştır. Bu beraberlikten bir çocuk dünyaya gelmiştir. Dönemin Anadolu insanların yaşam biçimleri, şehirde iş anlamında fabrika, yerleşim alanı olarak mahalle olarak sunulurken, kırsal alanda ise su sıkıntısı üzerinde durulmaktadır. O yıllarda, Türkiye hızlı bir sanayileşme hareketi içerisine girmiş olsa da tarım hala önemli bir geçim kaynağı olarak görülmektedir

Bu filmde Refiğ, toplumsal dinamiklerini Doğu- Batı ilişkisi karşılığı içerisinde ele almaktadır. İsmail Usta ve Mustafa karakterleri de bu bağlamda ele alınırken, İsmail Usta, Batıda (Almanya) çalışmış, oranın bireyci özelliklerini kendisinde barındırırken, Mustafa karakteri ise Doğu toplumlarının olumlu özelliklerini simgeler. Eva ise Batılı bir kadın temsili iken yaşadığı deneyimlerle birlikte Doğu tarzı bir yaşam biçimini benimsemiştir. Ayrıca mekân ve kişi tanımları, doğunun kültür ve inanç süzgecinde ele alınmaktadır. İnançla ilgili ikili yapı, İslam ve Hristiyanlık arasındaki farklılıkların anlatımı için kullanılmaktadır. Eva’nın kilisede namaz sahnesi, onun yaşadığı inanç karışıklığını göstermesi açısından önemlidir (Adiloğlu, 2005, s. 126-131).

Film içerisinde İsmail Usta, fabrikadaki sendikayı bile umursamaz iken, köylü olan Mustafa, köydeki su sorunun aşılması için elinden geleni yapan ve insanları bu konuda organize eden bir karakter olarak sunulmaktadır. Burada fert ve cemiyet kavramları karşıt bir anlatım ile ele alınmaktadır. Refiğ de, bu filmde fert- cemiyet meselesine değindiğini ifade eder (Türk, 2001, s. 265). Doğu toplumu içerisindeki Batı düşünce tarzını benimseme ve Doğu değerleri ile yaşama olguları da ayrıca Mustafa ve İsmail Usta karakterleri üzerinden karşılaştırılmaktadır. Almanya’dan çocuğu ile Türkiye’ye gelen Alman bir kadının, iki farklı Türk erkek örneği ile karşılaşması ve Doğu değerlerini daha belirgin yaşayan Mustafa karakteri ile hareket etmesi sonucunda İslamı ve Türk geleneklerini kabul etmesi anlatılırken, Batı karşısında Doğu’nun yükseltilmesi amaçlanmaktadır.

3.2.1.1.3. Anlam

3.2.1.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu-Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri

Kayseri merkezde Eva'nın, İsmail Usta'nın adresini sormasının ardından, polisin Eva ve oğlunu, Mustafa'nın kamyonunu ile fabrikaya göndermesi, insanlar arasındaki ikili ilişkilerin sunumu açısından önemlidir. Bu sahnede devletin bir temsilci olan polisin ve halktan biri olan Mustafa'nın samimi ilişkisi sunumunda, Halit Refiğ'in savunduğu sınıf anlayışının olmadığı, devlet ve halkın birlikte yaşadığı düşüncesine bir gönderme vardır.

Yemek için Eva, İsmail Usta ve Zafer'in gittikleri restoran döner kesim sahnesi ile başlamaktadır. Döner, genel olarak geleneksel bir Türk yemeğidir. Buradaki müşterilerin çoğu erkektir. Eva ve İsmail Usta ise “aile yeri” olarak adlandırılan bir paravanın arkasında yemek yemektedirler. Bu dönemde Anadolu'daki birçok yerde, yalnız erkeklerin ile ailelerin bir arada yemek yedikleri yerler bu şekilde ayrılmaktadır. Buradaki asıl mevzu, kadının, aile kavramı ile özel bir mekânda mahremiyet sınırları içerisine alınmasıdır. Geleneksel yapıda kadın, özel alanı (ev) içerisinde yaşarken, erkek kamusal alanda kendisini var etmektedir. Lokantadaki adamlar Eva ile ilgili konuşmaya başlayınca İsmail Usta, Eva ve Zafer'i oradan uzaklaştırmaktadır. Erk alanı içerisinde bir sahiplenme vardır. Türk kültürel kodlarında erkeğin, kadını korumak görevini üstlenen rolü yerine getirmesi beklenen bir davranıştır. Batı kültüründe kadın ve erkek birey olarak kabul edilir ve geleneksel cinsiyet rolleri ortadan kaldırılırken, filmdeki bu sahne geleneksel erkek karakteri koruyucu konumunda sunmaktadır.

İsmail Usta, Eva ile Almanca konuşurken, oğlu Zafer ile Türkçe konuşmaktadır. Bu sahnede İsmail Usta, Zafer'i kendi parçası olarak kabul etmektedir. Burada kendinden bir parça anlayışı, ilkel anlamda, genetik yapıyı paylaşma nosyonundan hareketle toplumsal bir öğrenmenin sonucudur.

İsmail'in evine geldiği sahnede, evin içerisinde yaşayan eşi, kızı ve Zehra o geldiğinde ayakta ve emir bekleyen bir durumda beklemektedirler. Bu sahnede ataerkil yapıya bir gönderme bulunmaktadır. Yine İsmail'in ceketinin alınması, ayaklarının yıkanması bu göndermelerin görüntü ile sunulmasıdır. Geleneksel olarak, bu sahnedei kamusal alanda

yani dışarıda çalışıp eve ekmek getiren erkek, evde en iyi şekilde ağırlanmalıdır şeklinde bir söylem vardır. Geleneksel olarak, kadının rolü, fedakâr eş konumundadır. Burada eş, erkeğin kendi öz bakımına bile yardım etmektedir. Bu sosyal yapı içerisinde İsmail Usta'nın eşi Emine, “biz”, Eva gibi batılı bir kadın, “öteki” konumundadır. İsmail Usta'nın eşi Emine ve Eva farklı kadın temsilleridir.

Eva, otelde konserve yerken yanında kola içmektedir. Kola ve konserve o dönem için daha çok Avrupa'da tüketilen ürünlerdir. Bu ürünler geleneksel bir tat olan dönere karşıt olarak sunulmaktadır. Bu karşıtlık, Doğu- Batı kültürlerindeki yemek alışkanlıklarının farklılığını ortaya koymaktadır. Eva'nın otel odasında perdesi açık bir şekilde oturması, Türk geleneğinde iç (özel) ve dış (kamusal) alan ayrımı umursamadığını göstermektedir. Bu durum da, Batı tarzı bir davranış şekli olarak okunabilir. Ezan sesi ile birlikte Kayseri görüntüsü, bu şehri bir İslam şehri olarak tanımlarken, Eva'nın cami manzaralı pencereden bu ses ve görüntüyü izlemesi farklı bir kültür ve coğrafya ile karşılaşan bir yabancı konumlandırılmasıdır. Filmdeki cami görüntüsü ezan sesi gibi unsurlar Yeşilçam sinemasındaki maneviyat olgusuna ve geleneksel yaşamın ve değerlerin simgesi olarak görülmektedir (Abisel, 1994, s. 128).

Şehirdeki erkeklerin kıyafetleri ceket, pantolon iken kırsaldaki erkeklerin kıyafetlerinde kasket adı verilen bir şapka bulunmaktadır. Mustafa'nın annesi ve kız kardeşi şalvar, yaşmak gibi geleneksel köy kıyafetleri içerisinde temsil edilmektedirler. Eve girerken ayakkabı çıkarılması, Eva'ya kahve ikram edilmesi, Türk gelenekleri içerisinde yer almaktadır. Mustafa'nın annesi ve kız kardeşinin evde yer sofrasında börek yapmak için yufka açmaları, Eva'nın dikkati çekmektedir. Eva'nın geleneksel kıyafetler giymesi, yemek yapmaya çalışması, halı dokuması, çamaşır dövmesi, yün eğirmesi, onun Türk kültürüne yaklaşmasına, ailenin de ona yakın davranması da, onu kabul ettiklerinin göstergesidir. Bu bağlamda, kendinden olanı ya da kendine benzemeye çalışanı kabullenme olgusu ortaya çıkmaktadır. Bu arada Mustafa ve Zafer de baba- oğul gibi oynamaktadırlar. Mustafa, Zafer'e abla gibi akrabalık sıfatlarını da öğretmeye başlamıştır. Türk –İslam kültüründe akrabalık ilişkisi toplumsal dinamiklerin temelini oluşturmaktadır.

Mustafa ve Eva'nın düğün sahnelerinde, Eva'nın, geleneksel olarak bir at üzerinde ve yüzü kapalı bir şekilde, ellerinde Türk bayrakları olan kalabalıkla birlikte köyün içinde

dolaştırıldığı görülmektedir. Eva, artık Türk geleneklerini kabul ederek, eski Batı tarzı yaşamından vazgeçmiş görünmektedir. Eski Türklerin yaşamlarının her anında, at önemli bir hayvan olarak görülmüştür. Düğün gelenekleri ise genel olarak önem verilen ve tüm ahali ile kutlanan önemli merasimlerdenidir. Düğün sahnesinin bitiminde, alıcının kadrajına giren cami ve minare görüntüsü ile Eva'nın Müslüman oluşuna bir vurgu yapılmaktadır. Sonraki sahnede cami görüntüsü, bir din adamının şu sözleri ile sahne bağlanmaktadır: *“dinler arasında İslam dinini, kimsenin baskısı olmadan, inanarak, tereddüt etmeden kabul ediyor musun?”*. Din adamının bu söyleminde din olgusunun kimsenin baskısı altında olmadan, gönüllü, isteyerek ve inanarak seçilmesi gerektiği vurgulanırken, din değiştirmenin önemli bir karar olduğu gösterilmek istenmiştir.

Süslenmiş gelin arabası ve düğün konvoyu, Türk kültüründe ve sosyal hayatında önemli bir kurum olan evlilik kurumunun kurulduğunun herkese duyurulmasına olanak sağlayan bir ritüeldir. Düğünlerde gelin arabasından çocuklara harçlık verildiği gösterilmektedir. Gelin arabasından gelin çıktığında, çocuklara harçlık verilmesi de bir gelenektir. Türk- İslam kültüründe çocukları sevindirmek tavsiye edilen bir davranıştır.

Film içerisinde üç ana karakter farklı temsiller olarak sunulmaktadır. İsmail Usta ve Mustafa, Doğulu olarak sunulsa da birbirinden farklı özellikleri ön plana çıkmaktadır. İsmail Usta, ataerkil, eşine şiddet uygulayan, kadınların cahil kalması gerektiğine inanan, maddiyatçı bir karakterdir. Mustafa ise Doğu değerlerine, inançlarına sahip çıkan, birleştirici, insancıl, toplumsal normlara değer veren geleneksel bir roldedir. İki erkek karakterin birbirinden farklı özellikleri arasında Eva karakteri, doğruyu Mustafa da ve onun yaşamında bulmuştur. Yönetmen, kadın temsiline bu seçimiyle Mustafa'ya dolayısıyla Doğulu değerleri yüceltmıştır.

3.2.1.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi

Filmin başındaki jenerikte Mevlâna Celâleddin Rumi'nin Mesnevi'sinden şu şekilde bir alıntı yapılmıştır; *“O köyden bir kâfir karısı Mustafa Aleyhisselâm'ı sinamak için koşa koşa eşiğiyle yanına geldi, kucağında da iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk, peygamber'e “Tanrı sana selâm söyledi. Ya Resulallah, sana geldik işte” dedi...”*²⁴ Ayrıca bir sonraki

²⁴ <http://semazen.net/w1/mesnevi-i-serif-tercumesi-cilt-3-2801-3500-beyitler/>. E.T. 06.08.2018.

sahnede yine bir Anadolu düşünürü olan Yunus Emre'nin; “*Erenler kapısı, mürüvvet kapısı. Sıdk ile gelenler mahrum dönülmez*” ifadesi yer almaktadır.

Filmin jeneriğinde bulunan bu iki ifadeye, Kayseri ve Kayseri'ye bir yabancı olarak gelen Eva'nın görüntüleri eşlik etmektedir. Yazılı ve görsel metinlerin birlikte kullanımı, anlatı yapısına daha sistemli bir düzen sağlarken, seyircinin filmin ilk sahnesinden itibaren filmi anlamlandırmasını sağlamaktadır. Filmin jeneriğinde bulunan bu iki ifade, hoşgörü, misafirperverlik gibi Türk-İslam geleneğinde bulunan önemli iki kavrama vurgu yapmaktadır. Mevlana'nın Mesnevi'sinde geçen bu ifade; yabancı bir kadının kâfir bile olsa, İslam peygamberi tarafından kabul edilmesini ve bu kabul edilmenin Allah katında hoş karşılandığını anlatırken, Yunus Emre'nin ifadesinde ise doğruluk anlamına gelen Sıdk ile gelenin kapıdan döndürülemeyeceği dile getirilmektedir. Bu iki ifade ile yabancı ve Müslüman olmayan bir kadın olan Eva'nın, bu topraklarda hoş karşılanacağını sinyalleri filmin başında verilmektedir.

Mustafa'nın elindeki *Türk işçileri için Almanca* kitabı, 1960'lı yıllarda Türkiye'den Almanya'ya yapılan göçü simgelemesi açısından önemlidir. Bu dönemde Almanya'ya yapılan göç hareketleri, bir umut anlamına gelmektedir. Bu umut, ekonomi temelli olsa da sonrasında yeni bir yaşam olgusunu da beraberinde getirmiştir.

Fabrika'nın ve çevresinin genel bir görüntüsü ile başlayan sahnede, işçilerden biri “*arkadaşlar kuvvet birlikten doğar. Birbirimize düşmeyelim, sen ben davası olmaz*” ifadeleri kullanarak, sendika ve birlik konusuna değinmiştir. Filmin çekildiği 1960'lı yılların sonları, Türkiye'de sendika hareketlerinin yoğun yaşandığı, yeni işçi sendikalarının kurulduğu dönemlerdir. Sendikal hareketlere yapılan bu vurgu, o dönemde Türkiye'de yeni kolektif bir bilincin ürünü olarak birlik mesajı içermektedir.

Hüseyin Ağa'nın yanında, Eva ve Zafer'i gören köylülerin, köye turist getirildiğini sanmaları, Kapadokya yöresinin turistik yönüne bir vurgudur. Bu vurguya yörenin güzellikleri de bir sonraki çekimde eşlik etmektedir.

Eva'nın çeşme başındaki sahnede öğretmeni gördükten sonra önce gülümsemeye çalışırken sonra vazgeçmesi Türk örf adetlerine uymaya çalıştığının bir göstergesidir. Eva, köydeki yerli kadınlar gibi, çeşme başında çamaşır yıkama, tarlada çapa yapma gibi tarıma dayalı işleri de yapmaktadır. Bu arada tarlada namaz kılan kadınları da

hayranlıkla izlemektedir. Namaz, İslam'ın beş şartından biri olup, Müslüman erkek ve kadınlara farz kılınmıştır. Günün belli vakitlerinde kılınan namaz, Müslümanlığın en önemli ibadetlerinden biridir. Eva'nın daha sonra kadınları evde namaz kılarken izlemesi ve sonra arkalarına geçip onların hareketlerini tekrar etmesi, Eva'nın artık hem giyim kuşamı hem davranışları hem de ibadet anlayışı ile Müslümanlığa ısınmaya başladığını göstermektedir. Burada Batılı bir kadının Doğu'nun insanlığı karşısında dinine de kendini yakın hissetmesi gösterilmektedir. Doğu'nun değerlerinden bir kısmının İslam dininden aktarıldığı vurgusu vardır. Bu bağlamda, ulusal bir kimliğin oluşturulmasında ulusal olgular kadar din de etkili bir araç olarak sunulmaktadır.

Köye su getirilmesi için gereken paranın yeterli olduğu ama işçi ücretlerinin karşılanması için yeterli olmadığı belirtilirken, köydeki dini figür olan Feyzullah Hoca; “... Kitapta yeri var. Su müşterek, sahi müşterek gerek” ifadesinde kitap diye sınıflandırılan İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'dir. Burada İslam dininde birlikte hareket etmenin önemi üzerinde durularak, Kur'an-ı Kerim'in sosyal hayatla olan ilgisine vurgu yapılmaktadır.

Müslüman olduktan sonra adı değişen ve Havva olan, Eva, Mustafa öldükten sonra eski bir kaya kilisesine giderek, Hristiyanlıktaki kutsal sayılan kişileri simgeleyen ikona önünde namaz kılarak, eski dinini yani Hristiyanlığı bırakıp Müslümanlığını seçtiğini bu edimiyle de göstermektedir. Bu aslında eski hayata bir meydan okuma olarak görülebilir. Aynı zamanda filmdeki genel konjonktüre bir uyarlamadır. Filmde genel olarak Doğu- Batı karşıtlığı verilirken, bu sahne ile doğunun maneviyatının kazandığı gösterilmektedir. Ayşe Şasa'ya göre; *Bir Türke Gönül Verdim* filminde Doğu- Batı karşıtlığını ilginç bir dramatik yapı içerisinde anlatır (2010, s. 59). Havva'nın Hüseyin Ağa'nın elini öpmesi, Türk geleneklerinde büyüklere saygı önemli bir yere sahiptir.

3.2.1.2. Mikro Yapı

3.2.1.2.1. Karakterler ve Diyaloglar:

Bir Türke Gönül Verdim filminde üç ana karakter vardır. Bu karakterlerden biri olan Eva, Almanya'dan çocuğunu babası İsmail Usta'yı bulmak için Kayseri'ye gelir. İsmail Usta, Kayseri'de yaşamakta ve bir fabrikada çalışmaktadır. Evlidir ve bir kız çocuğu vardır. Daha öncesinde bir dönem de Almanya'da çalışmıştır. Diğer karakter olan

Mustafa, Kayseri’de bir fabrikada kamyon şoförlüğü yapan, Almanya’ya işçi olarak gitmeye çalışan biridir. Bu üç ana karakter dışında yan rollerde, Eva’nın oğlu Zafer; İsmail Usta’nın eşi Emine, evdeki amca kızı Zehra ve kendi kızı; Mustafa’nın annesi, babası, kız kardeşi; köydeki Feyzullah Hoca karakterleri film içerisinde yer almaktadır.

Filmin ana karakteri olarak sunulan Eva, Kayseri’ye trenle geldiği ilk andan itibaren fiziksel ve giyim kuşam olarak genel görüntülerle verilen halktan farklı bir profil çizmektedir.

Türk bir babanın ve Alman bir annenin oğlu olan Zafer, sarı saçları, modern giyimin bir parçası sayılan şapkası ve elinde füze/uçak oyuncakı ile bir Türk çocuğundan ziyade bir Alman çocuğu olarak filmin başında sunulmaktadır.

Mustafa karakteri ilk sahnelerde sürekli kamyoneti ile birlikte gösterilmektedir. Bu görüntülerle birlikte Mustafa karakterinin bir kamyon şoförü olduğu sonucu çıkarılmaktadır.

Eva ve Mustafa ilk tanıştıklarında;

- Mustafa (Eva’ya): “*Türkçe biliyor musunuz Madam?*”.

Burada Mustafa’nın söylediği “madam” ifadesi genel olarak Türkiye’de Müslüman olmayan evli kadın için kullanılan bir ifadedir. Bu ifadeden Eva’nın yabancı olmasının kılık kıyafeti ve fiziksel özellikleri ile doğrudan belli olduğu anlaşılmaktadır.

Mustafa, İsmail Usta’ya, Eva’yı kendisinin fabrikaya getirdiğini söylediğinde, İsmail Usta memnuniyetsizliğini şu diyalogda açık şekilde belirtmiştir.

-Mustafa (İsmail Usta’ya): “*Bayanı az önce ben getirmiştım zaten*”.

- İsmail Usta (Mustafa’ya) : “*İyi halt etmişsin*”.

Mustafa, Eva’ya, İsmail Usta’yı nerden tanıdığını sorduğunda Eva, İsmail Usta’nın, Zafer’in babası olduğunu söylemektedir. Bu ifadeden anlaşılan Zafer’in, İsmail ve Eva’nın evlilik dışı çocuğu olduğudur. Avrupa toplumlarında beraber yaşamak ve bu beraberlikten bir çocuğun olması normal karşılanırken, Türk toplumunda evlilik dışı bir beraberlik ve evlilik dışı çocuk, normal karşılanmamaktadır. Eva’nın bunu rahat ifade etmesi, Almanya’da bu durumun normalliğine vurgu yapmaktadır. Eva’nın Kayseri’ye gelmesi ve İsmail Usta ile olan münasebeti hem fabrikadaki işçiler hem de otel görevlisi

tarafından sorgulanmaktadır. Bu sorgulamada akıllardan geçen ise o dönemde Almanya'ya işçi olarak giden erkeklerin oradaki kadınlarla olan ilişkileridir. Otel çalışanı İsmail Usta'ya Eva'nın kim olduğunu sorduğunda,

-İsmail Usta (Otel çalışanına) : *“...dilimizi bilmez dinimize uymaz bir kadın. Adamın başını derde sokar buralarda. Şimdiden herkesin gözü üstümüzde”*.

Bu söylemiyle, İsmail Usta, Eva'yı ötekileştirmektedir. Teun A. van Dijk'ın grup benlik şemasında²⁵ üyelik kategorisinde yer alan *“Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?”* sorularına İsmail Usta'nın cevabı bu söylemde çok net olarak görülmektedir. Yukarıda verilen diyalog; *“Biz Müslümanız, Türküz. Eva bir Alman olarak bizden değildir. O yüzden burada kabul göremez, dikkat çeker”* şeklinde okunabilir. İsmail Usta'nın bu okuması, daha sonra, otel çalışanının Eva hakkında başkalarına söylemlerinde de tekrarlanmaktadır. Ayrıca oteldeki misafir erkeklerin bakışları, Eva gibi bir farklılığının vurgulanması açısından önemlidir. Yukarıda İsmail Usta'nın söylemine dayanak sağlaması açısından van Dijk'ın *“grup benlik şeması”*nın aktarılması bu kategori içerisindeki çözümlemelerde kaynak olması açısından önemlidir. Burada Eva karakteri, bu kategorileştirme açısından ele alındığında *“biz”* olgusunun karşısındaki *“öteki”* konumunda yer almaktadır. Bu ötekileşme önce İsmail Usta, sonrasında ise Mustafa'nın köyündekiler tarafından yapılmaktadır. Benlik şemasında yer alan *“etkinlikler”* alt başlığı çözümlemeye uyarlanırsa, İsmail Usta, Eva'nın Almanya'ya dönmesi için psikolojik bir baskıyla onu yıldırmaya çalışmaktadır. Çünkü toplumsal normlar içerisinde İsmail Usta'nın evlilik dışı ilişkisi ve çocuğu kabul görmemektedir.

“Amaçlar” alt başlığını ele aldığımızda ise İsmail Usta'nın bu baskıyı toplum tarafından kabul görme davranışı amacıyla gerçekleştirdiğini görülmektedir. Bu alt başlık bir sonraki alt başlık olan *“kurullar”* bağıntılı olarak değerlendirildiğinde, İsmail Usta'nın evlilik dışı ilişkisi kötü ve geleneksel değerler içinde izin verilmeyen bir durum olarak sunulmaktadır. Bunun nedeni, geleneksel toplumun aile ve evlilik kurumuna verdiği değerdir. Mustafa karakterinin köyü ve orada yaşayanlar ele alındığında iki alt başlık

²⁵ Çalışmada incelenecek olan filmlerde referans alınan van Dijk'ın *“grup benlik şeması”*nın tamamı çalışmanın 149. sayfasında verilmiştir. Filmler içersisinde şemanın öğeleri üzerinden açıklamalar yapılacaktır.

olan “ilişkiler” ve “ kaynaklar”ı çözümleme için uyarladığımızda daha başarılı bir sonuç çıktığı görülmektedir. Bu alt başlıklara göre köylüler ve Eva karakterinin ilişkileri ele alınırsa; köylülere göre; başlangıçta Eva, müslüman ve Doğulu olmadığı, bu değerleri benimsemediği için yabancısıdır. Bu durum, İsmail Usta’nın bakış açısıyla benzerlik gösterse de sonrasında Eva’nın geleneklere uyum göstermesi bu görüşün değişmesine neden olmuştur. “Kaynaklar” alt başlığında, su ile ilgili sahnelerde, Batılıların su sistemlerine sahip olduğu ama onların sahip olmadıklarının altı çizilmektedir. Bu sahnelerde Doğulu değerle bir çok yerde yüceltilerek, doğunun maneviyatı Batının maddiyatının karşısına konumlandırılmaktadır. Bu konumlandırmada yönetmenin bu konudaki görüşleri de ön plana çıkmaktadır. Filmin yönetmeni olan Halit Refiğ’in, Batı’nın pozitivist bakış açısının karşısında, Doğu’nun manevi değerlerini yerleştirildiği görülmektedir.

-İsmail Usta (kızına): *“Oku da anan gibi cahil olma”*.

-Emine (İsmail Usta’nın eşi): *“Benim ne kötülüğümü gördün ki böyle diyorsun”*. İfadesiyle cahilliğin, okumamış olmanın kötü bir şey olmadığına altını çizmektedir. İsmail Usta da eşinin bu söylemini gülerek onaylamaktadır. İsmail Usta’da daha sonra kızına *“allame olacak değilsin ya”* diyerek kızının çok bilgili biri olmayacağını söyleyerek eşinin cahilliğini yüceltirken kızının alim olamayacağını söyleyerek eğitimi küçümsemektedir. Bu söylemle kadının toplumdaki yerine ve eğitilmiş kadının yerine gönderme yapmaktadır.

-Emine (İsmail Usta’ya): *“Hayırlı bir kısmet çıksa da şu emmi kızını eversek, ben halini hiç beğenmiyorum”*.

Sözleri ile evdeki amca kızı Zehra için halinin iyi olmadığına ve bu durumun evlilik kurumuyla düzeleceğini düz anlamda anlatırken, örtük anlamda ise ilerleyen sahnelerde görüneceği üzere Emine’nin eşi ve Zehra’nın yasak ilişkisinden şüphelendiğini belirtmektedir. Emine, Eva’yı öğrendikten sonra (İsmail Usta’ya): *“söyle kaç karın var insafsız”* diyerek, ev içinde yaşanan yasak ilişkiye de vurgu yapmaktadır. Özel, mahrem alan sayılan ev içerisindeki yasak ilişkiye Emine sessiz kalırken, Ev dışı ilişkiye yani Eva’ya tepki göstermektedir. Ev içi mahremiyet dış dünyaya karşı kendini koruma güdüsünü kendisinde barındırırken, şiddet ya da aldatma gibi dış dünyada kötü sayılan davranışlar bu mahremiyet içerisinde meşrulaşmaktadır.

Mustafa, Eva'nın İsmail Usta'nın neyi olduğunu soran işçiye;

-Mustafa (İşçiye): “ *İsmail Usta'nın Almanya'daki haremiymiş*”.

Cevabını vererek kadını gerçek mekânsal anlamda olmasa da, düşünsel anlamda harem olarak nitelendirmektedir. Diğer işçinin “kuma” kelimesini rahat ve normal bir şey gibi kullanması o dönemde özellikle Anadolu'da bir erkeğin birçok eşinin olmasının olağanlığına bir vurgudur. Burada işçinin Eva için, “kefere” sözcüğünü kullanması hem yabancılığını bir vurgu hem de aşağılama ifadesi olarak yorumlanabilir.

Mustafa'nın kahvedeki arkadaşları Almanya'ya giden işçiler için kullandıkları ifadeler o dönemin Almanya'ya göçe nasıl bir anlam yüklediklerinin anlaşılması için önemlidir;

-Kahvedekiler (Mustafa'ya): “ *İki yıl çalışırsın, cebini doldurur, altına el değmemiş bir Opel çeker gelirsın memlekete. Bakarsın dönerken sarışın bir Alman kızı takmış koluna....*”.

Bu ifadeler, o dönemde Türkler için Almanya'nın para ve otomobil gibi maddi; sarışın Alman kızı gibi cinsel objelerle anlamlandırıldığını ortaya koymaktadır. Kayseri'de o dönemde, motorlu taşıtlar dışında olsa da ilkel bir taşıma aracı olan fayton kullanılmakta, Almanya'da iki yıl çalışıp alınacak Opel marka arabaya bir karşılık olarak sunulmaktadır.

Otel çalışanı ve otel müşterileri de Eva'yı cinsel bir meta olarak görmekte, odasının kapı deliğinden izlemeyi ya da arkasından bakmayı kötü bir davranış saymamaktadırlar. Burada Eva, bir arzu nesnesine dönüşmektedir. Filmdeki otel çalışanı ve müşterilerin kapı deliğinden Eva'yı izlemeleri, arzu nesnesinin görselleştirilmesidir. Bu bağlamda, görselleşme ve cinsellik arasındaki bağıntıyı Adanır (2003, s. 69) ; “*Freud'dan yola çıkarak çağdaş toplumlarda cinselliğin kökeninde “görsel malzemenin yattığı”*”şekilde ifade eder.

İsmail Usta ve Mustafa, zıt karakterler olarak tanımlanmaktadır. İsmail Usta, birkaç adamdan Eva'yı korkutmalarını isterken, Mustafa, bu adamlarla dövüşerek Eva'yı ve Zafer'i korumaktadır. Bu sahnede İsmail Usta, olumsuz bir kişilikle sunulurken, Mustafa olumlanmıştır. Mustafa, bir kahraman konumunda sunulmaktadır. Klasik anlatı yapılarında öykü de zıtlıklar kullanmak olağan bir durumken, bu zıtlıklar kahraman arketipi ve karşısına konumlandırılan kötü karakterle anlamlandırılmaktadır. Öyküdeki kahraman, seyircide kollektif bir bilinç sonucu olarak katarsis ögesi olarak ortaya

çıkarken, seyirlik anlamda kahramanın kazanması ise seyircinin haz duygusunun tatminine olanak sağlar. Özön (2000, s. 403), kahramanlık ve katarsis kavramları arasındaki ilişkiyi, izleyicinin bir dizi ya da filmde yakınlık hissettiği, yapmak istediklerini ya da yapamadıklarını yapan, kendisiyle özdeşim kurduğu kişi olarak açıklamaktadır. Ayrıca Eva, İsmail Usta'nın, Zafer'i kabul etmediğini söylediğinde Mustafa, babacan bir tavırla Zafer'e şevkat göstermektedir. Eva'nın bu söylemi ve Mustafa'nın davranışları, İsmail- Mustafa zıtlığını ortaya koymaktadır. Mustafa'nın Eva'yı koruması ve Zafer'e sevecen davranması onu kahramanlık statüsüne yükseltmektedir. Böylece Mustafa karakteri, seyirci için olumlanmaktadır.

Sendika toplantısına katılıp katılmayacağı sorulduğunda;

İsmail Usta (İşçilere): “...başlatma sendikana, şimdi başım dertte zaten”.

İsmail Usta bu tavrıyla, sendika ve temsil ettiği değerleri önemsemediğini açıkça belirtmektedir.

Hüseyin Ağa (Mustafa'nın babası), köye su getirmek için gerekli parayı temin etmesi istendiğinde;

-Hüseyin Ağa (Köylülere): “ *Toprak mahsul vermeyince bizim ağalığımız kaç para eder? Bizim ağalığımız dert babalığı*”.

-Mustafa (Köylülere): “*Su için gerekli parayı toplamaya çalışalım , gerisini de devletten...*”.

-Feyzullah Hoca (Köylülere): “ *... devlet yardım etmeyince bu iş dünyada olmaz*”

Sözleri ile devlete duyulan güvenin alt çizilmektedir. Bu güven, Osmanlı devleti döneminden “ Kerim Devlet” anlayışının bu yansıması olarak sunulmaktadır. Feyzullah Hoca'nın bu ifadesindei devlete karşı bir itaat hissi de sezilenmektedir. Şehirdeki durumun tersine kırsal alanda devlet hala güçlü bir obje olarak görülmektedir. O dönem kırsal alanda tarım önemli bir geçim kaynağıdır. Giddens (2012, s. 72); kır ve tarım toplumları olarak bir ayırım yaparak, kır toplumlarını; hayvan yetiştiren, tarım toplumları; genellikle tahıl yetiştiren toplumlar olarak tanımlamış, ancak birçok toplumda bu iki faaliyet alanın birlikte kullanılabileceği vurgulanmaktadır.

Eva, Mustafa'ya bu otelde artık kalmak istemediğini ama gidecek başka yer de bilmediğini söylediğinde,

-Mustafa: “*Köye bizim eve götüreyim seni, boşuna otel parası da vermemiş olursun*”.

-Mustafa (Eva’ya): “*Aklına kötü bir şey gelmesin, anamın babamın yanında kalırsın*”.

Mustafa’nın bu daveti Türk misafirperverliğinin bir göstergesi olarak sunulurken, tekrar Mustafa ve İsmail Usta karakterlerini karşı karşıya getirmektedir. Eva beklemediği bu davet ile şaşkıncı ifadesiyle ona kötü gözle bakmadığının, otel odasında kapı deliğinden onu izleyen ve onu cinsel bir obje olarak gören otel çalışanı ya da otel misafirleri gibi görmediğini anlatmaktadır. Ana ve baba, Türk toplumunda önemli figürlerdir. Bu figürler genellikle koruyan, kollayan kişilikler olarak tanımlanmaktadır.

Mustafa, dava ile ilgileneceğini, Avukatla sık sık görüşeceğini söyleyerek tekrar Eva ve Zafer’i koruması altına aldığını göstermektedir. Aslında bu söylem, geleneksel, koruyan erkek figürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mustafa, Eva ve Zafer’i köyüne götürdüğünde babası ile arasında şu diyalog geçer;

-Hüseyin Ağa Mustafa’ya): “*Hayır ola*”.

-Mustafa (Babasına): “*Köye misafir götürüyoruz baba*”.

-Hüseyin Ağa: “*Hadi hayırlısı*”.

Burada geçen “misafir” kelimesi, geleneksel Türk- İslam topluluklarında önem verilen ve “Tanrı misafiri” tabiriyle yüceltilen bir anlayıştır. Türk- İslam kültüründe misafir kavramı, yüce bir kavram olarak sunulmaktadır. Mustafa’nın evinde yenilen yemekten önce Hüseyin Ağa, karısına, yer masasındaki bulgur pilavını göstererek,

Hüseyin Ağa (Eşine): *Hatun bu ne, ilk günden misafirin burnuna bulgur pilavı dayamak olur mu?*

Hüseyin Ağa’nın eşine kullandığı bu ifadesinde Anadolu’da sıradan bir yemek olan bulgur pilavının misafire ikram edilecek kadar değerli olmadığı belirtmektedir. Ayrıca eşine karşı kullandığı “hatun” ifadesi, Anadolu’da eşlerin birbirlerine isimleri ile hitap geleneği olmadığı için erkeklerin kadınlara eş anlamında kullandığı eski Türkçeden geçen bir kelimedir.

Hüseyin Ağa’nın kendisi rakı içerken Eva’ya ikram etmesi ve onun da kabul ettiği sahnede,

-Hüseyin Ağa: “*Bu frenk kadınlarının içkiye hayır diyeni yoktur zaten*” .

Eva’nın içki içmesini, Avrupalı olmasına bağlanırken aslında bir ötekileşme yapmaktadır. Geleneksel Türk aile yapısında, kadının içki içmesi doğru bulunmayan bir hareket iken erkek için normal sayılmaktadır. Bu ikilem, toplumsal cinsiyet farklılıklarına geleneksel anlamda nasıl yaklaşıldığının anlaşılabilmesi için önemli bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mustafa’nın annesi Eva’ya köyü beğenip beğenmediğini sorduğunda

-Eva (Mustafa’nın annesine): “*Güzel, oryantal, enteresan*”.

Şeklinde cevap vermektedir. Burada, “oryantal”, Doğu ülkelerine özgü, farklı anlamında Batılı’lar tarafından kullanılan bir sözcüktür. Burada Eva’nın Batılı bakış açısının altı çizilmektedir. Diyalogda geçen “frenk” kelimesi de özellikle Osmanlı döneminde Avrupalıların tümüne verilmiş bir sıfattır. Ayrıca Hüseyin Ağa’nın Eva’ya “madam” olarak hitap etmesi, frenk, madam sözcükleri ile yine bir ötekileştirme yaptığını göstermektedir. Mustafa’nın annesinin “rakı da içiyor hasbam” söylemi, küçümseme olarak okunabilir. Çünkü İslam dininde içki içmek haram olmasına rağmen, geleneksel Türk toplumunda erkeğin içki içmesi, kadının içki içmesinden daha normal görülmekte, içki içen kadınlar yargılanmaktadır. Burada da ataerkil yapının bir eşitsizliği bu söylemde verilmektedir.

Mustafa’nın annesine, Zafer’in konuşamadığını bu yüzden de babasının onu sevmediğini söylerken, Hüseyin Ağa’da bu duruma “*babası Türk, anası Alman olunca çocukcağız hangi dili konuşacağını şaşırmış*” diyerek çocuğun durumuna bir açıklama getirmektedir. Ayrıca burada “çocukcağız” ifadesi şefkat, acıma belirten bir kelimedir. Bu söylemde, çocuğun, iki kültür arasında kalmışlığına, konuşma edimi üzerinden vurgu yapılmaktadır. İki kültür arasında kalan Zafer susarak, tepkisini sessizliği ile gösterirken, Mustafa ve ailesinin şefkati sayesinde aidiyet duygusu kazanmaya başlaması ve konuşması lirik bir senkronla birbirine bağlanmaktadır.

Hüseyin Ağa (Eva için): “ *Çok zorluk çekecek bu, bunlar alışkın değildir köy hayatına*” ifadesiyle kültür farklılığının altına çizerken, annesi ise: “*Onu, komşuyu düşünüyorum, ne işi var bu kadının Hüseyin Ağa’nın evinde demezler mi?*” ifadesiyle, çevreye karşı endişesini belirterek, durumun normal olmadığına vurgu yapmaktadır.

Mustafa, anne ve babasının bu söylemlerine karşı çıktığında, Hüseyin Ağa: “...darda kalanı geri çevirmek olmaz” diye duruma el koyunca, karısı da “Tanrı misafiri başımızın üstünde yeri var tabi” diyerek Eva’nın kalmasına onay vermektedirler. Türk toplumundaki misafir kavramına, “Tanrı Misafiri” benzetmesiyle dini bir boyut kazandırılmaktadır. Bu söylemlerle, filmin jeneriğinde yer alan Mevlana ve Yunus Emre’nin sözlerine de gönderme yapılmaktadır.

İsmail Usta, Mustafa’nın Eva’yı götürdüğünü duyunca Mustafa’ya “-...bizim kariyi kaldırıp nereye götürdün”? diyerek Eva’yı sahiplenme içerisine girmektedir. Bu sahiplenme, İsmail Usta tarafından, erk alanı çerçevesinde, kadının bir meta olarak görüldüğünü ifade ederken, bu vurgu, film içerisinde birçok kez yapılmaktadır. .

Zafer, okul çocuklarının yanında hem kılık kıyafeti hem de fiziksel özellikleri ile farklı görünmektedir. Ayrıca çocuklar Zafer’i öğretmene tanıtırken “Alman karısının oğlu” diyerek onu da ötekileştirmektedirler. Buradaki asıl üzerinde durulması gereken nokta bu ötekileştirmenin yani biz/ öteki ayrımının topluluklarda yetişkinler kadar çocuklarda da var olmasıdır.

Öğretmen ve Eva’yı gören köy ahalisi, bu durumu yadırgamaktadırlar. Köy öğretmenin kayalara oyulan kiliselerle ilgili verdiği bilgiler Eva’yı heyecanlandırmıştır. Eva, burada iyi bir Hristiyan olarak algılanırken, ötekileştirilmesine uygun bir zemin hazırlanmaktadır. Burada Anadolu’daki Hristiyan varlığı kiliselerdeki resimlerle tanıtılmaktadır. Bu sahneden Anadolu, farklı dönemlerde farklı kültürlere ve dinlere ev sahipliği yapan önemli bir bölge olarak tanıtılmaktadır.

Feyzullah Hoca, Eva ile ilgili rahatsızlığını, Hüseyin Ağa’ya başımıza daha çok şeyler gelecek şeklinde beyan ederken;

-Hüseyin Ağa (Feyzullah Hoca’ya): “...kapıma gelen garibi geri çevirmek benim ağılığıma yakışır mı?” diyerek durumu açıklamıştır. Bu sahnede özelde Eva’ya genel olarak frenklere yani Avrupalılara karşı olumsuz bir tavra sahip olan Feyzullah Hoca’nın karşısına, “tanrı misafiri” kavramına sahip çıkan, garibanları sokağa atmayan ve onları koruyan Hüseyin Ağa konumlandırılmaktadır. Hüseyin Ağa’nın bu sözleri karşısında Feyzullah Hoca, frenk insanının var olan düzenlerini bozacağını söyleyerek kendi bakış açısını savunmaktadır. Frenk insanı bizim edebimizi bilmez, düzenimizi

bozar diyen Feyzullah Hoca, Doğu- Batı kültürleri arasındaki farklılığa kendi bakış açısıyla bir açıklama getirmektedir.

Mustafa, Eva'ya öğretmenle gezdiği için kızdığında

-Eva (Mustafa'ya): *Anlamıyorum ben bunda kızacak ne var?* diyerek, kültür farklılığına işaret ederek, kendi kültüründe böyle bir durumun kızılacak bir şey olmadığını anlatmaya çalışmaktadır. Burada Mustafa ve Eva arasındaki kültür farklılıkları Doğu-Batı bağlamında karşılaştırılmaktadır.

Eva, Mustafa'ya, İsmail Usta ile aynı olduğunu söylediğinde Mustafa, ona tokat atar. Burada film içerisindeki iki erkek karakterin farklı olsa da bu durumlarda şiddete başvurabileceği fikri vardır. Hüseyin Ağa, Mustafa'ya, Eva'ya el kaldırmasının yanlış olduğunu ve onu eve geri getirmesi gerektiğini söyleyerek, filmde bir denge unsuru olarak olaya müdahale etmektedir. Çünkü, Hüseyin Ağa, Eva'yı gariban bir misafir olarak görmekte ve onun korunması gerektiğini düşünmektedir.

Eva, hasta olduğunda, Mustafa'nın ailesi ona özen göstermektedir. Mustafa'nın komşuları, Eva'ya, tülbent, yöreye uygun kıyafetler hediye ederek, onu kabullendiklerini göstermektedirler. Hediye vermek hem İslam hem de Türk toplumunda bir gelenektir.

Feyzullah Hoca'nın, lafı frenk diyerek Eva'ya getirmesine -Hüseyin Ağa (Feyzullah Hoca'ya): “ *Kamyonuyla, sinemasıyla, radyosuyla frenk çoktan içimize karıştı*” diyerek bunları garipsemeyen, kullanan Feyzullah Hoca'ya karşı hem Eva'yı korumakta hem de Batı'nın teknolojisinin yararına vurgu yapmaktadır. Hüseyin Ağa (Feyzullah Hoca'ya): “... mesele baştan elin keferesine muhtaç olmamaktı” söylemiyle de Türkiye'nin o dönemki yanlış Batılılaşma politikalarına eleştiri getirmektedir.

Eva'yı geleneksel kıyafetleri içinde gören Mustafa'nın şaşkınlığına, Eva: “*Ben artık siz aymı*” diyerek, onların hayatlarına kültürlerine yakın olmak istediğini vurgulamaktadır. Mustafa'nın bu duruma olumlu tavrı da Eva'yı mutlu etmiştir. Mustafa'nın Zafer ile ilgilenmesi kendisinin taktığı başlığın bir benzerinin onun da takması, film boyunca hiç konuşmayan Zafer'in konuşmaya başlaması iki karakterlerin de birbirlerini kabullendiklerini göstermesi açısından önemlidir. Alman anne ve Türk babaya sahip olan Zafer, iki kültür arasında susmayı seçerken, ait olma duygusunu yaşamaya

başlamasıyla konuşmaya da başlamıştır. Mustafa ve Zafer, adeta baba-oğul ilişkisi içerisindeyler. Mustafa, Zafer'e bir baba figürü sunmaktadır.

-Mustafa (Eva'ya) : *“Benim Almanya'ya gitme sıram geldi Eva, bir haftaya kadar yola çıkmam gerekiyor”*, dediğinde Eva, şaşkın ve mutsuz bir ifade takınır. Mustafa'nın kendisi ve Zafer'i de götürme teklifine net bir şekilde geri dönmek istemediğini belirtir. Eva'nın o köyde kalmak istediğini, İsmail Usta'ya da kahvede söylemesinde sonra, İsmail Usta, Eva ile Almanca konuşmaya başlar. Bunun üzerine Eva (İsmail Usta'ya) : *“Konuş Türkçe, yok Almanca”*. Sözleri ile bulunduğu yeri, dili ile benimsediğini belli eder. Zafer ile Almanca konuşan İsmail Usta'yı bırakıp Mustafa'nın yanına giden Zafer, Türkçe olarak *“ -ben burada kalmak istiyorum”* diyerek kimi baba gördüğünü, kendini nereye ait hissettiğini ortaya koyar.

-Feyzullah Hoca (Eva'ya): *“ Bak hanım, bu adam, senin helalinmiş. Seni alıp götürmek istiyor. Gider misin?”* sorusu üzerine Eva, gitmek istemediğini belirtmiştir. Burada üzerinde durulacak kelime “helal” kelimesidir. “Helal”, İslam dininde haram olmayan yani yasaklanmayan anlamında kullanılırken, kadın- erkek ilişkileri açısından nikâhlı eş anlamında kullanılmaktadır. Eva, İsmail Usta'yı tanımadığını söylediğinde, İsmail Usta öfkelenerek hakarete varan sözcükler kullanarak, kahve gibi erk alanında ataerkilliğini göstermeye çalışmaktadır. Ataerki toplum yapılarında erkek, erk alanının kadın tarafından ihlal edildiği durumlarda hakarete hatta şiddete varan davranışlar göstererek kendisini kanıtlama güdüsüyle hareket edebilir. Bu sahnede film içerisinde İsmail Usta'ya karşıt karakter olarak sunulan Mustafa, bu hakaretlere karşı gelerek Eva'nın alanını korumaktadır. Burada Mustafa ve İsmail Usta, farklı karakterleri bağlamında birbirleri ile çatışmaktadırlar. İsmail Usta'nın düğün günü Mustafa'yı öldürmesi de bu erk alanının yani Mustafa'nın, Eva'ya sahip olma durumuna bir tepkidir.

Eva'nın Müslüman olduğu karede, Mustafa ve Hüseyin Ağa mutlu olarak görünmektedirler. Çünkü Eva, “öteki” konumundan “biz” dairesi içerisine girmiştir. Burada toplumlar arasındaki en önemli ayırımlardan biri olan din olgusuna bir vurgu yapılmaktadır. Din olgusu, Doğu-Batı kültürleri arasında en önemli ayırımlardan biridir. Çünkü din olgusu kültürlerin, toplumların değişiminde ve gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir.

Eva, din adamının telkiniyle Müslüman olmanın şartlarından biri olan ve Allah'tan başka ilah olmadığına, Hz. Muhammed'in onun peygamberidir anlamına gelen Kelime-i Tevhid'i tekrarlayarak Müslüman olur. Kelime-i Tevhid anlamına bakıldığında, İslam dininde en önemli şey olan Allah'ın bir olduğuna inanmayı ve Hz. Muhammed'in onun peygamberi/ resulü olduğuna iman etmeyi kabul etmektir.

Eva, müslüman olarak Havva adını almıştır. Düğünde Mustafa'nın, İsmail Usta tarafından öldürülmesinden sonra, Havva (Eva), yaşanan her şeyin kendi suçu olduğunu söyleyerek yalnız başına çile doldurmak istediğini söylemektedir. "Çile doldurmak", özellikle tasavvufta geçen ve tüm dünyevi zevklerden uzak durarak kendini ibadete verme anlamına gelmektedir. Havva (Eva), tamamen bir arınma yaşamak için maneviyata dönmek istemektedir.

Zafer, Almanya'dan dayısının onları götürmek için geldiğini duyunca annesine sarılarak, gitmek istemediğini belirterek, buradaki hayatını Almanya'daki hayatına yeğlediğini göstermektedir.

-Havva (Hüseyin Ağa'ya): *"Ekmeğinizi yedim, yatağınızda yattım. Bana baba evinde görmediğim sevgiyi gösterdiniz. Dileğim, yine sizlerle birlikte yaşamak. Her şeye rağmen beni aranıza kabul eder misiniz?"*

-Hüseyin Ağa (Havva'ya): *"Sen bizim kızımızsın Havva hatun, oğlumuzun bize yadigârisin. Azla yetinir, çileye katlanırsan, başımızın üstünde yerin var".*

-Havva: *"Öyleyse beni de su inşaatına götür Hüseyin Ağa, ben de herkesle birlikte çalışmak istiyorum".*

Bu iş birliği teklifi ile Havva (Eva), artık köy ahalisinden biri olmuştur. Filmin başından beri süregelen "öteki" vurgulamaları yerini kendinden olma durumuna yani "biz'e" getirmektedir. Bu durum film içerisinde, Batının maddiyatına karşın Doğu'nun maneviyatının zaferi olarak sunulmaktadır. Aşağıdaki tabloda modern (batı) ve geleneksel (doğu) karşıtlığına dair film içerisinde yer alan bazı örnekler yer almaktadır.

Sunum Kodları²⁶

Modern	Geleneksel
Eva'nın giyim kuşamı	Kayseri ve Ürgüp'teki kadınların geleneksel kıyafetleri
Kadın	Erkek
Eva(filmin başında, modern giyimli, Türkçeyi iyi konuşamayan, kolay vazgeçmeyen bir Avrupalı olarak tanımlanmaktadır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Müslüman olarak "Havva" adını almaktadır.)	Emine, (köylü giyimli, geleneksel Anadolu şivesi ile konuşan, evde yemek, temizlik, kocasına hizmet gibi geleneksel rollerini yerine getiren bir karakterdir.)
Eva'nın İsmail ile evlilik dışı beraberlik yaşaması ve çocuğunun olması	İsmail Usta'nın geleneksel ve resmi bir evliliğinin olması
Opel araba	Atlı Fayton

3.2.1.2.2. Görüntü

Filmin başında şehrin görüntüleri genel olarak, kameranın objektif amaçlı kullanımını destekleyen nesnel kamera kullanımı ile sunulmaktadır. Filmin ilk karelerinden birinde, Eva, cadde üzerindeki polise, çocuğunun babası İsmail Usta'nın adresinin yazılı olduğu bir kâğıt uzatmaktadır. Bu kâğıdı polisin gözünden yani öznel kamera kullanımı, ile yönetmen seyirciye göstermektedir. Öznel kamera kullanımı, daha çok önemli nesnelerin seyircinin gözünden gösterilmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir. Adresin yazılı olduğu kâğıdın, polisin gözünden ve yakın çekimle gösterilmesi, seyirciye Eva'nın İsmail adlı Sümer Bez fabrikasında çalışan bir işçiyi aradığını ve çocuğun babasının büyük bir ihtimalle bu kişi olduğunu sezdirilmektedir. Seyirci, İsmail Usta karakterini gördüğünde bu karakterin Eva'nın eşi olarak tanımlaması sağlanmaktadır. Ürgüp görüntüleri, peri bacaları Eva'nın gözünden, onun bakış açısıyla verilmektedir.

²⁶ Çalışmada incelenen üç filmde de bu sunum tablosu kullanılmıştır. Bu sunum kodları dizisel yapı içinde ikili karşıtlıklar bağlamında şekillendirilmiş. Levent Yaylagül & Şebnem Soygüder Baturlar, Halit Refiğ'in "Kızın Var Mı Derdin Var" Filmindeki Geleneksel ve Modern Türk Ailesi Temsillerinin Dizisel Çözümlemesi çalışmasından alınmıştır. Bakınız <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/516443>. E. T. 14.12.2019

Eva'nın oğlunun ilk sahnelerdeki yakın plan çekimi, çocuğun şaşkınlığının gösterilmesi açısından önemlidir. Yakın plan çekimler genellikle karakterlerin duygusal ya da çatışma durumlarını seyirciye hissettirmek için kullanılmaktadır. Fabrikanın içindeki makine, sahnenin girişinde yakın planda gösterilmektedir. Bu planla çalışılan yerin makinaların bulunduğu bir fabrika olduğu gösterilmek istenmiştir. İsmail Usta'ya yanında çocuk olan Almanya'dan gelen bir kadının kendisini aradığı söylendiğinde yakın plan kullanılarak şaşkınlık ifadesi verilmektedir. Buna karşılık Eva'nın İsmail Usta'yı uzaktan gördüğü ve yakın planla yüz mimiklerinin gösterildiği sahnede Eva mutlu görünmektedir. Anne baba ve çocuğun kadraja alındığı sahnede ise samimiyet içeren tek kare İsmail Usta'nın zaferinin çenesini okşadığı sahnedir. Genel olarak, bu sahnede sıcak bir karşılama bulunmamaktadır.

Otel çalışanı, İsmail Usta ile Eva hakkında konuştuğundan sonraki yakın plan çekiminde kafası karışık ve kötü bir düşünceye sahip olduğu görülmektedir. Aynı şekilde İsmail Usta'nın, Zehra'nın odasına girerken ve bu sırada İsmail Usta'nın yakın plandaki görüntülerinde yasak bir ilişki bağlantısı yapılabilir. İsmail Usta, Zehra'nın odasına girerken eşi Emine'nin yakın planda ve çerçeveyi dolduran bir şekilde kapıdaki görüntüsü ve yüz ifadesi bu yasak ilişkiden şüphelendiğini göstermesi açısından önemlidir. Aynı şekilde Mustafa karakterinin, İsmail Usta'nın evli olduğunu öğrendiğinde şaşkınlığı tam çerçeve içerisine alınan şaşırılmış yüz ifadesi ile verilmektedir. Emine, Eva ile karşılaştığında ve kocasının bir oğlu olduğunu öğrendiği sahnede yüz ifadesi yakın plan ile gösterilmektedir. Ayrıca Emine'nin balkondaki görüntüsü alt çekimle, Eva'nın avludaki görüntüsü ise üst çekimle ve Emine'nin gözünden gösterilmektedir. Alt çekimle Emine, daha üstün; üst çekimle Eva, daha zayıf karakterler olarak sunulmaktadır. Bu bakış açısı resmi eş ve kuma olgularına da vurgu yapmaktadır.

Eva'nın Mustafa'yı camdan gördüğünde yüzündeki mahcup gülümseme yakın olan şekilde verilmektedir. Bu yakın çekim, Eva'nın kameraya dönmesi ile bir süre daha kadrajda kalması ile birlikte filmin ilerleyen sahnelerindeki bir aşkın habercisi olarak düşünülebilir.

Halit Refiğ, mekân tanımlamak için genellikle kamyon, tren gibi nesnelerden genele doğru bir çekim kullanmayı tercih etmiştir. Yolda ilerleyen kamyon görüntüsünden

sonra alıcı yavaş yavaş uzaklaşarak bulunulan mekânı kuşbakışı olarak görüntülemektedir. Peri bacaları ve kayalara oyulan kiliselerin görüntüleri, genel plan çekim ve tilt hareketi ile gösterilmektedir.

Eva'nın tarlada namaz kılan kadınları izlerken yüzü yakın planda verilmektedir. Bir sonraki sahnede ise kafasını eğen Eva, utanmış görünmekte bu sahnede yine yakın planda gösterilmektedir. Öznel kamera ile Mustafa'nın Zafer ile ilgilendiğini uzaktan gören Eva'nın yüzündeki gülümseme ve mutluluğu yakın planda gösterilmektedir. Mustafa, Almanya'ya gitmekten vazgeçtiğini söylediğinde Eva'nın yüzü yakın planda, mutluluk ifadesi ile sunulmaktadır. Mustafa'nın da yüzü aynı şekilde gösterilmektedir.

Eva, eve geldiğinde evdeki kadınların namaz kıldığını öznel kamera ile Eva'nın gözünden gösterirken sonrasında ise nesnel kamera ile Eva'nın omuzundan amors çekimi ile tekrar gösterilerek, bu sahnenin karakter için önemi vurgulanmaktadır.

Eva'nın, din adamı karşısında Müslüman olmayı seçtiği sahne yakın planda çekilmiş, Eva, başındaki örtüyle artık Müslüman bir kadın olarak resmedilmiştir. Bu kabul ediş sırasında, Hüseyin Ağa, Mustafa ve Zafer aynı karede mutlu olarak görünmektedir.

3.2.1.2.2.1. Çerçeve

Belli sınırları çizmek için kullanılan çerçevede, filmde ilk sahnelerinde olayın geçtiği yeri göstermek için genel şehir görüntüsü ile oluşturulmaktadır. Filmin geçtiği Kayseri'nin sokakları, merkezi çerçeve içerisine sığdırılarak belli bir odak noktasından ziyade şehrin genel görüntüsü ile sunulmaktadır. Çerçeve içerisine alınan ve çerçevenin neredeyse tümünü kaplayan insan suretleri, kişilerin hikâyedeki önemini ortaya koyarken, olay içerisindeki duyguların yansıtılması sağlamaktadır. Bu şekilde filmde özellikle Zafer'in İsmail Usta'yı gördüğü ilk andaki tepkisiz yüzü, Eva'nın, İsmail Usta'dan ayrıldıktan sonraki odasının kapısındaki çaresiz ifadesi çerçeve kullanımı açısından önemlidir. Bu yakın plan kullanımlarında seyircinin dikkati, karakterlerin yüzlerine ve dolaylı olarak duygularına çekilmektedir. Eva'nın, otel çalışanından İsmail Usta'nın kendisini aramadığı öğrendiğinde yüzündeki üzüntü de yakın plan çekimle verilmektedir.

Filmin ortalarından itibaren film içerisinde önemli bir yerleşim yeri olan Ürgüp'ün ilk gösterildiği sahne genel çekimle gösterilmiş, mekân tanımlanması yapılmıştır. Eva ve Mustafa'nın düğün gününde, onları gören İsmail Usta'nın yakın plan çekimle gösterilen yüzündeki kıskançlık ve öfke durumu izleyiciye onun ilerde kötü bir davranış yapabileceğinin hissettirilmesi açısından önemlidir. Duyguların yakın plan çekimlerle seyirciye aktarımı onları bir sonraki sahneler hazırlarken hikâyenin önemli noktalarının da ipuçlarını verir. Film içerisinde çevreleme genellikle mekân tanımlarında genel planla, karakterlerin duygusal yüz ifadelerinde ise yakın planla verilmektedir.

3.2.1.2.2.2. Mekân

Filmin girişinde yer alan dış çekimde genel plan çekim tekniği kullanılarak Erciyes Dağı ardından da yumuşak bir geçişle Kayseri ilinin genel bir görüntüsü verilerek, sonrasında da bir tren istasyonunda “Kayseri” yazısı gösterilmiştir. Bu görüntülerle, filmin ana mekânı hakkında seyircinin bir fikir edinmesi amaçlanarak, filmin bir Anadolu şehri olan Kayseri’de geçeceği bilgisi önceden verilmektedir. Refiğ, bu film için Kayseri ilinin seçilmesinin nedenini; Erciyes Dağı'nın eteğinde kurulu olan ve Hititlerden beri bir yerleşim yeri olan Kayseri'nin hem Roma döneminin hem de Selçuklu İslam medeniyetinin izlerini taşıdığını ve ilerleyen yıllarla birlikte eski ve yeni yerleşim modellerini bünyesinde beraber barındırması şeklinde açıklamaktadır (Refiğ H. , 2013, s. 141). Bu bağlamda Refiğ'in düşünce dünyasının filme aktarılmasında, Kayseri ile yeni ve eskiyi bir arada barındırması açısından uygun bir kent olarak göze çarpmaktadır. Bu kentin içerisinde birçok farklı medeniyetten eserler var iken, yine filmde kullanılan ve bu kente yakın mesafede bulunan Ürgüp ilçesinde de hem doğal güzellikleri hem de Hristiyanlık için önemli kiliselerin bulunmaktadır. Erciyes'in eteklerinde kurulmuş, Hititlerden beri bir yerleşim bölgesi olan şehir, Romalılardan kalma surları; Selçuk Türk- İslam medeniyetinin eserleri olan camileri, medresleri, kümbetleri; bölgesel yerleşme özelliklerini ortaya koyan taş evli mahalleleri, Pazar yerleri, fabrikaları, küçük atölyeleri, yeni mahalleleri, büyük beton blok binalarıyla eski ve yeni dünyanın bütün unsurlarını bir arada sunmaktadır.

Genel bir Kayseri görüntüsünden sonra bir tren görüntüsü ve istasyon görüntüsü verilerek, kadın karakterin trenle bu şehre geldiği gösterilmektedir. Ulaşım aracı olarak

tren kullanılmasının nedeni, o yıllarda Almanya- Türkiye arasındaki ulaşımın genellikle tren ile sağlanmasıdır.

Filmin ana karakteri Eva, Kayseri’de gezerken genel çekimle Kayseri’nin dış mekân görüntülerinde eski tek katlı dükkânlar, el arabaları, erkek çoğunluğun bulunduğu çarşı görüntüleri verilirken, yönetmen kamerasını yavaş yavaş uzaklaştırarak kuşbakışı genel bir görüntü ile sahneyi sonlandırmıştır. Zaten filmin ilk sahnelerinde dış çekimler, genel planlarla desteklenmektedir. Bu genel plan çekimlerle genel atmosferin verilmesi amaçlanmaktadır. Genel planlarda Eva’nın gözünden, Kayseri şehrinin cami, kale, medrese gibi tarihi ve kültürel mekânların gösterilmesinde kullanılmaktadır. İsmail Usta’nın çalıştığı Sümer bez fabrikası genel bir çekimle gösterilmektedir. Mekân kullanımında iç mekân olarak sıkça gördüğümüz otelin duvarlarında Türkiye’yi tanıtıcı turistik afişler bulunmaktadır.

İsmail Usta’nın evi, dar bir sokaktan geçilen taştan yapılmış, bahçesi olan mahalle kavramıyla çevrelenmiş bir alan olarak gösterilmektedir. Burada bahçe kavramı geleneksel Türk ev yapılarında bulunan ve özel (ev), kamusal (dışarı) alanlarının ayrılmasında ara bir mekândır. İsmail Usta’nın evinin içerisinde soba, divan gibi geleneksel Anadolu ev eşyaları ile olarak sunulmaktadır. İsmail Usta’nın yaşadığı mahalle, dar sokakları, taş evleri, büyük avlu kapıları ile tipik bir Anadolu mahallesi olarak resmedilmektedir.

Mustafa, Eva ve Zafer’i Kayseri’de bir müzeye götürmüştür. Müzeler, bulunan toprakların geçmişi ve kültürünün tanıtılması ve anlaşılabilmesi için önemli mekânlardır. Burada Mustafa, Eva ve Zafer’e yaşadığı yerin kültürel zenginliğini tanıtırken, dolaylı olarak seyirci de bu bölgenin tarihine tanıklık yapmaktadır.

Mustafa’nın köyü, dar taş sokaklı, at arabası kullanılan, taşımak için eşek kullanılan taş binaların bulunduğu yerler olarak gösterilmektedir. Ayrıca Mustafa’nın evi de avluya açılan bir kapıdan girilmektedir. Evin içerisindeki duvar halısı, divan yer minderi, yer sofrası gibi unsurlarda o dönem tipik bir Anadolu köy evinin içindeki eşyalardır. Ev, mekân olarak sadece yaşanılan bir yer olmasının dışında aidiyet duygusunun da fiziksel temsilidir. Kişinin kendini bir mekânda rahat hissetmesi oraya aidiyet duygusuyla bağlandığını gösterir. Suner (2006, s. 16-17), aidiyet kavramının ev ile ilgili bir olgu

olduğunu ve evi fiziksel bir yapıdan ziyade çağrıştırdığı simgesel anlamda düşünmenin gerektiğini belirtir.

Filmin ilerleyen sahnelerinin geçtiği Ürgüp bölgesi, sık sık kuşbakışı ya da genel çekimlerle gösterilmektedir.

Halit Refiğ'in filmlerindeki mekân geçişleri, kültürel ve sosyolojik olarak kişileri tanımlamakta etkili bir yol olarak karşımıza çıkar. Bu da mekân- beden ilişkisini ortaya koyar. Refiğ, toplumsal gerçekliği mekânsal anlamda, ölçek, boyut ve düzlemle mimari öğeleri vurgulayarak vermektedir (F. Adiloğlu, 59). Kentleşme olgusu, Doğu- Batı farkındalığı üzerinden sosyo- kültürel olarak ele alınmaktadır. *Bir Türke Gönül Verdim* filminde İç Anadolu'da bir şehir olan Kayseri ve yine aynı bölgede turistik bir yerleşim yeri olan Ürgüp geçmektedir. Adiloğlu'nun bu filmdeki mekân kullanım yoğunluğu tablosuna göre; 12 kez sokak, kent görüntüsü ise 4 kez kullanılmıştır (Adiloğlu, 2005, s. 174). Sokak ve kent görüntüsü kullanılarak mekân tanımlaması yapılırken, karakterlerin kültürel, sosyal yaşamları hakkında da bilgi verilmiş olmaktadır. Örneğin Halit Refiğ, "ulusal sinema" anlayışına paralel olarak, cami mekânını İslam inancıyla ilişkilendirmiştir. Bu ilişkilendirmeye Refiğ'in özellikle bu anlayış çerçevesinde ele aldığı diğer filmlerinde de rastlanmaktadır.

3.2.1.2.2.3. Renk

Bir Türke Gönül Verdim filmi, siyah beyaz olarak çekilmiştir. Filmin çekildiği 1968 yılında, Türkiye'de renkli filmlerin yanında bazı yönetmenler siyah beyaz film çekmeyi tercih etmişlerdir. Siyah beyaz filmlerde anlatım gücü daha etkili bir şekilde kullanılmaktadır. Siyah- beyaz filmde izleyici öykünün dramatik yapısına daha hâkim olabilmekte, karakterler ve diyaloglar ön plana çıkmaktadır. Refiğ, 1969- 1970'li yıllarda Türk sinemasında renkli filmlerin arttığını ve siyah- beyaz filmlerin renkli filmlerle rekabetinin zor olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda *Bir Türke Gönül Verdim* filminin de bir istisna olmadığını vurgulamıştır (Türk, 2001, s. 265). Renkli filmlerin piyasaya çıkmasıyla birlikte, seyirciler renkli filmlere yönelmiştir. Bunun nedeni, renkli filmler de atmosferin, dekorun daha gerçeğe yakın olarak algılanması olabilir. Halit Refiğ, o yıllarda Türk sinemasında renkli filmler çekilmesine rağmen bu filmi masraflı olmasın diye siyah- beyaz çekmiştir (Refiğ G. , 2018, s. 367).

3.2.1.2.3. Ses ve Müzik

Filmin girişinde verilen müzik geleneksel alt yapı ile oluşturulmuş, bir halk müziğidir. Filmin başında verilen bu müzik fon müziği, arka müziği, dip müziği olarakta adlandırılabilir. Destekleyici müzik olarak tanımlanabilen bu müzik temelde tanıtım yazıları verilen görüntüye eşlik eder (Erdoğan & Solmaz, 2005, s. 58). Abdullah Nail Bayşu tarafından bestelenen ve Türk halk müziğinin ezgileriyle bezenen bu türkü de “*Dağları duman bürüdü, kader bizi bu ellere sürüdü. Ölüm var ayrılık yoktur demiştin bilmem o yar neden bizi unuttu?*” sözleri kullanılmıştır. Bu sözlerde yer alan dağların duman bürünmesi, genel olarak Doğu ve İç Anadolu bölgesine özgü kullanılan ifadelerdir. Kader ifadesi de, Türk toplumunda iyi- kötü bir olayın kabulünü kolaylaştıran inançla ilgili bir kavramdır. Filmin başındaki bu türkü genel olarak, sözünü yerine getiremeyen, geri dönmeyen bir sevgiliye sitem içeriğindedir. Bu sitem içerisinde gurbet ve hasret temaları da ön plana çıkmaktadır. O yıllarda Almanya’ya göç eden insanların tek iletişim aracı olan mektup sözcüğün üzerinde sürekli bir vurgu vardır.

Filmin ilk sahnelerinde, yine Türk halk müziği motiflerine sahip daha hareketli bir türkü formu kullanılmaktadır. Kayseri şehri ile ilgili görüntülerde, Anadolu’ya özgü yöresel müzikler kullanılmaktadır. Bu tür müziklerin kullanılmasının amacı, seyirciye öykünün geleneksel bir Anadolu kentinde geçtiğinin anlatılmasıdır.

Film içerisinde, Eva ve Zafer’in yalnız kaldığı otel odasında, Almanca bir şarkı duyulmaktadır. Bu yabancı bir şarkının kullanımı, Eva’nın ve Eva’nın yanındaki Zafer’in Alman kimliğine bir vurgu yapılmasını sağlamaktadır. Eva’nın otel odasında yani kendi özel, mahrem alanında genellikle yabancı menşeli bir müzik kullanımı dikkat çekmektedir.

Kayseri merkezde Eva, Zafer ve Mustafa’nın geleneksel bir tatlı olan baklava yerken olan sahnelerinde yine bir Anadolu türküsü kullanılmaktadır. Ayrıca Kapadokya bölgesindeki bir sahnede, geleneksel Anadolu enstrümanları olan davul ve zurna eşliğinde hareketli bir türkü formu ile halk oyunları oynanmaktadır. Ürgüp’ün gösterildiği genel çekime “*Dam Başında Sarı Çiçek Burdan Gidek Ürgüp’e Göçek*” adlı hareketli türkü eşlik etmektedir. Bu türkünün sözleri, yörenin şivesi ile söylenmektedir.

Burada Refiğ, geleneksel, yerel bir vurgu yapmaktadır. Tarihi taş kiliselerin içinde geçen sahnelerde, Hristiyan ilahi melodileri duyulmaktadır. Eva'nın geleneksel kıyafetler içerisinde dokuma tezgâhının başında olduğu sahnede, “*dokumacı kızlar yaleeli*” türküsü çalmaktadır. Okul öğrencileri de “*Gelibolu Marşı*” söyleyerek köyün sokaklarında yürümektedirler. Refiğ'in, film içerisinde, birbirinden farklı müzik formları kullanması, seyircinin öyküde karışıklıkları daha iyi anlamlandırabilmesi amaçlanmıştır.

Mustafa'nın Zafer'e konuşmayı, kelimeleri öğrettiği sahnede, geleneksel, hareketli bir Türk halk müziği çalmaktadır. Köye su geleceğinin haberi köyde geleneksel bir oyun olan halay ve davul ve zurna ile çalınan geleneksel müzikle kutlanmaktadır. Geleneksel halk oyunları, bir milletin kültürünü, tarihini gelecek nesillere aktaran başat bir araçtır. Bu oyunlar, o kültürün hem yerelliğine hem de önemine vurgu yapar. Söz konusu yerellik ve kültürel aktarım, filmdeki sahnede Türk bayrağı ile birleştirilerek milliyetçi bir söylem yapısıyla sembolleştirilmiştir. Mustafa'nın ölümüyle birlikte Eva'nın mezarlıktaki görüntüsü hüznü, sevdiğinin ölümle ilgili bir türkü ile gösterilmektedir. Eva kaya kilisesinde iken bir ilahi çalmaktadır. Alman abi geldiğinde Almanca bir şarkı onun görüntüsüne eşlik etmektedir.

Film içerisinde müzikler, sahnelerin yapısına ve özelliğine göre Doğu- Batı motiflerine uygun şekilde kullanılmaktadır. Bu durumun yönetmenin bilinçli bir tercih olduğu görülmektedir.

3.2.1.2.4.Kurgu

Bir Türke Gönül Verdim filminde, geniş açı kullanımlarında özellikle de mekân ya da şehir görüntülerindeki uzun planlar kesme yöntemi ile birbirine ilişkilendirilmektedir. Geniş plan kullanımlarından sonra olaylara ya da nesnelerin daha ayrıntılı gösterildiği sahneler de kesme yöntemi ile birleştirilmiştir. Filmin diyaloglarında farklı açılardan çekilen görüntüleri genellikle kesme yöntemi ile birleştirilerek diyaloglar arasındaki anlam bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Ayrıca film içersindeki genel görüntülerden özel görüntülere geçişlerde de kesme yöntemi kullanılmıştır. Örneğin, fabrikanın genel görüntüsü ve makinelerin görüntüsü ard arda kesme ile birleştirilmiştir. Böylece film içerisinde, mekânsal ritm elde edilmiştir. Aksiyon sahnelerinde de ani kesmeler

yapılarak izleyicinin de bu aksiyona katılması istenmektedir. Kesme yöntemi, filmin genelinde kullanılarak öykü, karakterlerin davranışları, mekânların anlamlandırılması neden-sonuç ilişkisi çerçevesinde ifade edilmektedir.

Bunun yanında farklı mekânların ve kişilerin birbiriyle ilişkilendirilmesinde de kesme yönteminden daha yumuşak bir geçiş sağlayan, zincirleme yöntemi kullanılmaktadır. Özellikle filmin başında, mekân ve oyuncular bu şekilde birbiri ile bağlanılmaktadır. Zincirleme yönteminde genellikle birbiriyle ilgili sahneler birleştirilmektedir. Film içerisinde özellikle farklı mekân ve zaman atlamaları kararma ve açılma yöntemi ile sunularak, seyirciye zamansal ve mekânsal farklılıklar gösterilmektedir. Özellikle gecedan sabaha geçilen sahnelerde kararma açılma yöntemi tercih edilmektedir.

Oyuncu, yönetmen ve prodüksiyon çalışanlarının isimleri görüntü üzerine bindirme yöntemi ile verilmektedir. Bu yöntem, sinemada özellikle filmin başlangıcında, film ile ilgili görüntü üzerine isimleri, bindirme yöntemiyle gösterilirken bazı filmler de bu isimler, düz siyah bir ekran görüntüsü üzerine yerleştirilmektedir. Bu filmin yönetmeni olan Halit Refiğ'in filmlerinin birçoğunda, yönetmen görüntü üzerine yazı bindirme sistemini tercih etmiştir. Filmde Mevlana Celalettin Rumi'nin bir kadın ve Hz. Muhammet ile ilgili bir kisası, Eva'nın, Kayseri şehrinde oğluyla olan bir sahnesinin ve Yunus Emre'nin, misafirlik ile ilgili sözleri de Mustafa karakterinin ve Kayseri görüntüsünün üzerine bindirilerek, bu ifadeler ve karakterler ilişkilendirilmektedir.

Filmin genelinde devamlılık kurgusu kullanılmıştır. Devamlılık kurgusu filmdeki öykünün sistematik ve tutarlı bir şekilde sunulmasına olanak sağlar. Bu tür yapımlarda olay ve zaman belli bir sıra ile anlatılır. *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, Refiğ, devamlılık kurgusunu kullanarak, film öyküsünün anlatımını klasik bir anlatı yapısı ile işlemiştir.

3.2.2. “Fatma Bacı” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi ile Çözümlemesi



Resim 2 ²⁷

Fatma Bacı Filminin Künyesi²⁸

Yapımcı : Hürrem Erman

Yönetmen : Halit Refiğ

Senarist : Safa Önal

Oyuncular: Yıldız Kenter, Leyla Kenter, Fatma Belgen

Tür : Dram

Yapım Yılı : 1972

Özellikler : 35 mm, Renkli

Süre : 83 dk

Ülke : Türkiye

Dil : Türkçe

Vizyon Tarihi : Ekim 1972

Filmin Konusu: Kan davası yüzünden eşini kaybetmesi ile İstanbul'a göç eden Fatma ve çocuklarının yaşamı anlatılmaktadır. İstanbul'da bir apartmanda kapıcılık yaparak ailesinin geçimini sağlayan Fatma Bacı, geleneklerine bağlı olarak tasvir edilirken çocukları ise bu profilin zıttı karakter özellikleri ile sunulmaktadır. Ailenin büyük kızı Halime, zengin, evli bir adamla evlilik dışı ilişki yaşayan bir işçi, ailenin küçük kızı olan Ayşe, Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuyan, Batı hayranı bir öğrencidir. Fatma Bacı'nın oğlu olan Yusuf, babasının intikamı peşinde koşmaktadır. Fatma Bacı ise hem kızlarını korumaya hem de oğlunun hapse girmesini önlemeye çalışmaktadır. Ailesini

²⁷ <http://www.yesilcamevi.com/index.php?topic=38665.0>. E.T. 14.12.2019

²⁸ <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2852/fatma-baci>. E. T. 14.12.2019

bir arada tutmaya çalışan Fatma Bacı'nın bu uğurda yaptığı fedakârlıklar, Batılılaşma, kültürel yozlaşma, aydın- halk ayrımı gibi temalarla birlikte ele alınmaktadır.

3.2.2.1. Makro Yapı

3.2.2.1.1. Tematik Yapı

Fatma Bacı filminin genel anlatımında, kan davası, iç göç, kültürel farklılık, sınıf farklılıkları, Batılılaşma, fedakârlık gibi temalar ön plana çıkmaktadır. Filmdeki bu temalar, yönetmen Halit Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesinin birçok savını desteklemektedir. Halit Refiğ, bu filmde Türkiye'deki kültürel ve sosyal yapılardaki yerli kültürle batı kültürü arasındaki zıtlıkları ve çelişkileri ele almayı amaçladığını ifade etmektedir (Türk, 2001, s. 283). Fatma Bacı karakteri; inançlı, Doğu'lu değerlerine sahip çıkan, yaşamını bu değerlerle şekillendirilen, çocuklarını yetiştirebilmek için fedakârlıktan kaçınmayan bir anne modeli olarak tanımlanmaktadır. Bu tema ile annelik rolüne, aileyi bir arada tutan bir kimlik atfedilmektedir.

Filmin tematik yapısında, kır/şehir bağlamında, kültürel kodlarla ele alınarak yaşanan toplumsal dönüşümden bahsedilmektedir. Bu anlamda iki ana konu ön plana çıkmaktadır. Bunlar; kan davası ve Batılılaşma olgularıdır. Bu iki olgu aslında birbirine zıt olan kavramlardır. Kan davası kavramı, Türk Dili Kurumu Sözlüğü'nde "Geçmişte iki aile arasında cinayetten, kan akmış olmaktan veya başka bir nedenden oluşmuş düşmanlık"²⁹ olarak tanımlanmaktadır. Bu kavram, Türkiye'de genel olarak kırsala ait olan, intikam olgusu içinde kan dökmek yani öldürme ediminden adını alan bir unsurdur. Filmin başında bahsedilen kan davası, özellikle Yusuf'un yani ailenin tek erkek çocuğunun hareketlerinin yansımasında, kendini şehirde de göstermektedir. Aynı şekilde Fatma Bacı karakteri, köydeki yaşam tarzını, geleneksel ev yaşamını, inançlarını ve davranışlarını kırsaldan kente getirmiştir. İkinci olarak öne çıkan konu; Batılılaşmadır. Batılılaşma; filmin içinde özellikle ailenin küçük kızı olan ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuyan Ayşe karakteri ve onun arkadaş çevresi ile sunulmaktadır. Filmde diğer önemli bir konu da göç unsurudur. Kan davasından kaçış göçü ortaya çıkarmış, bu bağlamda göç, yaşanan kültürel değişimlerin ve zıtlıkların nedeni olarak ele alınmaktadır. Film bu karşılıklı ilişki bağlamında şekillenmektedir.

²⁹ www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c261007304c67.43243942. E. T. 28.12.2018

Film içerisinde, sürekli Doğu ve Batı karşıtlığı karakterler üzerinden ele alınırken, van Dijk'in, biz/ öteki kavramsallaştırması da iki yönlü olarak kullanılmaktadır. Batı kültürünü kabullenenler için Fatma Bacı ve benzeri karakterler “öteki” konumunda iken, Fatma Bacı ve onunla aynı geleneksel, kültürel kodları paylaşanlar için diğerleri “öteki” değerlendirmesi içine alınmaktadır. Elmacı'ya (2011, s. 106) göre; Türkiye’de 1970’li yıllarda kırdan kente göç edenler homojen sosyal yapı ve “sömürülen öteki” olarak tanımlanmıştır.

Burada sözü geçen “sömürülen öteki” ile köyden kente göç edenlere, kentin yerlilerinin bakış açısı ile tanımlanmaktadır. Bu değerlendirmeler, sınıf farklılıkları, alt sınıf ve üst sınıf yaşam biçimleri ile sunulmaktadır. Yönetmenin 1969 yılında çektiği ve “ulusal sinema” hareketinin en önemli filmlerinden biri olarak sayılan *Bir Türke Gönül Verdim* ve 1972 yapımı *Fatma Bacı* filmlerinde, Doğu- Batı karşıtlığı unsurlarının işlenmesi bağlamında benzerlikler vardır. Bu filmlerde, Doğu ve Batı kültürleri karakterler ve onların kişisel özellikleri üzerinden ele alınırken, Doğu, maneviyat, Batı ise maddiyat olgularıyla ilişkilendirilmiştir. Bu benzerliklerin dışında “biz/ öteki” kavramları filmler içerisinde açık ve anlaşılır bir şekilde sunulmaktadır. Bu bağlamda iki film arasındaki farklılık, Doğu-Batı karşıtlığı *Bir Türke Gönül Verdim* filminde farklı kültüre, dine mensup bir yabancı (öteki), *Fatma Bacı* filminde bu karşıtlıklar aynı ülke içerisinde yaşayan ama Batı değerlerini benimseyen (öteki) insanlar üzerinden işlenmektedir. Teksoy (2007, s. 46), bu iki filmde bahsederken, *Fatma Bacı* filmindeki ailenin dağılışının *Bir Türke Gönül Verdim* filminin şematik anlatımıyla verildiğini ifade etmektedir.

Fatma Bacı filminde, aile teması, hikâyenin hem başında hem de sonunda bir arada olması gereken bir kurum olarak yüceltilmektedir. Bu yüceltme, özellikle Fatma karakterinin, söylemlerinde ve edimlerinde kendisini açıkça ortaya koymaktadır. *Fatma Bacı* filminde, aile kavramı filmi şekillendiren ana bir tema olarak sunulurken, Türk toplumunun aile temasına bakışı ve anlamlandırması Fatma karakteri üzerinden temsil edilmektedir. Connell (1998, s. 167-168); muhafazakâr ideolojide, aileden toplumun temeli olarak söz edilirken, geleneksel sosyolojide ise kurumların en basiti olarak tanımladığını ifade ederken, ailenin karmaşık ve katmanlı bir yapı olduğunu savunur. Film içerisinde de yapısal olarak geleneksel bir ailenin içerisindeki farklı katmanlar,

farklı karakterler üzerinden sunulmakta, ana nokta olarak onları birleştiren en basit öge ise aralarındaki ilişki ağı yani aile olarak tanımlanmaktadır.

Filmin yönetmeni olan Halit Refiğ, genel olarak filmlerinde kadın karakterleri ön plana çıkarmayı tercih etmektedir. Bu çalışmanın ana hareket noktası olan, “ulusal sinema” kavramı içerisinde, yönetmenin diğer filmi olan *Bir Türke Gönül Verdim* de de Doğu-Batı farklılıkları, kadın karakter açısından ele alınmaktadır. Refiğ, *Fatma Bacı* filminin, kendisine Türkiye’deki kültürel ve sosyal yapıları, yerli kültürle yabancılaşmış kültür arasındaki çelişkileri, tezatlıkları ve çatışmaları ele alma imkânı sağladığını ifade etmektedir (Türk, 2001, s. 283).

3.2.2.1.2. Toplumsal Yapı

Fatma Bacı filminin, çekildiği 1970’li yıllar, Türkiye’de göç olgusu bağlamında sosyal değişimin devam ettiği, mekânsal anlamda kır- kent dokusuna gecekondur unsurunun da eklendiği bir dönemdir. Göç olgusu ile birlikte şehirde başlayan bu yeni yapılanma, hem modernizmi hem de gelenekselliği içerisinde barındırarak farklı bir kültürel ortam yaratmıştır. Filmde ele alınan bir başka toplumsal olgu da Türkiye’nin kırsal kesimlerinde hala devam eden kan davasıdır. Kan davası, ailelerin parçalanmasını ve beraberinde ekonomik ve korku unsurları ile göçe neden olmaktadır. Yalçın (2004, s. 117), kırsal alanda yaşanan kan davası gibi unsurların kırsalın itici faktörlerinden biri olduğunu belirtmektedir. Türkiye’de 1950’li yıllardan sonra yoğunluk kazanan iç göç olgusunun en önemli nedenleri, ekonomik temelli olarak sunulsa da, bu çalışmada ele alınan *Fatma Bacı* filminde olduğu gibi, kırsal alandaki basmakalıplaşmış kan davası gibi olumsuz durumlar da büyük şehirlere özellikle de İstanbul’a göçü hızlandırmıştır.

Türkiye’de toplumsal dönüşümün en önemli aşamalarından biri olan göç olgusu, toplumsal, ekonomik, kültürel değişimi hızlandırırken, kentleşme, istihdam, yapılaşma gibi sorunları da beraberinde getirmiştir. Kırsaldan gelen, geleneksel yaşam pratiklerinin ve şehirleri yapılandıran modern yaşam tarzlarının çatışmasından ortaya çıkan kültürel ikilem, arabesk adı verilen yeni bir kültürün temellerini atmıştır. Arabesk kültür önce müzikte sonra filmler de kendisine bir yer edinmiş, böylece ezilenlerin sesi olmuştur. Bu yeni kültür gündelik pratiklerin anlatıldığı, isyanın, aşkın, hasretin bir yansıması olarak, özellikle göç eden yığınlarda kendine geniş bir alan yaratmıştır. Meral

Özbek, “arabesk” kavramını, Orhan Gencebay figürü, üzerinden ele aldığı çalışmasında, bu kavramı kent ve kır kültürü içine alarak şu şekilde açıklamaktadır;

...arabesk, “geleneksel ortamı kenti taşıyan” ya da “kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü” değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir “anlam problemi” olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir”. (Özbek, 2006, s. 110-111).

Özbek’in bu ifadesi, her ne kadar arabesk ve gecekondü kavramlarını açıklamak için kullanılsa da bu çalışmada ele alınan kültürel çatışmayı da içine alan bir çerçeveyi anlamlandırmak için de kullanılabilir. Özellikle çalışma kapsamında seçilen *Fatma Bacı* filmindeki karakterlerin bazıları, *uyum*, bazıları da *direnme* davranışları ile öne çıkmaktadır. Bu ikili çatışma durumu, Batılılaşma bağlamında ele alındığında, Ayşe karakterinde *uyum*, Fatma Bacı karakterinde ise *direnme* şeklinde kendisini göstermektedir.

Halit Refiğ, filmlerinde, ataerkil söylemin karşısına güçlü kadın karakterleri öne çıkararak, geleneksel toplumdaki stereotip kadın olgusuna bir değişim getirmektedir. Scognamillo, Halit Refiğ’in 1965 yılına kadar olan filmleri ile ilgili bulunduğu bir tespitinde, Refiğ’in kadın ve toplum unsurlarını öne çıkardığını belirtmektedir (Scognamillo, 1965, s. 19). Refiğ, sonraki yıllarda da çektiği filmlerinde ana karakter olarak kadın temsillerini kullanmaya devam etmiştir. *Fatma Bacı* filmindeki ana karakteri Fatma Bacı, hem geleneksel rollerini hem de güçlü kadın unsurlarını kendisinde barındırmaktadır. Güçlü olmak, ataerkil toplumlarda erkeklere özgü bir özellik olarak olumlanmaktadır. Bu bağlamda Fatma Bacı; güçlü, geleneksel ve fedakâr bir karakter olarak, tüm cinsiyet rollerini kendisinde toplamış bir şekilde sunulmaktadır. Bu filmde Fatma Bacı karakterinin annelik vasfı film içerisinde sürekli vurgulanmaktadır. Emin (2003, s. 74), filmde, Fatma Bacı karakterinin ezilmiş bir Türk kadını olmadığını ve analık duygusu ile ailesinin geleneksel yapısını kurduğunun vurgulanırken, Türk kadının geleneksel değerlerinden vazgeçmeden büyük şehirde ayakta kalabileceğinin altı çizildiğini ifade etmektedir. Halit Refiğ, filmlerinde genellikle kadın karakterleri güçlü, zorluklara göğüs geren ve kendi benliklerini ortaya koyabilen karakterler olarak olumlamaktadır. Bu filmde ise geleneksel değerler ön plana çıkarılırken, kadının zorluklara ataerkil yapıda erkeğe atfedilen özelliklerle baş

edebileceği vurgulanmaktadır. Bu durum, ataerkil toplum yapısındaki erkek ve kadın rollerine bir eleştiri olarak okunabilmektedir.

3.2.2.1.3. Anlam

3.2.2.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu-Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri

Fatma karakteri ve çocukları köydeki evlerinden ayrılırken yanlarında kırsal kesime ait olan yer yatağı, sepet, bohça gibi nesneler alırlar. Bu nesneler kırsala ait araç ve gereçler olarak tanımlanırken, modern şehir yaşamında kırsaldaki anlamlarını yitirmektedir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, İstanbul görüntüsüne, ezan sesi eşlik etmektedir. Bu ses ve görüntü senkronuna namaz kılan Fatma karakteri de eklendiğinde, İslam dini ve muhafazakâr karakter olarak ön plana çıkmaktadır. Ezan sesi, İslam dininin bir simgesi olarak, namaz ibadetinin vaktinin geldiğinin habercisidir. Ayrıca bir şehrin İslam şehri olduğunun da simgesidir. Filmin bu sahnesinde gösterilen namaz ibadeti, İslam dinine düşkün, muhafazakâr bir karakteri tanımlamak için kullanılmaktadır. Fatma karakterinin yaşadığı kapıcı dairesi, mekânsal özellikleri ve dekorasyonu ile bir köy evini andırmaktadır. Burada önemli olan vurgu, İstanbul gibi büyük bir şehirde köyden gelen geleneklerin ev yani özel alanda sürdürülmesidir.

Film içerisinde İslam düşüncesine sık sık yer verilmektedir. Özellikle Fatma karakteri, geleneksel ve dindar bir kişilik özellikleri ile yaşayan, maneviyata önem veren biri olarak sunulmaktadır. Refiğ (2009, s. 237-238); *“Bir toplumun manevi gücünü teşkil eden kültür değerlerinin o toplumun içinde bulunduğu maddi şartların bir yansıması olduğunu hem çağdaş bilimsel görüşler, hem de geleneksel İslam düşüncesi ile açıklamanın mümkün olduğunu”* savunarak kendi “ulusal sinema” düşüncesinin içerisine İslam ögesini de dâhil etmektedir. Bu filmdeki İslami öğelerin kullanımı ile birçok farklı fikir ortaya atılmış hatta zaman zaman bu filmin “milli sinema” örneği olup olmadığı tartışmaları da yapılmıştır. “Milli sinema” hareketinin öncüsü olan yönetmen Yücel Çakmaklı, *Fatma Bacı* filminin milli sinema anlayışına uygun bir film olduğunu iddia ederken, Refiğ ise, ana karakter olan Fatma Bacı’nın Anadolu’nun kültürel özelliklerini bünyesinde taşıyan Müslüman bir kadın olduğunu, bu yüzden de İslami öğelerin (namaz sahneleri vb.) film içerisinde yer aldığını, ama bu filmin “milli

sinema” örneği olmadığını savunur (Türk, 2001, s. 293-294). Refiğ’in bu gerekçelerle *Fatma Bacı* filminin, “milli sinema” hareketinin dini değerleri öne çıkaran görüşlerinden farklı bir çerçeve çizdiğini savunmuştur.

Filmdeki İslam öğelerinin, Batı değerleri karşısında olumlanması geleneksel düşünceye sahip kesimin bu filmi sahiplenmesine sebep olmuştur. *Fatma Bacı* filmi, kültürel yaklaşımından daha çok tepkiselliği ile ön plana çıkmış, geleneksel düşünceye sahip kitle tarafından tepkisellik açısından olumlanmıştır (Kayalı, 2006). Kayalı, geleneksel kesimin bu filme sahip çıkmasının nedenini gelenekselliğinden ziyade tepkiselliğinden kaynaklandığını savunmuştur. Muhafazakâr kesim tarafından bu filmin olumlanmasının nedeni; filmin çekildiği 1970’li yıllarda Türk sinemasını tekeline alan seks furyası gibi, geleneksel kesimin düşünce dünyasına zıt filmlerin artması ve bu filmin de kendi dünyalarına seslenmesinden dolayı olabilir.

Davut karakterinin, Halime’yi istemeye gelmesi, Türk örf adetlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kız isteme ritüeli, erkek tarafının kız tarafını tatlı bir yiyeceklerle ziyaret etmesi, kızın erkek tarafına kahve ikram etmesi şeklinde gerçekleşmektedir. Filmde bu şekilde başlayan ritüel, Halime’nin damat adayını istememesinden dolayı beklenen yani olumlu şekilde sona ermemektedir.

Ailenin tek erkek üyesi olan Yusuf, ablası Halime’yi Rıza’nın arabasından indiğini gördüğünde, önce dövme sonra da eline bıçak alma edimiyle tepkisini göstermektedir. Burada Yusuf, yaşça küçük olmasına rağmen ataerkil alanda kendisini ailenin namus bekçisi gibi hissetmektedir. Ataerkil toplum yapısında erkek, ailesinin namusunu koruyan bir figürdür. Refiğ, bu filmde *Fatma Bacı* karakterinin iyi bir müslüman olduğunu ve geleneksel ortamından farklı olan kent ortamına geldiğinde varlığını inancıyla korumaya çalıştığının altını çizmektedir (Türk, 2001, s. 295). Bu temsil, Refiğ’in bu çalışmada ele alınan diğer filmlerinde de göze çarpmaktadır. *Bir Türke Gönül Verdim* filminde; Mustafa ve ailesi, bir sonraki incelenecek olan *Vurun Kahpeye* filminde ise Ömer Efendi, eşi ve Aliye bu temsil ile kurgulanmaktadır.

3.2.2.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Öğelerinin İncelenmesi

Fatma Bacı karakterinin giyim kuşama geleneksel ve muhafazakâr bir çizgide iken kızları Halime ve Ayşe, daha modern bir giyim kuşama sahiptirler. *Fatma Bacı*,

başörtüsü ve uzun kıyafetleri tercih ederken, kızları başlarını açık ve kısa kıyafetleri tercih etmektedirler. Ayrıca kızlar ev içerisinde daha geleneksel kıyafetler, dışarıda ise daha modern giyinmektedirler. Özel alan olan evde, daha geleneksel kıyafetler giyen kızların dışarıda bunları giymemelerinin nedeni, evin geleneksel yapısının karşısında İstanbul'un modernliğinin konumlandırılmasıdır.

Duvarda bulunan baba fotoğrafı, hayatta olmamasına rağmen bir otorite figürü olarak sunulmaktadır. Özellikle Yusuf karakteri için, bu otorite figürü bazı konularda tepkilerini sınırlandırmasına neden olmaktadır. Ataerkil toplum yapılarında, baba figürü önemli bir otorite ve erk sembolüdür. Erkek çocuğun ataerkilliği, baba figüründen etkilenen ve toplum tarafından öğretilen bir davranış olarak şekillendiği düşünüldüğünde, bu güç gösterisi, erkek karakterlerin erkekliğini gösterme davranışı ile ortaya çıkmaktadır. Yusuf'un evdeki kadınların namusunu koruma görevine bürünmesi; baba figürünün boşluğunun doldurulması ve toplumun erkeğe yüklediği misyonun temsili şeklinde açıklanabilir.

Filmdeki bazı olaylar, özellikle Fatma Bacı'nın kızları tarafından, sürekli bir sınıf çatışması içerisinde anlamlandırılmaktadır. Fatma Bacı'nın kızları, apartman sakinlerinin istekleri ya da verdikleri yiyecekleri aşağılık kompleksi ile karşılarken, Fatma Bacı ise bunları daha sakin ve kabullenici bir şekilde okumaktadır. Karakterlerin, aynı olguları farklı okumaları, kuşak farklılığından ziyade, düşünce ve yaşam felsefelerinin aynı olmamasından kaynaklanırken, film içerisinde sürekli bunların çatışması yansıtılmaktadır.

Halime'nin çatı katında oturmak konusundaki ısrarı, Ayşe'nin fakültedeki arkadaşları gibi davranma eğilimi, sınıfsal açıdan bir üst sınıfa kabul edilme çabalarının bir göstergesidir. Ayşe'nin arkadaşlarından birinin geleneksel kelimesini aptalca olarak tanımlarken, Ayşe'nin evde rahat parti verebilmesini uygarlık olarak anlamlandırması, filmin içerisine yerleştirilen geleneksel/ modern karşıtlığının anlaşılabilmesi açısından önemli sunum kodlarıdır.

Fatma Bacı karakteri, kızı Ayşe'ye başkasının evine girdiği ve arkadaşlarını davet ettiği için kızdığında "emanet" olgusuna sürekli vurgu yapmaktadır. Emanet kelime sözlük anlamıyla, *"Birine geçici olarak bırakılan ve teslim alınan kişiye korunması gereken*

*eşya, kimse vb., inam, vedia*³⁰ olarak tanımlanmaktadır. Kültürel anlamda ise, güven, koruma gibi nosyonları da içine alan önemli bir unsur olarak anlamlandırılmaktadır. Bu değerleri önemseyen ve korumaya çalışan Fatma Bacı karakteri, Ayşe'nin tam tersi edimlerine anlam yükleyememektedir. Bu bağlamda, farklı anlam dünyaları konusu öne çıkmaktadır.

Halime, Rıza ile gittiği bir eğlence mekânında kendi apartman sakinlerinden olan ve annesine kelek karpuz veren aileyi gördüğünde onlara garsonla kelek karpuz göndererek, kendi statüsünün de artık onlarla aynı olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Halime'nin kelek karpuz gönderdiği apartman sakini kadın, bulunulan mekânı ayak takımı yeri, Halime'yi de kapıcının kızı olarak niteleyerek onunla aynı yerde oturamayacağını söyleyerek mekândan ayrılmaktadır. Bu söylemde de yine sınıfsal farklılıklar vurgulanmaktadır.

Film içerisinde özellikle Halime ve Ayşe karakterleri, söylemleri ve davranışları ile sürekli bir sınıf çatışmasından bahsetmektedirler. Halime, sınıf farklılığının nedenini ekonomik, Ayşe ise kültürel olarak anlamlandırır. İki karakterde sınıf atlamak için inandıkları değerlerin peşinden gitmektedir.

Fatma Bacı, evde Yusuf'un giysilerinin olduğu sandığı açtığında, içerisinde bir tabanca bulur. Fatma, önce bu tabancayla Yusuf'un, Halime'yi namus için öldürmeyi planladığını düşünür. Sonrasında ise bu tabancanın kan davası yüzünden babalarını öldüren Mahmut için olduğunu öğrenir. Tabanca, burada namus ya da kan davası ile ilişkilendirilmektedir. Ataerkil toplum yapılarında, erkek, kadını koruma nosyonunu namus kavramı üzerinden ele almaya eğilimlidir. Fatma, kan davasından dolayı, çocuklarını alıp köyden ayrıldığını belirtmektedir. Yusuf'un bu düşüncesi, komşusu tarafından “gözüne kan basmak” olarak nitelendirilmektedir.

Kan davalısı Mahmut'u öldürmek için İzmir'e giden Yusuf, bir camide namaz kılarken gösterilmiştir. Cami minaresi ile başlayan bu sahnede, “ulusal sinema” hareketinin önemli sayıltılarından biri olan İslam dinine değinilmektedir. Film içerisinde ikinci kez görülen namaz sahnesi ile Yusuf ve Fatma Bacı'nın muhafazakâr olduğunun altını

³⁰ www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=EMANET. E.T. 17.10.2018.

çizilmektedir. Bu durum, Ayşe ve Halime karakterlerinin karşısına Fatma Bacı ve Yusuf'u konumlandırılmasının sonucudur.

3.2.2.2. Mikro Yapı

3.2.2.2.1. Karakterler ve Diyaloglar

Fatma Bacı filmindeki ana karakter, filme de adını veren Fatma Bacı karakteridir. Fatma Bacı karakteri, geleneklerine, çocuklarına bağlı bir Anadolu kadını olarak sunulmaktadır. Diğer karakterler ise Fatma Bacı'nın çocukları olan Halime, Ayşe ve Yusuf'tur. Fatma Bacı karakteri, bir kan davası sonucunda eşini kaybetmiş, bundan sonraki yaşamını çocuklarına adamıştır. Adamak, fedakârlığın eylem haline gelmiş bir temsili olarak verilirken, Fatma Bacı karakteri, bu uğurda kendi hayatından vazgeçmiş görünmektedir. Çocukları ise Fatma Bacı'nın sahip olduğu ve korumaya çalıştığı tüm değerlerin dışında yaşamların peşinde koşmaktadırlar. Bir fabrikada çalışan büyük kızı Halime, zengin evli bir adamla yasak ilişki yaşayarak hamile kalan, bu şekilde istediği zengin hayata kavuşabileceğine inanan bir karakterdir. Ayşe, Güzel Sanatlar Akademisi'nde okuyan, batı hayranı, yaşadığı hayattan memnun olmayan karakterdir. Özellikle de Ayşe, modern bir hayatı olan, apartmanda yaşayan bir kıza özenmektedir. Onun kıza özentili bakışlarını kızın annesi küçümseyen bir bakışla karşılamaktadır.

Yusuf karakteri, ailenin küçük erkek çocuğudur. Evin en küçüğü olmasına rağmen, geleneksel ataerkil toplumun ona yüklediği erkek rolünü oynamaya çalışmaktadır. Yusuf, iki ablasına göre daha geleneksel bir düşünme tarzına sahiptir. Bu düşünme tarzını bazı hareketlerinde göstermektedir. Örneğin, işe giderken annesinin elini öpmesi vb. Yusuf, bir kalaycı olarak çalışmaktadır. Kalaycılık mesleği, geleneksel bir meslektir. Yusuf, işten ayrılmak istediğini söylediğinde iş arkadaşı daha fazla haftalık alabileceğini ifade ettiğinde, Yusuf, meselenni para ile ilişkili olmadığını, aile meselesi olduğunu belirterek, aile unsurunu maddiyatın önüne geçirdiğini göstermektedir. Halime'nin evlilik dışı ilişki yaşadığı ve aynı zamanda evli olan Rıza karakteri halde kabızmallık yapmaktadır.

Filmin ilk sahnesinde kan davası sonucu öldürülen eşinin başında, Fatma şu şekilde ağıt yakmaktadır;

-Fatma: “*Ahmet, Ay Ahmedim,... Kocam, babam, yiğidim, ocağım, aşım Ahmedim*”. Bu ifadeler bir erkeğin bir kadın için anlamının, ev, yemek gibi maddi unsurların dışında baba, koca olmak gibi manevi değerlerin de atfedildiğini göstermektedir. Ataerkil toplumlarda erkek, eve aş getiren, o ocağın temelini oluşturan bir figürü temsil etmektedir.

Beraber uyuyan Halime ve Ayşe arasındaki aşağıdaki diyalog koku ögesinden hareketle geleneksel- modern karşılaştırması olarak ta okunabilir.

-Halime (Ayşe’ye): “*Saçlarına ne sürmüşsen, kokudan bütün gece uyuyamadım*”.

-Ayşe (Halime’ye): “*Bu spreye alışık değildir burnun. Hacı yağı ile karanfil esansı sürseydim başka*”.

Ayşe karakteri sürdüğü kokuyu spreya olarak tanımlayarak, Avrupa/modern tarzda bir kokuya vurgu yaparken, Halime’nin hacı yağı, karanfil esansı gibi Doğulu/geleneksel kokulara alışkın olduğunun üzerinde durmaktadır. Ayşe karakteri, bu söyleminde kendisinin modernliğini, ablası Halime’yi ise gelenekselliğini öne çıkararak ötekileştirmektedir.

Evin tek erkeği olan Yusuf karakterinin, öldürülen babasının fotoğrafına bakıp kaldığı sahne, bir erkek çocuğunun baba hasretini ve sonrasındaki sahnelerdeki kan davalısını öldürme niyetini seyirciye hissettirmesi açısından önemlidir.

Halime, apartmandan çağrılınca Ayşe’nin gitmesini ister. Ayşe gitmek istemeyince,

-Halime (Ayşe’ye): “*Bu işlerin hepsi sana kalacak. Elbet kurtulacağım bir gün*” ifadesiyle Halime, bu durumdan sıkıldığını, bu hayattan bir gün kurtulacağını söyleyerek, ilerdeki sahnelerde gösterilen evli, yaşlı adamla olan evlilik dışı ilişkisini kastetmektedir. Halime, bu şekilde fakir hayatından kurtulup sınıf atlayacaktır. Yusuf, ablası Ayşe’nin okumasını basite alarak, okumasa bile olacağını söylemektedir. Bu söylemde *Bir Türke Gönül Verdim* filmindeki İsmail Usta’nın, kızının okumasının önemsizliğine benzer bir ifade vardır. Bu iki filmdeki benzer söylemler, yönetmenin kadın karakterlerin eğitime ataerkil bakış açısını yansıtmaya çalışması açısından önemlidir.

Yusuf'un, ablasına karşı çıkmasının ardından, annesinin ortalığı sakinleştirme çabalarına;

-Yusuf (Annesine): *"Böyle laftan anlamaz bunlar"*.

Sözzleri ile Yusuf, ablasını ötekileştirmektedir. Ayşe'den küçük olmasına rağmen bu tarz konuşmalarda erkek figürünün gücünü göstermek ve bu şekilde kabullenilme isteği vardır. Bu konuşmanın sonundaki görüntüde babanın fotoğrafı, Yusuf ve Anne gözükmektedir. Sahnedeki bu karakter yerleşimi baba- oğul yani ataerkil kodların okunabilmesi açısından ele alınabilir.

Fatma Bacı, sürekli halinden şikâyet eden Halime'ye bu günlerin geçeceğini söyleyerek teselli vermektedir. Bu sırada yakın plan görüntüdeki Halime;

-Halime (Annesine): *"Bitecek tabi, tez günde kurtulacam"*.

Annesinden para isteyen Ayşe'ye Halime ne alacağını sorduğunda,

-Ayşe (Halime'ye): *"Bir tarafı mat karton, guaş, karakalem, şifon, aydinger alacam. Anlar mısın"?*

-Halime(Ayşe'ye): *"Söylediklerinin anlayana ne faydası var? Züppe, mektebinde mektep olsa.Güzel sanatlar moda desinatörlüğü"*.

Ayşe (Halime'ye): *"Aaa Aferin. Aklında tutabilmişsin"*.

Bu diyaloglarda Ayşe, Halime'yi cahil olarak gördüğünü kendi okulunun adını öğrenmesinin bile aferinlik bir durum olduğunu vurgularken, Halime ise kardeşinin okulunun boş bir uğraş olduğunu söylemektedir. Burada Ayşe'nin okulundan ziyade Halime'nin Ayşe'yi okuduğu için kıskanması söz konusudur. Bir sonraki ifadelerde de Ayşe, Halime'yi fabrikada çalıştığı için küçümsemektedir. Ayşe, yaşadığı hayattan memnuniyetsizliği sözleri ve hareketleri ile sürekli belli etmektedir. Ablasıyla niye tartıştığını soran annesine 15 yıldır aynı odada yaşamaktan şikâyet etmektedir.

-Fatma Bacı (Ayşe'ye): *"Nesi varmış odanızın"?*

-Ayşe (Annesine): *"Hiçbirşeyi"*. Şeklinde cevap vererek, durumundan memnun olmadığı belli etmektedir. Ayşe, oda kavramını maddi bir unsur olarak ele alırken, birlikte yaşamamanın manevi, aile gibi kavramları önemsemediğini göstermektedir.

Halime annesine kendisini isteyen adamla evlenmeyeceğini söylediğinde;

-Fatma (Halime'ye): *"Yaşının vakti geliyor geçecek nerdeyse kızım. Kız kısmısı bir an önce evlenmeli, evinin yolunu bilmeli, çoluğa çocuğa karışmalı"*.

İfadeleriyle Fatma Bacı, kadının geleneksel rolüne bir vurgu yapmakta, kız kısmının yaşı geldiğinde evlenmesi gerektiğini, böylece evinin yani kendi özel alanının sınırlarını bilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ataerkil toplum yapılarında, kadın, eş, anne rolleri ile toplumda kendine yer edinmektedir. Bu vurgu, geleneksel bağlamda, aile ve aile kurma kavramları ile ilişkilendirilebilir. Geleneksel toplumlarda aile önemli bir temel yapı taşıdır.

Halime, kendisini istemeye gelen Davut'u küçümsemektedir. Bu küçümsemenin görünürdeki nedeni, Davut'un kılık kıyafetleri, konuşması bir şehirliden ziyade köylü özellikleri taşımasıdır. Ama Halime, aynı zamanda Davut'la benzer kültürel özellikler taşıyan ve yaşça kendisinden büyük, evli olan Rıza ile evlilik dışı ilişki yaşamaktadır. Halime'nin, maddiyata verdiği değer, bu benzer iki erkek karakter arasındaki tercihte belli olmaktadır.

Fatma Bacı, oğlu Yusuf'un Almanya'ya işçi olarak gitmesi için uğraşmaktadır. Bu işi ayarlayan kişi, genç bir delikanlının bu yaşta Almanya'ya gitmesinin uygun olmadığını söylediğinde,

-Fatma Bacı: *"Gitmeli, uzaklara gitmeli"*. Diyerek Yusuf'un bir an önce uzaklara gitmesi gerektiğini belirtmektedir. Bu diyalog, filmin ilerleyen sahnelerindeki bir olayla bağlantılıdır. Yusuf, hapisten çıkan babasının katilini öldürüp, kan davasını sürmeyi amaçlamaktadır. Fatma karakterinin, yukarıdaki ifadeleri bu olayın gerçekleşmemesi için bir önlem niteliğindedir.

Halime, Rıza'ya kendisinden bebek beklediğini söylediğinde, Rıza çocuklarının eğitiminin bitmesine iki yıl kaldığını bu yüzden eşinden boşanamayacağını ifade etmektedir.

-Halime (Rıza'ya): *"Senden nikâh mı istedim"*? şeklinde cevap vererek, evlilik kurumundan ziyade bu birlikteliğin sağladığı maddi avantajlara kavuşmak istediğini belirtmektedir. Bu söylemi ile geleneksel ailede büyüyen bir kadın profiline karşıt bir davranış sergilemektedir. Halime'nin bu ifadelerinden sonra rahatlayan Rıza, kendisine bir kat alacağını ve dayayıp döşeyeceğini söyleyerek, bu imkânları çocuk unsuru ile

sürekli ilişkilendirmektedir. Rıza, Halime'nin çocuğunun annesi olacağı için, bir dediğini iki etmeyeceğini açıkça ifade etmektedir. Bu sözlerine karşılık; Halime, Rıza'ya, evin çatı katı olması konusunda ısrar etmektedir. Bu ısrarın sebebini ise şu şekilde açıklamaktadır;

-Halime (Rıza'ya): *“Çatı katı olacak, en yüksekte, en tepede olacak”*.

Halime'nin bu ısrarında ve sözlerinde bir eziklik ve bu eziklikten kurtulmanın maddiyatla, bir çatı katı ile aşılabileceği inancına sahip olduğu şeklinde açıklanabilir. Bu söylemde, Halime, annesi Fatma Bacı'ya tamamen zıt bir karakter olarak konumlandırılarak, iki karakterin kişisel özelliklerinin karşıtlığı vurgulanmaktadır. Fatma Bacı karakteri maddiyatı ikinci plana atarken, aile, evlilik gibi geleneksel ve inanç gibi manevi değerleri ön plana çıkarırken, kızı Halime ise lüks bir hayat için kendisinden yaşça büyük ve evli bir adamdan çocuk sahibi olarak ve bu yolla sınıf atlamaya çalışan bir karakter olarak sunulmaktadır.

Apartmanda 5 numaralı daireden verilen kelek karpuzu, Fatma Bacı'nın eve getirmesiyle birlikte;

-Halime:” *Çöpe atacakları kelek karpuzu bize göndermişler”*.

-Fatma: *“Kelek değil kızım, sarı karpuz bu, tatlıdır”*.

-Ayşe: *“İşe yarasa bize vermezler. Almasaydın keşke”*.

Önce kızları sonra da oğlu Fatma Bacı'ya neden aldığını, yemeyecekleri ve geri vermesi gerektiğini söyleyerek, kendilerini alt sınıftan gören apartman sakinine tepki gösterirken, Fatma Bacı, bu olayı komşuluk gibi geleneksel bir anlamda olarak tanımlarken çocukları ise kendileri ve diğerleri arasındaki sınıf farklılığına vurgu yapmaktadırlar.

Halime Rıza'nın çatı katı ile düşüncelerini sorduğunda;

-Halime (Rıza'ya): *“...artık dünyaya yukardan bakacam. 15 yıldır herkesi tepemde taşıdım. Bundan sonra tepemde kimse olmayacak”*.

İfadeleriyle yaşadığı düzendeki sınıf farklılıklarını ortaya koyarken, kendisinin artık daha üst bir sınıfa ait olduğunu belirtmektedir. Buradaki söylem, biz/ öteki kavramları çerçevesinde düşünüldüğünde, Halime, ötekilerin yani zenginlerin, üst sınıfın alanına bu çatı katı sayesinde adım atacağına inanmaktadır. Halime, mekânsal olarak insanlara

yukarıdan bakmanın onları küçükleştirirken, kendisini yükselttiğini düşünmekte ve bunu ifade etmektedir. Burada Halime karakteri, maddiyat ve sınıf atlama arasında doğrusal bir ilişki kurmaktadır.

Filmin genelinde Fatma Bacı, kendi yaşantılarını tanımlarken maddiyat anlamında bir ötekileştirme yapmazken, Halime, bu ötekileşmeyi ekonomik anlamda sürekli gündeme getirmektedir. Ayşe ise ötekileştirmesini kültürel anlamda ortaya koymaktadır. Burada Doğu maneviyatına karşı olarak Batı'nın ekonomik ve kültürel unsurları yerleştirilerek, Batı'nın ekonomik ve kültürel yapılarının birbiri ile bağlantısı üretim ilişkileri ve toplumsal normlar açısından ele alınmaktadır.

Ayşe'nin arkadaşının evindeki sahnede, insanlar, yurtdışı ile ilgili gezilerinden bahsederek, Avrupa görmüş, maddiyatı kuvvetli profiller çizmektedirler. Ayşe karakteri bu ortamda örtük te olsa “öteki” durumundadır. Suat ona niye daldığını sorduğunda;

-Ayşe (Suat'a): “...düşünüyorum, seni ve yaşayışını. Evinde öyle mutlu oluyorum ki, başka bir dünyada yaşıyorum sanki”.

-Suat:(Ayşe'ye): “ Batıdasın dimi”?

-Ayşe (Suat'a): “Sanki çıkınca Paris sokaklarında yürüyeceğim”.

Şeklinde Avrupa yani Batı özlemini ve hayranlığını mutlu bir yüz ifadesi ile belirtirmektedir. Buradaki önemli bir vurgu da ayşe karakterinin, bir iç mekân olan evin döşenmesi, mobilyalar gibi nesnelerle belli bir kültürle ilişkilendirilebilmesidir. Bu bağlamda bu ev ve Ayşe'nin yaşadığı ev zıt mekânlardır. Suat, bu toplantıları gelenek haline getirelim diyen misafirine;

-Suat (Misafirine): “Gelenek, tek düze tekrarlanan, aptalca, değişmeyen, monoton bir şeydir. Ben yokum”. İfadeleri ile önce gelenek kelimesinin kendi görüşüne göre; tek düze ve aptalca sözcüklerini kullanarak tanımlamaktadır. Gelenek sözcüğü, Türk Dil Kurumu tarafından: “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon³¹” olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu'nun tanımında, geleneksel sözcüğü, saygınlığı olan olarak açıklanırken, Suat'ın bu ifadesinde ise bir aşağılama vardır. Burada Suat “geleneksel” sözcüğünün ile geri kalmışlığı yani Doğu'yu temsil ettiğini vurgulamaktadır. Çalışmaya referans alınan

³¹ www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=GELENEK. E. T. 17.10.2018.

Teun A. van Dijk'ın “grup benlik şeması”³², Suat ve onun temsil ettiği değerler açısından ele alınması, bu ötekileşmeyi anlamlandırmada yardımcı olacaktır.

Teun A. van Dijk'ın benlik şemasında *üyelik* kısmında, “*Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?*” kategorisi ve Suat karakterinin bu sözleri referans alınarak değerlendirildiğinde; Suat ve arkadaşları Batı değerlerine göre bir yaşam tarzı benimsedikleri için kendilerini modern olarak tanımlarken, kendi düşüncelerinde olanları kendilerinden saymaktadırlar. Bu değerleri kabul edenler kendilerindendir. Bu şemanın *etkinlik* kısmında ise Suat ve arkadaşlarının yurtdışında gezilere katıldıkları, orada gördükleri yaşam biçimini uygulamaya çalıştıkları gözlenmektedir. *Amaçlar* kısmında ise Batıyı temsil eden Suat'ın Batılaşmayı bir yaşam tarzı olarak benimsediği ve bu yönde davranışların gerçekleştirilmesi beklenmektedir. Bu düşünce ve Fatma Bacı karakterinin ve onun temsil ettiği geleneksellik, değerleri, yaşam biçimi tezatlık göstermektedir. Aynı şemanın *kurullar* kısmında; Suat ve arkadaşları, yaptıkları eylemlerin doğruluğu konusunda herhangi bir yanlış görmedikleri için yani doğru olduğunu düşünmeleri ve bu şekilde yaşamayanları küçümseyerek, Batı kültürünü olumlamaktadırlar. Şemanın ilişkiler bölümü ise biz/ öteki karşıtlığına işaret edilen, biz ve bizden olmayan ayrımın yapıldığı kısımdır. Bu bağlamda Batı düşüncesine sahip olamayan bu değerleri yaşam biçimine aktarmayan kişiler geleneksel düşünceye sahiptir. Bu bağlamda, geleneksellik ve onun içerisine giren değerler de “aptalca, tek düze ve monoton” dur. Yani Batılılaşmanın gereği olan ilerleme nosyonunun tam karşısında konumlanan ilerleyemeyen, geri kalmıştır. Bu bağlamda Fatma Bacı ve onun temsil ettiği değerleri benimseyenler “öteki”dir. Bu yüzden Suat ve arkadaşlarının sahip oldukları modern, ilerlemeci düşünceye sahip değillerdir. Bu durum iki tarafı birbirinden ayıran en önemli özellik olarak *kaynaklar* kategorisi içerisinde ele alınabilir.

Ayşe'nin arkadaşları onun evini sorduklarında kendi yaşadığı kapıcı dairesini değil apartmanında özendiği kızın dairesini kendi evi gibi anlatarak özendiği kişiyle şeklen mekânsal ama aslında kişisel özdeşim yoluyla katarsis kurmaktadır. Bunu yaparken önce çekingen sonrasında ise öz güvenli tavır, kendisini bu katarsise kendisini bile inandırarak artık bir üst sınıftan gördüğünü işaret etmektedir. Ayşe, apartmanda tatile

³² Çalışmada incelenecek olan filmlerde referans alınan van Dijk'ın “grup benlik şeması”nın tamamı çalışmanın 149. sayfasında verilmiştir. Filmler içersisinde şemanın öğeleri üzerinden açıklamalar yapılacaktır.

çıkan bir ailenin dairesini kendi ailesinin dairesi olarak tanıtmış, arkadaşlarını da bu eve davet etmiştir. Ayşe'nin arkadaşlarının yanındaki davranışları ile onlar gibi görünmektedir. Arkadaşları anne ve babasını sorduğunda;

-Ayşe (Arkadaşlarına): *“Parti vereceğim zaman evi bana bırakırlar”*.

-Arkadaş 1: *“Mükemmel insanlar desene”*.

-Arkadaş 2: *“Anlayışlı, uygar olmasalar Ayşe anlaşılamaz zaten”* ifadelerinden arkadaşlarının gözünde Ayşe'nin modern, uygar bir aileye sahip, özgürlüğüne düşkün bir karakter olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Arkadaşlarından biri, ailelerinin tanışıp, briç, poker gibi oyunları birlikte oynayabileceklerini söylemesi, Ayşe'nin, bu grubun içine dâhil edildiği göstermektedir. Ayşe, annesinin bunu neden yaptığını sorguladığında;

-Ayşe (Annesine): *“Beni onlar gibi olmam için okutuyorsun, o çevre ancak kendi seviyesine ilgi gösterir. Kendisinden olmayanı küçümser, arasına almaz”*.

Bu ifadelerinde ise Ayşe, okuduğu okula ve arkadaş grubuna vurgu yaparak, sınıfsal bir çatışmayı anlatmaktadır. Bu sınıfsal çatışma sadece maddi anlamda değil kültürel anlamdadır. Bu grup kendisi gibi olmayanı küçümseyen yani van Dijk'ın yaklaşımına göre, “öteki” olarak konumlandırıran bir sınıftır. Ayşe, onların içerisinde barınmasının sadece onlar gibi olmaktan geçtiğini belirtmektedir.

-Fatma Bacı (Ayşe'ye): *“Anası fakir diye, kapıcı diye utanan evladın kendisi yalancı, kendisi özentisi”*.

Filmin başından beri Ayşe karakterinin özentiliği, burada annesi tarafında da ifade edilmektedir. İlerleyen sahnede, Fatma Bacı, evi temizlemek isteyen Ayşe'ye hizmetkârlığın ona vazife olmadığını söyleyerek, Ayşe'yi kendi tarafından da ötekileştirmektedir.

Ayşe'nin arkadaşlarının evindeki partideki yakınlaşmalarını şaşkınlıkla ve iğrenme duygusu ile izlerken;

-Ayşe (Suat'a): *“Rezalet bu”*. Dediğinde, Suat rezalet diye bir şey görmediğini söyleyerek bu durumun kendisi için normal olduğuna vurgu yaparken, Ayşe, korkunç ve iğrenç olduğunun altını çizmeye devam etmektedir. Suat ise Ayşe'nin bu sözlerine

hayret etmektedir. Ayşe, bir erkeğe ait bir kadının başkasıyla birlikte olmasını yadırgadığı belirtirken

-Suat (Ayşe'ye) : “... *senin gibi aydın, Batı kültürü almış, Batı'nın çağdaş sentezine varmış bir sanatçı*” diyerek şaşkınlığını ifade ederken;

-Ayşe: “*İğrenç cinsel bir çiftlik mi Batı*”? Diyerek cevap bekler. Suat ta Ayşe'yi Batı kültürüne hayran bir mahalle kızı gibi namus kesiliği yaptığını söylediğinde;

Ayşe: “*Batı bunlar değil*” diyerek itiraz ederek, “*Batınız buysa Batınız batsın*” sözleri ile oradan ayrılır.

Diyalogun son kısmında yer alan “Batınız batsın” söylemi, filmin temasal bütünlüğü ile ela alındığında, öyküyü özetlemektedir. Refiğ, Doğu- Batı karşılaştırmasında, Batı tarzı düşünen bir karaktere bu sözü söyleterek, Doğu ve onun değerlerini olumlamıştır. Bu ifade ile Doğu- Batı başka bir ifade ile geleneksellik- modernizm arasındaki farklılıklar, kadına bakış, namus, özgürlük gibi kavramlarla şekillendirilmek istenmiştir. Burada Refiğ, Batı eleştirisini kendini modern olarak tanımlayan bir grup genç ve onların cinselliği anlamlandırmaları açısından yapmaktadır.

Halime kaza geçirip bebeğini kaybettiğinde onu teselli etmek için evine giden Ayşe'ye;

-Halime (Ayşe): “*Ana için her yavrunun yeri ayrı, anamın bizler için neler hissettiğini ancak ana olurken anladım*”.

-Ayşe (Halime'ye): “*Anacığımı cahil bildim, köylü diye utandım*”.

Halime ve Ayşe karakterleri inandıkları değerlerin, yerle bir olduğunu gördüklerinde yine annelerini ve onun gelenekselliğini yücelterek, kendi yanlışlarının farkına vardıklarını ifade etmektedirler. Halime, burada annelik müessesine vurgu yaparak, anneliğin fedakârlık yönünü öne çıkarmaktadır. Ayşe ise anneliğin cahillik ya da köylülükle tanımlanarak küçümsenemeyeceğinin altını çizmektedir. Bu tanımlamalarda Fatma Bacı'nın kızları onunla empati kurarak, Fatma Bacı'yı, onun değerlerini ve annelik temsiliğini yüceltmektedirler.

Kan davasını sürdürmek için Mahmut'un hapisten çıkmasını bekleyip onu öldürmek için İzmir'e giden Yusuf onu karşısında gördüğünde;

-Yusuf (Mahmut'a): “*Günün geldi Mahmut, babam mezarında rahata erecek nihayet diyerek*”, babasının ancak intikamının alındığında rahata ereceğine inancını yenilemektedir. Fatma, Yusuf katil olmasın diye Mahmut'u vurduğunda;

-Fatma Bacı (Yusuf'a): "*Şükür kurtuldun*".

Fatma Bacı, böylece filmin başından beri anneliğinin gereği olarak sunulan fedakârlık edimini yerine getirerek, kendi temsilinin gereğini yaparak, oğlunu kurtarmıştır. Filmin sonunda hapisane tellerinin ardından çocukları Fatma Bacı'yı ziyarete gelir, boyunları bükük, mahcup bir haldedirler. Fatma Bacı kendisini ziyarete gelen çocuklarına;

-Fatma Bacı (Çocuklarına): "*Evlatlarım, yavrularım*" diye hasretini özlemini ifade ederken,

-Halime (annesine): "*Bizi affet anne*",

-Ayşe (annesine): "*Senin değerini hiçbir zaman anlayamadık*"

-Yusuf (annesine): "*Üzdük seni*".

-Fatma Bacı (Çocuklarına): "*Kim bilir belki haklısınız, basit bir kapıcı kadın olarak sizlere ne verebilirdim*".

Sözlerine karşılık çocukları, onları yetiştirip, büyüttüğünü, elindekileri onlar için harcadığını ve onların her zaman doğru yolda olmalarını istediğini belirtirler. Fatma Bacı onların bu sözlerine;

-Fatma Bacı (Çocuklarına): "*Doğru yol ne ki acaba? Sizler hayatın akışına kapıldınız, ben istesem de istemesem de*". İfadelerine çocukları, artık doğru yolu birlikte olmakta bulduklarını ve bir daha ayrılmayacaklarını söyleyerek cevap vermektedirler.

Sunum Kodları³³

Modern	Geleneksel
Ayşe ve Ayşe'nin arkadaşlarının modern kıyafetleri	Fatma Bacı'nın geleneksel kıyafetleri
Ayşe ve Ayşe'nin arkadaşlarının modern düşünce yapısı ve bu yönde eylemleri (giyim- kuşam, geleneksellik kavramına bakışları ve bu yönde söylemleri)	Fatma Bacı'nın geleneksel düşünce yapısı ve muhafazakâr davranışları ve eylemleri (örtünme, namaz, dua etme)
Ayşe'nin arkadaşlarının Batı tarzı ahlaki yapıları	Fatma Bacı'nın ahlaki değerlere verdiği değer ve bu yönde söylemleri
Ayşe'nin arkadaşlarının modern tarzda döşenmiş yaşam alanları	Fatma Bacı'nın geleneksel eşyalarla döşenmiş mütevazı evi
Halime'nin apartmanın en yükseğinde oturma isteği	Fatma Bacı'nın zemin kattaki kapıcı dairesi
Halime'nin evlilik dışı ilişkisi	Fatma Bacı'nın ölen eşine bağlılığı
Halime'nin zenginlik Ayşe'nin modernleşme peşinde koşmaları	Fatma Bacı'nın Oğlu Yusuf'u kan davasından vazgeçirmeye çalışması

3.2.2.2. Görüntü

Filmin ilk sahnesinde, yerde yatan Ahmet'in başında çocukları ve eşi Fatma Bacı gösterilmektedir. Bu sahnede bir erkeğin öldüğü anlaşırken, nedeni ise bir sonraki sahnede eli kelepçeli adamın çerçevenin içine yerleştirilmesi ile anlamlandırılmaktadır. Yerde ölü bir adam ve kelepçeli başka bir adam, mekânın ise köy olarak gösterilmesi ile akıllara kan davası gelmektedir. Kan davası, genellikle kırsal kesime ait bir töre olarak bilinmektedir. Fatma Bacı'nın eşinin öldürüldüğü sahnede çocuklarının yüzündeki üzüntü ve şaşkınlık ifadeleri yakın plan çekimle gösterilmektedir.

³³ Çalışmada incelenen üç filmde de bu sunum tablosu kullanılmıştır. Bu sunum kodları dizisel yapı içinde ikili karşıtlıklar bağlamında şekillendirilmiş. Levent Yaylagül & Şebnem Soygüder Baturlar, Halit Refiğ'in "Kızın Var Mı Derdin Var" Filmindeki Geleneksel ve Modern Türk Ailesi Temsillerinin Dizisel Çözümlemesi çalışmasından alınmıştır. Bakınız <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/516443>. E. T. 14.12.2019

İstanbul'a ait genel bir görüntüden, ana karakter olan Fatma Bacı'nın yaşadığı apartmana tilt kamera hareketiyle geçilmektedir. Bu geçiş, çok katlı bir apartmanın en üst katından Fatma Bacı'nın yaşadığı kapıcı dairesinde son bulmaktadır. Bu sahne demir penceredeki demir parmaklıklarla birlikte yakınlaştırılmakta, böylece ana karakter vurgulanmaktadır. Namaz kılan Fatma Bacı karakterinin, yakın plan görüntüsünden sonra evin içindeki diğer karakterler tek tek önce geniş sonra yakın planda tekrar gösterilmektedir. Bu karakterler uyumaktadırlar. Bu sahneler sayesinde, filmin başında Fatma Bacı karakterinin ana karakter olduğu ve bu karakterin geleneksel değerlerle tanımlandığı vurgulanmaktadır.

Yusuf'un babasının fotoğrafına baktığı sahne onun omzunun üstünden amors çekimle verilmiş, sonrasında kamera fotoğrafa odaklanmıştır. Bu fotoğrafın odaklanılarak vurgulanması, fotoğraftaki temsilin film içerisinde önemli bir yeri olduğu seyirciye göstermektedir. Filmlerde genelde, ilerleyen sahnelerde önem kazanacak ya da öykünün kırılma noktalarından biri haline gelecek bir nesne ya da özne filmin başlangıcında verilerek seyircinin bu yönde anlamlandırılmasına olanak sağlanmaktadır.

Temizlik kovanı yakın plan çekimle başlayan sahnede kamera yavaş yavaş uzaklaşarak Fatma Bacı karakterinin merdiven silmesini göstermektedir. Bu sahnedeki önce yakın plan kova görüntüsü ve sonraki geniş plan görüntü temizlik kovanı ve Fatma Bacı arasındaki bağıntıyı göstermektedir. Fatma Bacı ve kova görüntüleri zihinsel olarak ilişkilendirilerek, Fatma Bacı'nın bir apartmanda temizlikçi olduğu gösterilmek istenmiştir. Kişi ve nesne arasındaki bu tarz bağıntılar kişi ve mesleğinin ilişkilendirilmesini sağlamaktadır.

Ayşe'nin ve arkadaşlarının olduğu sahneler genelde kalabalık bir şekilde daha geniş planla anlatılırken, kişilerin önemli diyalogları sırasında yakın plan çekim kullanılarak karakterlere ve onların diyaloglarına odaklanılmaktadır.

Filmin genelinde geniş çekimden yakın plana doğru çekimler yer almaktadır. Özellikle karakterler için önemli olan duygu ve ifadelerin olduğu sahnelerde, yakın yüz çekimleri ön plana çıkmaktadır. Halime'nin kendisini isteyen Davut'u gördüğündeki yüzündeki küçümseme, buna karşın Davut'un Halime'yi beğenmesi, Fatma Bacı'nın, oğlunun, Almanya'ya gitmesi gerektiğini söylediğindeki endişesi yakın yüz planları ile

gösterilerek, seyircilerin karakterleri duygularını daha rahat anlamlandırmaları sağlanmaktadır. Ayrıca bu çekimlerle diyaloglar daha anlamlı hale getirilebilmektedir.

Filmde Fatma Bacı'nın evi genellikle önce geniş bir açıdan çekilerek, geleneksel bir ev düzeni şeklinde tanımlanırken, karakterleri diyaloglarında ise yakın çekimler kullanılmaktadır. Bu yakın çekimler genellikle karakterlerin birbirleriyle çatışmalarını yansıtmaktadır.

Yakın çekimdeki içki bardakları ile bu evin daha batılı bir yaşayışın mekânı olduğu gösterilmek istenmektedir. Bu arada evdeki insanların ayrı ayrı ama temasal olarak aynı biçimdeki konuşmalarla mekân tanımlaması tamamlanmaktadır. Bu evdeki sahnelerden birinde Ayşe, evini anlatırken ve arkadaşlarının onun evini ziyaret etmek istediklerini söyledikleri sahnelerde kamera yakın plan çekimle önce mutluluk, sonrasında ise şaşkınlık duygularını seyirciye vermektedir.

Ayşe'nin 4 nolu apartman dairesine arkadaşlarını çağırdığını gören Fatma'nın şaşkınlığı ve annesini kapıda gören Ayşe'nin ise yüzündeki öfke yakın plan çekimlerle verilmiştir. Fatma Bacı'nın tabancayı bulduğu ve Yusuf'la bu konuyu konuştukları sahnede, film boyunca baba figürünün sembolü olan ölen babanın duvardaki resmi yakın plan çekimle ön plana çıkmaktadır.

Ayşe'nin Halime'nin evine geldiği sahneden, kamera aşağıdan yukarı doğru tilt hareketiyle apartmanın yüksekliğini göstermektedir. Burada yapılan alt çekimle bina daha heybetli gösterilmekte, filmin içindeki Halime'nin çatı katından insanlara tepeden bakmak istemesine vurgu yapılmaktadır.

Fatma Bacı'nın oğlunu bulmak için İzmir'e gelmesi önce İzmir'in Konak meydanının genel bir görüntüsü ile anlatılırken, ilerleyen sahnede Fatma Bacı'nın otobüsle terminale gelmesi uzak plan, otobüsün pan hareketiyle takibi ile verilmektedir. Fatma Bacı'nın İzmir'de oğlunu araması uzak çekimden yakın çekime geçişlerle, en son ise endişeli hali yüz çekimi ile verilerek, genelden özele doğru bir çekim yöntemi uygulanmaktadır.

Yusuf'un İzmir'deki görüntüleri genel çekimle verilirken, parkta bankta uyumaya çalıştığı sahnede yakın plan çekimle yüzündeki belirsizlikle tanımlanmaktadır. Bu sahnenin ardından hapisane koğuşundan genel bir görüntü ile önce Osman'ın ardından

da Mahmut'un görüntüleri yakın plan çekimle verilmektedir. Mahmut'un yüzünde endişeli bir ifade vardır. Refiğ, bu iki sahneyi de sekron bir şekilde yakın plan yüz ifadeleri ile bitirmektedir. Burada yapılan kurgu ile bu iki insanın arasındaki ilişki anlamlandırılmaktadır.

Filmin son sahnelerinin birinde Fatma, demir parmaklıklar ardında gösterilerek, Mahmut'u öldürüp hapishaneye girdiği vurgulanırken, filmin ilk sahnesindeki Fatma Bacı'nın evine odaklanan kamera ile evinin demir parmaklıkları akla gelmektedir. Bu bağlamda Fatma Bacı demir parmaklıkların ardında kalması gerekse bile ailesini korumaya çalışan bir karakter olarak sunulmaktadır.

3.2.2.2.1. Çerçeve

Fatma Bacı filminin ilk sahnesinde, eşi ölen Fatma Bacı'nın görüntüsü çerçevenin içerisine tam olarak yerleştirilerek, onun yaşadığı üzüntü gösterilmektedir. Aynı çerçeve düzenlemesi çocukların babalarının ölümü karşısında ağlama sahnelerinde de, çocuklar merkeze alınarak yapılmaktadır. Fatma Bacı ve ailesinin, köyden gidişi tam olarak köy görüntüsü ile geniş açılı olarak çerçeve içerisine alınmış bir yolculuk işaret edilmektedir.

Fatma'nın namaz kılma sahnesi, nesnel kamera ile pencere nesnesi çerçeve olarak kullanılırken, kamera Fatma Bacı'ya yaklaşarak, yüz görüntüsü çerçeve içine alınmaktadır. Refiğ, filmde karakterlerin duygularını yansıtırken ya da önemli diyaloglarda yüz çekimleri ile çerçeveyi doldurmaktadır. Bu sayede karakterlerin duygularını seyirciye daha dramatik ve yoğun olarak aktarılmış olmaktadır. Yönetmen aynı şekilde karakterlerle ilgili bazı özellikleri, çerçeve içerisinde tek nesne (merdiven silme kovanı, kalaylanan eşyalar, ayakkabı, kelek karpuz, ölen babanın duvardaki fotoğrafı, tabanca v.b.) ile göstererek anlatma yolunu tercih etmektedir.

Diyalog sahnelerinde karakterlerin hepsi çerçeve içerisinde alınırken, eğer çerçeve içerisinden çıkan bir karakter varsa, diyalogu devam eden karakter çerçevenin içinde kalmaya devam etmektedir. Böylece çerçeve içerisinde kalan karakterin diyalogu ve dolayısıyla ifadeleri önemli olarak vurgulanmaktadır. Bu sahnelerde genelden özele doğru tema kullanımı dikkat çekmektedir. Filmdeki özellikle iç mekân çekimlerinde, karakterlerle birlikte mekân da çerçeve içine alınarak, mekân- karakter tanımlaması

birlikte ele alınarak, seyircinin karakterleri mekânlarla bütünleştirmesi sağlanabilmektedir. Hatta bu amaçla bazı sahnelerde, kamera nesnel özelliğini gözlem nosyonuna indirgeyerek seyirciyi tamamen gözleyici rolüne büründürmektedir.

Fatma Bacı filmindeki İstanbul görüntüleri, genellikle çerçeve içerisine alınmaktadır. İstanbul şehri, mekân tanımlamalarında beton binalardan oluşan, insan ve araba yığınlarının caddeleri kapladığı bir alan olarak gösterilmektedir. İstanbul'un bu yönleri ise genel görüntü ile genellikle üstten çekimlerle elde edilmektedir. Bu çekimler, mümkün olduğunca fazla nesnenin çerçeve içerisine alınması açısından tercih edilen bir yöntem olarak, mekân tanımlamalarında da sıkça kullanılmaktadır. Bu şekilde çerçeve içerisine alınan çoklu ve farklı nesneler İstanbul'un kalabalık, karmaşık ve kozmopolitik yapısına değinilmesi açısından önemlidir.

3.2.2.2.2. Mekân

Filmin ilk sahnelerinde önce köy yerleşimine ait bir köy evi ve avlusu, sonrasında ise köyün dar sokakları gösterilmekte, seyirciye köy yerleşiminin filmdeki anahtar rolü hissettirilmektedir. Köy yerleşimi, filmdeki diğer İstanbul görüntüsüyle anlamlandırıldığında göç meselesi ortaya çıkmaktadır. Bu görüntüler sonraki sahneler için zemin oluşturması açısından önemlidir. Filmin genelindeki köy- şehir zıtlıkları önce mekânsal olarak, sonralarında ise kültürel anlamda anlatı yapısında açıklanmaktadır. İstanbul'un geniş plandaki görüntüsü, tamamen modern binalarla kaplı, kalabalık ev yığınlarının bulunduğu şehri tanımlarken, önceki sahnelerdeki köy yerleşimine karşıt olarak sunulmaktadır. Bu iki mekânın zıtlıkları mekânsal anlamda bu şekilde tanımlanmaktadır. İstanbul, kentleşmenin apartmanlarla sağlandığı, dar sokakları ve beton yığınları ile kaplı olarak görselleştirilmektedir. İstanbul, dar sokakları, yüksek binaları ile betimlenmektedir. Zaman kavramı, uyuyan karakterler ve ezan- namaz ile sabah olarak tanımlanmaktadır.

Fatma Bacı'nın Halime'nin çalıştığı fabrikaya gittiğinde, önce sokaklar sonrasında ise fabrikanın içi gösterilerek mekân tanımlanması yapılmaktadır. Bu tanımlamada iç mekânda çalışan kadınlar ile bir tekstil işletmesi gösterilerek, Halime'nin çalıştığı yer hakkında seyirciye bilgi verilmektedir.

Rıza'nın Halime'ye aldığı çatı katından öznel kamera aracılığıyla Halime'nin gözlerinden İstanbul manzarası deniz ve binalarla gösterilmektedir.

Suat'ın evi, parti sahnesinde gerek iç mekân özellikleri gerekse ikram edilen içkilerle, tablolarla ve misafirlerinin giyim- kuşam- sohbetleri, açısından modern bir yapı olarak sunulmaktadır.

Fatma Bacı, Üzeyir Osman'ın evini aramak için bir gecekondu mahallesine gider. Bu mahalle, göç ile birlikte şehirlerde yeni bir yapılanma olan gecekondu yaşam alanını temsil etmektedir. Gecekondu, göçle birlikte ekonomik, kültürel ve sosyal bir değişimin simgesi durumundadır. Kent modernliği, kırsal ise gelenekselin göstergesi durumundayken Yıldız (2008, s. 17), gecekonduların modern kentleşme planlamalarında kırılma alanlarını temsil ettiğini belirtmektedir. Film içerisindeki gecekondu mahallesi, sakinlerinin yaşadıkları evlerle, giyim kuşamları ve yaşam biçimleri ile kırsal yerleşim yerinin şehirdeki küçük bir yansıması gibi görünmektedir.

Fatma, oğlu Yusuf'un, peşinden İzmir'e gittiği sahnede, İzmir görüntüsü, İzmir'in simgesi olan konak meydanındaki saat kulesi genel çekimle gösterilerek, filmin bu sahnelerinin İzmir'de çekildiği anlatılmak istenmiştir. Şehirlere ait olan saat kulesi, meydan gibi belli simgeler, o şehrin betimlenmesinde önemli bir araçtır. Halit Refiğ, filmlerinde genellikle mekânları özellikle de şehirleri tarihi sembolleri ile anlatı yapısına eklelemektedir. Bu sahnede de İzmir şehri, tarihi saat kulesi ile tanımlanmaktadır. Fatma Bacı'nın İzmir'e gelişi otobüs terminalinin üst görüntüsü ve terminale yanaşan otobüs unsuruyla verilmektedir. Bu dönemde Anadolu'da en çok kullanılan ulaşım araçlarından biri olan otobüs, genellikle göç olgusunda da terminal görüntüsü ile verilmektedir. Bu sahnede ise göç olgusundan ziyade, Fatma Bacı'nın oğlunu bulmak için şehre gelmesi anlatılmaya çalışılmaktadır. Fatma Bacı'nın, Yusuf'u İzmir'de arayışı ve çaresizliği, görüntüde zoom ile gösterilen otel isimleri ile ifade edilmektedir. Otel adlarının zoom ile yakınlaştırılmış görüntüleri, Fatma Bacı'nın oğlunu nerede arayacağını bilmediğini ve bu yüzden her yeri aradığı anlatılmak istenmektedir.

Kan davası yüzünden hapisnede olan Mahmut'un olduğu mekân anlatımında, hapisane; ranzalarla, demir parmaklıklarla tanımlanmaktadır. Hapisane, bir tecrit alanı olarak Mahmut'un yıllarca yaşadığı mekân olarak sunulmaktadır. Fatma Bacı'nın

oğlunu aradığı çay bahçesinde, nargile, semaver gibi Türk kültürüne ait unsurlar vardır. Bu unsurlarla birlikte buradaki insanların dinlenme ya da eğlenme alanları tanımlanmaktadır.

Yusuf'un İzmir'de gezindiği yerler panoramik şekilde görüntülenmiştir. Bu sahnelerden birinde akşam güneşinin deniz üzerindeki batışı ve ardından Fatma Bacı'nın akşam karanlığında oğlunu arayışı açısından zamansal bir bağıntı kurulabilir. Sinematografik anlatımda zamanın seyirciye iletilmesi, saat, güneşin doğuşu, barışı, karanlık, aydınlık gibi simgelerle anlatılmaktadır. Bu anlamda kullanılan görüntüler, zamanı anlatması bakımından sözcüklerden daha estetik ve etkilidir.

Yusuf ve Mahmut'un karşılaştığı sahnede, Yusuf'un elinde silahla görüntüsünün yakın plan çekimine Mahmut'un yüzündeki endişe ifadesi eşlik etmektedir.

Filmin genelinde dış mekân kullanımı ön plandadır. İstanbul'un betimlenmesinde dış mekân olarak İstanbul'un kendisi bir nesne konumunda kullanılmaktadır. Refiğ, filmde işlenen ana temalardan biri olan göç unsurunu, İstanbul ile ilişkilendirmektedir. İç mekân kullanımları ise genel olarak, kültürel bağlamda modern- geleneksel karşıtlığını aktarmada, karakterler birlikte anlamlandırılarak kullanılmaktadır. İç mekân kullanımında salon ögesi dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, salon unsuru gerek dizaynı gerekse kullanılan eşyalar (içki konsolu, duvardaki geleneksel duvar halısı vb), bu ikili çatışmayı vurgulamaktadır. Fatoş Adiloğlu'nun *Fatma Bacı* filmi ile ilgili yaptığı ve mekânsal yoğunluk kategorisi olarak oluşturduğu tabloya göre, salon 27, oda 7 kez kullanılırken sokak mekânı 10 kez kullanılmıştır (2005, s. 167). Filmin geçtiği ana mekân İstanbul olduğu için geleneksel ve modern öğelerin karşıtlığı iç mekânlarla verilmektedir. Bu karşıtlık ana karakterler üzerinden tanımlanmaktadır. Örneğin Fatma Bacı karakterinin evi geleneksel bir köy evi tarzında döşenmiş iken, Suat ve arkadaşlarının evleri daha modern ve Avrupai bir biçimdedir.

3.2.2.2.3. Renk

Fatma Bacı filmi renkli çekilmiş bir filmidir.

3.2.2.2.3. Ses ve Müzik

Filmin başında köy görüntülerine dramatik bir türkü formunda sözsüz bir müzik eşlik etmektedir. Halit Refiğ, köy görüntülerine genellikle bu tarz Anadolu'ya özgü türkü formunda müzikler ekleyerek kırsal olgusunun altını çizmektedir. Filmin başlarında özellikle Fatma Bacı karakterinin ev görüntülerinde geleneksel müzik kullanımına karşın, Ayşe karakterinin okuduğu Güzel Sanatlar Akademisi'nin görüntülerinde Batı tarzı bir müzik kullanımı vardır. Bu müzik kullanımında dikkat çeken öge, resim, heykel, müzik gibi Batı menşee alanları kendisinde barındıran Güzel Sanatlar Akademisi'nin bu özelliğinin altının müzik unsuru ile çizilmesidir.

İstanbul'da bir hal görüntüsü, meyve, sebze kasaları, bunları taşıyan hamalların görüntüsüne arabesk formda bir müzik eşlik etmektedir. Arabesk müzik; köyden kente göçün getirdiği sorunların anlatımında zaman zaman isyanını anlatan bir türdür. Özbek'e (2006, s. 114) göre;

Arabesk hem sözleri hem de müzik yapısı açısından, geleneksel Türk müziği biçimleri ile Batı müziği biçimlerini birleştirme çabasıyla hem toplumsal çelişkileri temsil eden ama aynı zamanda bir üslup içerisinde bu farklı geleneksel öğeleri eklemlenmeye çalışan bir pratiktir.

Film içerisinde halk müziği, arabesk ve batı müziği çeşitleri mekân ve sahnelerle uygun bir şekilde kullanılmaktadır. Fatma Bacı'nın olduğu çoğu görüntüde gelenekselliğe halk müzikle, Halime'nin olduğu sahnelerde arabesk, Ayşe'nin bulunduğu sahnelerde genellikle batı müziği formları kullanılmaktadır. Bu müzik yapılarının sahnelerle göre kullanımı, film içerisinde öne çıkan kültürel çatışmaları yansıtmaları açısından önemlidir.

Ayşe'nin arkadaşlarını ve onların yanlarındaki hal ve tavırlarını gören Fatma Bacı, eve geldiğinde düşünceli bir hale bürünmekte, bu sahneye dramatik bir halk müziği ezgisi de eşlik etmektedir.

Ayşe'nin, Halime'nin evine gittiği sahneden gerilim unsuru barındıran bir müzik ile kötü bir durum seyirciye hissettirilmeye çalışılmaktadır. Sinemada müzik kullanımı, özellikle sahneleri daha iyi tanımlayabilmek, anlaşılmasını sağlamak için dip (fon) müziği formunda kullanılmaktadır. Dip müziğin kullanımındaki en önemli unsur, müziğin filmin temel konusunun önüne geçmeyecek şekilde olmasıdır (Kılıç, akt., Can, 2018, s. 66). Gerilim unsurunu barındıran müzikler sayesinde karakterlerin ruhsal ve

duygusal durumları, gerginlik, öfke, üzüntü gibi duyguları yansıtmaktadır. Filmdeki bu sahnede kullanılan müzik, Halime'nin bebeğini kaybetmesi yüzünden yaşadığı duygularıyla ilişkilendirilebilir.

Fatma Bacı'nın oğlu Yusuf'u aramak için İzmir'e geldiği sahnelerde Ege bölgesine özgü sözsüz halk ezgileri kullanılmaktadır. Bu sahnelerdeki müzikler dip (fon) müziğinin, görüntünün ve öykünün önüne geçmeyecek şekildedir.

3.2.2.2.4.Kurgu

Fatma Bacı filminin ilk sahnesinde, eşinin cesetinin başında ağlayan Fatma Bacı ve çocuklarının görüntüsü üzerine oyuncuların ve ilerleyen sahnelerde diğer prodüksiyon elamanlarının isimleri bindirme yöntemi kullanılarak verilmektedir. Refiğ, bu yöntemi aynı şekilde, çalışmada incelenen diğer bir film olan *Bir Türke Gönül Verdim* filminde de kullanılmaktadır.

Fatma Bacı ve çocuklarının köyden ayrıldığı sahnenin hemen ardından İstanbul görüntüsü verilmektedir. Ayrıca bu sahneden sonraki sekansta çocuklar büyümüştür. Köyden ayrılma ve İstanbul görüntüsü arasında mekân ve zaman farklılığı zincirleme yöntemi ile bağlanmaktadır. Zincirleme kurgu yöntemi genelde zamansal ve mekânsal farklılıkların birbirine ilişkilendirildiği sahnelerde kullanılmaktadır. Filmin genelindeki en büyük zaman atlaması bu sahnede gerçekleşmiştir. İlerleyen sahnelerde filmdeki zaman olgusu doğrusal olarak devam etmektedir. Aynı zaman dilimlerindeki farklı mekânlar kesme yöntemi ile birleştirilmektedir. İstanbul sokaklarından apartmana oradan da ev mekânlarına geçişlerde kesme yöntemi kullanılmaktadır. Böylece seyircinin öykü akışı algısı bozuma uğratılmadan, mekân devamlılığı sağlanmaktadır. Ayrıca iç/ dış mekân geçişlerinde de kesme yöntemi tercih edilerek filmdeki zamanın doğrusallığı vurgulanmaktadır. Örneğin Halime'nin çatı katı görüntüsünden, Ayşe'nin arkadaşının Batı tarzı evine kesme yöntemi ile geçiş yapılarak, iki karakterinde aslında kendi yaşamlarından farklı yaşam tarzları içerisindeki durumu arka arkaya sekanslarda verilmektedir. Bir diğer sekansta ise Fatma'nın eşya taşıdığı sahne, zincirleme yöntemi ile sunularak anne ve kızlarının düşünsel farklılıkları hayata bakış açıları, üç karakter ve üç mekânla tanımlanmaktadır.

Fatma Bacı'nın yüz ifadesinden, müzikli partiye geçişte kararma açılma yöntemi kullanılmış, bu yöntemin kullanılmasının amacı sahnelerin birleştirilmesinin yanında farklı iki sahneyi birbirinden ayırmaktır. Bu iki sahnedenin birleştirilmesinde kararma açılma yönteminin tercih edilmesinin altında bu farklı iki dünya vurgusu vardır.

Fatma Bacı filminde, genellikle kesme geçiş yöntemi kullanılmış, sahneler bu şekilde ilişkilendirilmektedir. Karakterlerin farklı yaşamları da kesme yöntemi ile seyirciye sunulmuş, onlar arasında bir bağıntı kurulması sağlanmak istenmektedir. Örneğin, Fatma Bacı'nın endişeli yüzü ve tabanca görüntüsü arasındaki kesme hareketi, bu iki sahnenin birbiri ile bağıntısını ortaya koyarken, Fatma Bacı'nın yüzünde yakın plan çekimle odaklanılan endişesinin tabanca ile işlenebilecek bir cinayetle ilgisi olduğu bu iki görüntünün art arda birleştirilmesi ile vurgulanmaktadır. Ayrıca karakterlerin iç mekândan dış mekâna ya da dış mekândan iç mekâna geçişlerinde de kesme geçiş yöntemi kullanılarak sahneler arasında zaman ve mekân devamlılığı elde edilmektedir. Farklı mekânlardaki zaman devamlılığı kesme geçiş yöntemi ile sağlanırken, dış/ iç mekân geçişleri de bu yöntemle birleştirilmektedir. Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde de bu şekilde iç/ dış mekân devamlılığını kesme geçiş yöntemi ile birleştirmeyi tercih etmektedir.

İstanbul ve İzmir gibi filmin geçtiği mekânların tanıtımında genel planlar kullanılırken, görüntülerde genelden özele doğru bir sarmal tercih edilmektedir. Böylece, bu görüntüler, kesme geçiş yöntemi ile birbiri ile ilişkilendirilmektedir. İzmir'e giden Fatma Bacı ve Yusuf karakterlerinin görüntüleri, kesme yöntemi ile art arda birleştirilerek mekân devamlılığı sağlanmaktadır. Ayrıca Yusuf'un babasını öldüren Mahmut'u, sokaklarda kovaladığı sokak sahneleri de kesme geçiş yöntemi ile birleştirilip filme aksiyon katılmaktadır. Filmin sonunda Mahmut'un sokakta yerde bulunan cesedi, Fatma'nın çantası ve hapishanedeki Fatma Bacı'nın görüntüleri, kesme geçiş yöntemi ile ilişkilendirilmiş, neden- sonuç ilişkisi içerisinde bütünsel bir devamlılık elde edilmektedir.

3.2.3. “Vurun Kahpeye” Filminin Eleştirel Söylem Çözümleme Yöntemi ile Çözümlemesi



Resim 3³⁴

Vurun Kahpeye Filminin Künyesi³⁵

Yapımcı: Hürrem Erman
Yönetmen: Halit Refiğ
Senarist: Orhan Aksoy, Halit Refiğ
Oyuncular: Hale Soygazi, Tugay Toksöz, Muharrem Gürses
Tür : Dram
Yapım Yılı: 1973
Özellikler: 35 mm, Renkli
Süre: 88 dk
Ülke: Türkiye
Dil: Türkçe
Vizyon Tarihi: Ekim 1973

Filmin Konusu: *Vurun Kahpeye* filmi, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından, 1949 yılında Ömer Lütfi Akad, 1964 yılında Orhan Aksoy ve 1973 yılında da Halit Refiğ tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Adıvar, romanında Kurtuluş Savaşı yıllarında Kuvayi Milliyeyi savunan ve Anadolu'da göreve başlayan Aliye Öğretmen'in yaşadıklarını, savaş olgusu içerisinde anlatmaktadır. Romanda üzerinde durulan ana temalar; aşk, vatan sevgisi, fedakârlık, milliyetçilik gibi kavramlardır. Romanda genç bir kadın öğretmenin yaşadıkları anlatılırken, Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da ortaya çıkan padişah yanlıları- Kuvayı Milliye yanlıları gibi ikili karşıt unsurlara da yer verilmektedir.

³⁴ <http://www.yesilcamevi.com/index.php?topic=35688.0>. E. T. 14.12.2019

³⁵ <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3756/vurun-kahpeye>. E. T. 14.12.2019

Vurun Kahpeye romanı, ilk kez 1949 yılında Ömer Lütfi Akad tarafından aynı adla sinemaya uyarlanmıştır. O yıllarda Türk sinemasında Kurtuluş Savaşı temalı romanlar filme çekilmekteydi. Bu eğilimin ilk örneği, Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* romanının sinemaya uyarlanmasıdır. Bu uyarlamayı, Türk sinema tarihinde “Tiyatrocular Dönemi”nin en önemli figürü olan Muhsin Ertuğrul yapmıştır. 1923 yılında çekilen *Ateşten Gömlek* filminin, ilk Kurtuluş Savaşı temalı film olmasının dışında bir diğer özelliği de Türk Sinemasında ilk kez Türk kadın oyuncuların oynamasıdır. Hem “Geçiş Dönemi” hem de “Sinemacılar Dönemi” yönetmenlerinden olan Akad, bu filmde usta bir yönetmenlik örneği göstermiştir. Akad, romanın aslına uygun bir öyküleme yapmıştır. Özgüç (1990, s. 112), bu filmle, Türk sinemasında yeni bir dönem başladığını ve yeni sinema düşüncesinin ilk pırıltılarının ortaya çıktığını ifade eder. Bu durum da filmin başarısını pekiştirmiştir. Filmdeki Aliye Öğretmen ve Tosun Bey'in yaşadığı aşk, Aliye Öğretmen'in linç edilmesi gibi duygusal temalar da dramatik unsurlar olarak filmde yer almaktadır. Ayrıca bu film, o yıllarda Türk sinemasındaki diğer filmler gibi siyah- beyaz olarak çekilmiştir. Bu film, o dönemde Türk sinema endüstrisi açısından gişe anlamında bir başarı da sağlamıştır.

Vurun Kahpeye filminin ikinci yeniden yapımının yönetmeni, Orhan Aksoy'dur. Aksoy, bu filmi 1964 yılında çekmiştir. Filmin bu versiyonu, o yıllarda Türk sinemasında renkli filme geçilmesine rağmen siyah- beyaz olarak çekilmiştir. Filmin bu versiyonu 1949 versiyonu ile benzer özelliklerinin yanında romanın bu uyarlamasında bazı farklılıklar da göze çarpmaktadır. Örneğin roman ve 1949 yapımı uyarlamasında Kuvayı Milliye subayı olan Tosun Bey, 1964 versiyonunda Fuat Bey olarak adlandırılmaktadır. Aynı karakter 1973 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen versiyonunda ise Tahsin Bey olarak geçmektedir.

Vurun Kahpeye romanı ,1973 yılında bazı farklı öğelerin eklenmesiyle Halit Refiğ tarafından tekrar (remaking) çekilmiştir. Remaking; çekilen bir filmin aynı tema ile tekrar çekilmesidir. Refiğ, *Vurun Kahpeye* filmini çekme teklifinin Cumhuriyet'in 50. Yıl dönümü için dönemin önemli yapımcısı Hürrem Erman tarafından yapıldığını ve kendisinin iki sefer çekilen bu filmin konusunun kendi ulusal kültürle ilgili düşüncelerine uygun olduğu için kabul ettiğini belirtmektedir (Türk, 2001, s. 284). Halit Refiğ'in 1973 yılında çektiği *Vurun Kahpeye* filminin üçüncü versiyonunda da aynı öykü anlatılırken, 1949 versiyonundan farklı bir bakış açısı sergilenmektedir. Bu filmde

Aliye Öğretmen karakterinin karşısına konumlandırılan Hacı Fettah Efendi karakterinin dini temsilini karşıt olarak Ömer Efendi ve eşi yerleştirilerek, Akad'ın filmindeki dini temsil unsuru yumuşatılmaktadır. Akad ve Refiğ'in aynı filmini inceleyen Yılmaz (2017, s. 12) a göre; “*Akad'ın filmi, dindar çevrelerin tepkisini çekmişken, son uyarlama sonrası bu tepkinin değiştiği anlaşılmaktadır. Önceki uyarlamadan farklı olarak Refiğ'in dini ön plana çıkartma gayreti dikkat çekmektedir*”. Refiğ, filmin bu versiyonunda, dini hassasiyetleri ön plana çıkararak, din olgusunun kültürel nosyondaki yerini sunmaktadır. Refiğ'in özellikle “ulusal sinema” hareketi içerisine alınan filmlerinde de din, toplumsal yapı içinde kültürle eklektik bir düzlemde ele alınmaktadır. Bu bağlamda *Vurun Kahpeye* filmi de Refiğ'in bu eğilimine örnek teşkil etmektedir.

Vurun Kahpeye romanının üç farklı yönetmen tarafından, aynı konu düzleminde ama filmler içerisinde farklı öğeleri ön plana çıkararak işlemeleri, o yönetmenlerin sosyo, kültürel alt yapılarının bir yansıması olarak düşünülebilir. Çünkü bir sanatçının sosyo-kültürel alt yapısı, onun eser yaratım sürecinde etkilidir. Bu romanın üç farklı versiyon olarak, farklı yönetmenler tarafından çekilmesi bu duruma bir örnektir. Bu yönetmenler, romanın aslına temasal olarak sadık kalsalar da, belli öğelerin ön plana çıkarılmasında farklı bakış açıları ile hareket etmektedirler. Bu bağlamda, Refiğ'in *Vurun Kahpeye* filmi, Türk (2003, s. 9)'e göre

...önceki çevrimlerinden ve romanından farklı olarak, olumsuz din adamlarının varlığına karşın dini değerleri samimiyetle savunan ve “Milli Marşımızda vurgulanan değerlerle, oradaki, dine ve Batıya bakışla, o ruhla mücadeleye katılanlar da vardır” yorumunu getirmesiyle dikkat çekti.

Refiğ'in filmi bu bakış açısıyla yeniden tanımlaması, kendi “ulusal sinema” anlayışına uygun olarak hareket etmesini ve din unsurunu filmin içinde karşıtlıklarla yumuşatmasına olanak sağlamaktadır.

3.2.3.1. Makro Yapı

3.2.3.1.1. Tematik Yapı

Vurun Kahpeye romanı, Kurtuluş Savaşı döneminde Anadolu'da bir kasabada geçen olayların, halk, Kuvayı Milliye, din adamları, öğretmen gibi unsurların bir arada ele alındığı bir romandır. Bu roman, ilk kez, 1926 yılından 1927 yılına kadar *Akşam*

gazetesinde, ikişer sayfadan oluşan 41 bölümlük tefrika olarak yayınlanmıştır³⁶. Kurtuluş Savaşı'nı Anadolu'da bir kasaba özelinde anlatan *Vurun Kahpeye* romanının yazarı olan Halide Edip Adıvar, milli mücadeleyi destekleyen dönemin önemli kişiliklerinden biridir. Özellikle Halide Edip'in 1919 yılında İzmir'in Yunanlılar tarafından işgalinin protesto edildiği, İstanbul'daki mitingdeki milli mücadele ile ilgili konuşmaları, onun milliyetçi kişiliğini yansıtmaktadır. Romanın ve ondan uyarlanan filmlere isim olan "*Vurun Kahpeye*" sözcüğü, Aliye Öğretmen'in linç edildiği sahnede Hacı Fettah Efendi'nin ahaliyi harekete geçirmek için söylediği ifadeden gelmektedir. Bu filmin ve romanın adı olan *Vurun Kahpeye* içindeki "kahpe" sözcüğü Türk Dil Kurumu sözlüğünde; "*ahlaksız kadın ve döneke*" şeklinde tanımlanmaktadır³⁷.

Dönemin toplumsal olguları, İstanbullu genç bir öğretmen olan Aliye Öğretmen'in, Anadolu'da bir kasabaya atanması ve oradaki halkla yaşadığı ilişkiler bağlamında ele alınmaktadır. Aliye Öğretmen, milli değerlere değer veren, Kurtuluş Savaşı'nın önemini kavrayan, bağımsızlık yanlısı ve mücadelecisi bir karakter olarak sunulmaktadır. Romanda, bu şekilde tasvir edilen Aliye Öğretmen, filmde de bu şekilde yansıtılmaktadır. Filmde, Aliye Öğretmen ve Kuvayı Milliyeci Tahsin Bey'in aralarındaki aşk ilişkisi, kasabadaki gerici, dini kendisine göre yorumlayan Hacı Fettah Efendi'nin eylemleri, dini değerlere samimiyetle sahip çıkan Ömer Efendi'nin yaşamı ve Aliye'ye âşık olan Yunanlı kumandanın karakterleri ve bu bağlamda eylemleri filmin tematik unsurları olarak özetlenebilir.

Bu film, Halit Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesini yansıttığı filmlerden biridir. Kendisi de Çapan (Çapan, 1990) ile yaptığı söyleşisinde, *Karakolda Ayna Var, Bir Türke Gönül Verdim, Adsız Cengâver, Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* gibi filmlerinin, o zaman savunduğu "halk sineması" ve "ulusal sinema" anlayışlarının hedeflerini gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda *Vurun Kahpeye* filmi temasal ve içerik bakımından ele alındığında, Refiğ'in "ulusal sinema" hareketini yansıttığı belirtilebilir.

1973 yapımı *Vurun Kahpeye* filminde, diğer çevrimlerinden farklı olarak Aliye Öğretmen, milli duygularının yanında dini hassasiyetleri olan bir karakter olarak tasvir

³⁶ <http://eresearch.ozyegin.edu.tr/bitstream/handle/10679/4660/Vurun%20Kahpeye%20form.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. E. T. 06.01.2019

³⁷ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c405ecf030af9.03003998. E. T. 17.01.2019.

edilmektedir. Filmde, biz/ öteki karşıtlığı hem kasaba içerisinde yer alan Kuvayı Milliye taraftarları ve Yunanlıların işgali isteyenler kasaba halkı arasında hem de yine Kuvayı Milliye taraftarları ve Yunanlılar arasında kurgulanmaktadır. Bu bağlamda, film içerisinde iki farklı ötekileştirme yapılmaktadır. Kuvayı Milliye taraftarları, milli duyguları yüksek, bağımsızlık peşinde olan, düşmanın Anadolu'dan çıkarılmasını isteyen, işgallere karşı gelenler olarak tanımlanırken, Yunanlıların işgalini isteyenler, gerici, yobaz, dini kendi çıkarları için kullanmaktan geri kalmayan, insanları bu yolla kandırmaya çalışan, kendilerine düşman gördükleri insanlara iftira atıp olayı linç etmeye ve öldürmeye kadar götürebilen vatan düşmanları olarak sunulmaktadır. Filmdeki bu açık ayrım, Kuvayı Milliye taraftarları ve Yunanlılar arasında ele alınsa da öyküde bu kadar yoğun olarak işlenmemektedir.

Temasal yapıya bakıldığında Kurtuluş Savaşı, bağımsızlık gibi ana temalar, öykünün odak noktasında yer alırken, bu olgular, Tahsin Bey ve Aliye Öğretmen'in aşkı ile dramatik bir yapıyı da içine almaktadır. Kuvayı Milliyecilerin başı olan Tahsin'in adı, romanda Tosun olarak geçmektedir. Diğer iki versiyonun 1949 yapımı olan birinci uyarlamasında, Tosun; 1964 yapımı ikinci uyarlamada, Fuat; Refiğ'in filminde ise aynı karakter Tahsin olarak verilmektedir. Refiğ, romanın diğer uyarlamalarında Tosun Paşa'nın adını Tahsin Bey olarak değiştirmesinin ve filmde Aliye Öğretmen'e aralarındaki bağ ve sevgiyi temsilen Orhan Aksoy'un filminde madalyon olan hediye yerine küçük bir Kur'an-ı Kerim yerleştirmesinin, özellikle muhafazakâr kesimde bir rahatlama getirdiği şeklinde açıklamaktadır (Türk, 2001, s. 286). Refiğ, bu söyleminde, kendi filminin milli duygular yanında İslami duygulara da yer verildiğini ve bu yüzden de muhafazakâr kesimin bu versiyondan memnun olduğunu belirtmektedir. Refiğ'in "ulusal sinema" anlayışında, din unsuru, dil ve gelenek unsurları gibi yerel kültürü tamamlayıcı öğeler olarak öne çıkmaktadır.

Çalışmada ele alınan diğer iki film olan *Bir Türke Gönül Verdim* ve *Fatma Bacı* filmlerinde de din olgusu birleştirici bir unsur olarak, Refiğ'in üzerinde durduğu toplumsal bağ olarak kullanılmaktadır. Bu filmde ana temalar, aşk, vatan sevgisi, bağımsızlık, inanç, birlik öğeleridir. Bu öğelerinden vatan/memleket sevgisi film içerisinde sürekli olarak yüceltilerek vurgulanmaktadır. Aliye Öğretmen ve Yunanlı kumandan arasında geçen bir diyalogda, Yunanlı kumandan, Aliye'ye hissettiği duyguyu, en büyük sevgi olarak tanımlarken, Aliye Öğretmen ise bu sözler karşısında

en büyük sevginin memleket sevgisi olduğunu belirtmektedir. Aliye Öğretmen'in bu ifadesine göre, memleket sevgisi her sevginin üstünde bir sevgidir. Yunanlı kumandanın hislerini küçümseyen bu tavırla Doğu- Batı kültürlerindeki sevgi tanımının farklılığı gösterilmek istenmiştir. Aliye Öğretmen'in Tahsin Bey'le bir diyalogunda benzer şekilde vatan sevgisi yüceltilerek aktarılmaktadır.

3.2.3.1.2. Toplumsal Yapı

Filmin uyarlandığı *Vurun Kahpeye* romanında, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yenilgiye uğrayan ama buna rağmen ayağa kalkmaya çalışan bir toplumun kahramanlık öyküsü, temelde Aliye Öğretmen üzerinden ele alınmaktadır. Filmde, en önemli karakter olan Aliye Öğretmen, odak noktasındadır. Aliye Öğretmen'in İstanbul'dan Anadolu'ya gelmesi, burada milli mücadele ruhunu aşılama çalışması, bu fikir karşısında olanlarla karşı karşıya gelmesi ve sonunda linç edilmesi romanın temel dramatik yapısını oluşturmaktadır.

Kasabadaki toplumsal yapı, ikili karşıtlıklar üzerine kurulmaktadır. Aliye Öğretmen, Ömer Efendi, Tahsin Bey; vatansever, milliyetçi, ülkenin işgalden kurtulması için fedakârlık gösteren; Hacı Fettah Efendi, Kantarcı Hüseyin ise geleneksel ve dindar görünen ama kendi çıkarları için düşmana yardım edebilen, iftira atabilen, hatta bir kadını linç edebilecek karakterlerdir. Hacı Fettah Efendi söylemlerinde, sürekli padişaha olan bağlılığını vurguladığı için kasaba halkı da diğerlerine karşı galeyana gelebilmektedir. Bu filmde, biz/ öteki kavramsallaştırılması karakterler üzerinden temsil edilirken, bu temsillerin alt yapısında düşünsel unsurlar tanımlanmaktadır. Biz/ öteki kavramsallaştırılması, vatan teması üzerinden yapılırken, Refiğ'in, Doğu- Batı anlayışından ziyade vatanseverlik ve düşmandan kâr elde etmek unsurları sorgulanmaktadır. Bu sorgulama yapılırken din olgusu da ön plana çıkarılmaktadır. Bu bağlamda, Ömer Efendi dindar ve namuslu olarak tanımlanırken; Hacı Fettah Efendi ise yobaz, dini kendi çıkarları doğrultusunda yorumlayan bir karakter olarak sunulmaktadır. Burada gerçek dindar vatanseverler ve yobaz vatan düşmanları karşılaştırılmaktadır.

Vurun Kahpeye filmi, Kurtuluş Savaşı döneminde bir kasaba halkının sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel özelliklerini de mercek altına almaktadır. Bu bağlamda filmdeki kasaba, dönemin Anadolu bölgesindeki diğer yerleşim alanlarının evrenini yansıtan bir

örnekleme olarak düşünülebilir. Filmdeki biz/ öteki kavramları sürekli karakterler ve onların kişisel özellikleri üzerinden vurgulanmaktadır. Örneğin Kantarcıları Hüseyin Efendi, Aliye Öğretmen'i kendisine eş olarak istediğinde, Ömer Efendi, Kantarcıları Hüseyin Efendi'ye kendisinin çok eşli olduğunu hatırlatmaktadır. Sonrasında ise Aliye Öğretmen'i kastederek, İstanbullu kadınların ortağa yanaşmadığını söylemektedir. Burada "ortak" sözcüğü, o dönem Anadolu'da yaygın olan, bir erkeğin çok kadınla evlenmesi anlamına gelen "kuma" olarak da bilinen bir kadın rolüne vurgu yapılması için kullanılmaktadır. İstanbullu ve okumuş bir kadın olan Aliye Öğretmen'in temsilinde, onun özelliklerine sahip kadınlar, böyle bir rolü kabul etmemektedir. Burada İstanbullu ve Anadolu kadınları arasındaki sosyal hayattaki farklılık ön plana çıkarılmaktadır.

Filmin içinde dönemin şartları ele alınırken, Kurtuluş Savaşı art alanda önemli bir noktada iken, bağımsızlık, vatanseverlik gibi unsurlar bir aşk hikâyesi ile anlatılmaktadır. Bu bağlamda, Kurtuluş Savaşı'nın başladığı yıllarda eğitim, sosyal, kültürel nosyonlar da bir kasaba üzerinden anlatılmaktadır. Geleneksel ve modern eğitim arasındaki ikilik, yobaz din adamı ve namuslu dindar temsilindeki farklılık, vatanseverlik ve düşmana kendi çıkarları için yardım edenler karakterler üzerinden dramatik bir olay örgüsü içerisinde, klasik anlatı yapısında işlenmektedir.

3.2.3.1.3. Anlam

3.2.3.1.3.1. Türk Toplumunun Değer, Normlarının Sunumu ve Bu Olguların Doğu-Batı Ekseninde Ele Alınış Şekilleri

Filmin başındaki karakterler sunulurken, Aliye Öğretmen, kasabanın kadınlarına göre daha modern giyimli olarak tasvir edilirken, film boyunca karşısında yer alan karakter olan Hacı Fettah Efendi ise sarıklı, cübbeli ve sakallı olarak yani daha geleneksel ve dindar kılık kıyafette temsil edilmektedir.

Filmdeki yazılar, dönem filmi olmasının bir sonucu olarak Osmanlıcadır. Ayrıca Maarif müdürünün odasında kırmızı zemin üzerine beyaz ay yıldız dikkat çekmektedir. O dönemde Türkiye Cumhuriyeti yeni kurulmuş olmasına rağmen bu ayrıntı dikkat çekmektedir. Bu roman 1923 yılında tefrika edilmiştir. Günümüzdeki Türk bayrağı

formu ise 1936 yılında kabul edilmiştir³⁸. Burada Refiğ, Türk bayrağı ve bağımsızlık arasında bir bağıntı kurmaktadır.

Okuldaki erkek öğrenciler, fes, kız öğrenciler, başörtü gibi geleneksel kıyafetler içerisinde. Film ikili karşıtlıklar içerisinde bir yapı ile kurularak, biz/ öteki kavramsallaştırmasını ortaya koymaktadır. Aliye Öğretmen, Hacı Fettah Efendi'nin bilinçli yönlendirmeleri ile kasaba halkı için başlangıçta “öteki”dir. Aynı şekilde kasaba halkı kendisini “biz” kavramı dairesinde anlamlandırırken farklı olanın dışlanmasını meşru hale getirme çabası içerisinde. Bu dışlama kasabadaki kadınlar tarafından daha aleni bir şekilde yapılmaktadır.

Aliye Öğretmen'in vatan ve millet sevgisi, film boyunca çeşitli söylem ya da eylemlerle vurgulanmaktadır. Aliye Öğretmen'in sınıfta Tevfik Fikret'in şu sözleri üzerinde durmaktadır; “*Millet yoludur, Hak yoludur, tuttuğumuz yol. Ey Hak yaşa, Ey sevgili millet yaşa, var ol*”.

Tevfik Fikret'in bu dizeleri, milleti bilinçlendirme ve bu bağlamda milletin birlik olması gerektiğini şeklinde bir çağrı olma amacı taşımaktadır (Kanter, 2015, s. 274). “Millet” ve “hak” kavramları birlikte kullanılarak, tutulan bağımsızlık ve milli birlik yolunun meşruluğu vurgulanmaktadır. Türk milleti için bağımsızlığın önemi film boyunca sürekli altı çizilen bir unsur olarak, Refiğ'in bu filminde, İstiklâl Marşı'nda geçen değerleri de ön plana çıkardığı görülmektedir. Türk İstiklâl Marşı'nda geçen “*Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklal!*” dizesi, dini ve milli temalar bağlamında yukarıda yer alan Tevfik Fikret'in dizeleri ile tema olarak benzerlik göstermektedir.

Filmde kültürel, geleneksel olgular da kullanılmaktadır. Örneğin, büyüklerin ellerinin öpülmesi eylemi. Türk kültüründe el öpüp alına koyma eylemi saygı ifade eden, küçüklerin büyüklere saygısını göstermek için gerçekleştirdiği bir gelenektir. Bu geleneğin farklı bir versiyonu Batı dünyasında da vardır. Batı da sadece el öpülürken bu davranış erkekler tarafından kadınlara yapılmaktadır. Türk toplumunda ise kadın ya da erkek, tüm büyüklere karşı yine kadın ya da erkek fark etmeden yaşça küçüklerin yaptığı bir davranıştır. Filmde Aliye Öğretmen, Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım'ın ellerini öperek onlara saygını ve sevgisini ifade etmektedir.

³⁸ <http://www.ttk.gov.tr/tarihveegitim/turk-bayragi-kanunu/>. E. T. 10.01.2019.

Kasabada şehitler için camide okunan mevlit; Anadolu kültür geleneğinde, peygamber sevgisinin göstergesi olarak, Hz. Muhammed'in doğumunu, miraç ve sonrasında vefatının anlatıldığı beyitlerden oluşan eserlerdir. Mevlit; doğum, ölüm, savaş gibi olayların ardından yapılan dini bir ritüel olarak insanların bir araya gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, filmin geçtiği dönem, bir milletin birlik ve beraberliğe olan ihtiyacı vurgulanırken, aynı anda Yunan askerlerinin kasabayı işgali verilmektedir. Bu şekilde yapılan öyküleme ile birlikte Yunan işgaline karşı halkın birliği ve beraberliği camide okunan mevlit ile ilişkilendirilmektedir.

Ömer Efendi, Yunanlıları bir bela olarak tanımlarken, Tahsin Bey, Yunanlıların yalnız olmadığını gerilerinde “tekmil garp âlemi” olduğunu söyleyerek, savaşlarının sadece Yunanlılara değil tüm Batıya karşı olduğunu belirtmektedir. “Garp” kelime anlamı itibariyle “Batı” anlamına gelmektedir. Ömer Efendi de Haçlılardan beri, Türklerin kaderinin böyle olduğunu söyleyerek, Batılıları ve Haçlıları birbirine benzeterek, Türk'ün tarihteki yerinin “İslam'ın kılıcı olduğu” nu vurgulayarak, Türk- İslam olgularını bir arada kullanmaktadır. Bu bağlamda Ömer Efendi Türkleri, İslam dini ile bağdaştırırken, Batıyı ise haçlılarla ilişkilendirmektedir.

Yunanlı kumandan, Ömer Efendi'nin durumunu konuşmak için görüşmeye giden Aliye Öğretmen'e karşı kibar davranarak, kendisine içki ikram ettiğinde, Aliye Öğretmen bu teklifi sert bir şekilde reddetmiştir. İslam kültüründe içki haram sayılmaktadır. Filmin son sahnelerinden birinde Aliye Öğretmen, içtiği suyu “zemzem suyu kadar tatlı” olarak nitelemektedir. İslam dininde kutsal sayılan zemzem suyu, Doğu'ya; içki ise Batı'ya özgü olarak birer unsur olarak kullanılarak, iki kültür arasındaki karşıtlık bu bağlamda ilişkilendirilmektedir. Filmde kültürel olarak, Doğu- Batı farklılıkları, Yunanlılar ve Türkler üzerinden din faktörü ve dinlerin birbirinden ayrıldığı noktalarla sunulmaktadır. Bu bağlamda Aliye Öğretmen geleneksel, dini hassasiyetleri olan bir Türk kadını olarak tanımlanmaktadır.

İki kültür arasındaki farklılıklara sadece din unsuru üzerinden değil, mahremiyet unsuru üzerinden de değinilmektedir. Örneğin, Yunanlı kumandanın, Aliye Öğretmen'e nişanlısını çok mu sevdiğini sorulduğunda, Aliye'nin suskunluğunun nedenini Ömer Efendi “ Bizde genç kızlar böyle sorulara cevap vermezler” diyerek iki kültür arasındaki farklılığı vurgulamaktadır. Bir genç kadının bu tür sorulara cevap vermemesini onun

geleneksel anlamda doğru bir hareketi olarak görülürken, bu tür duygular mahremiyet dairesi içerisinde değerlendirilmektedir. Ömer Efendi, farklılığı işaret ederken “biz de” kelimesiyle, biz/ öteki kavramına vurgu yaparak, “biz”in karşısına “öteki”ni koymaktadır. Buradaki başka bir vurgu da Aliye Öğretmen, her ne kadar kasabadaki halka göre daha modern giyimli ya da eğitilmiş olsa da belli geleneksel kalıpları benimsemekte ve bu bağlamda hareket etmektedir. Refiğ, Aliye Öğretmen karakteri, üzerinden geleneksel kültürün, kılık kıyafet ya da eğitimle birebire bağdaşmak zorunda olmadığını ifade etmektedir. Filmin genelinde vurgulanan bu tema, Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah Efendi karakterleri üzerinden sürekli olarak ele alınırken, Aliye Öğretmen modern ve dindar bir temsil olarak işlenmektedir.

Vurun Kahpeye filminde, bağımsızlığın ve ulus olmanın en önemli nişanelerinden olan bayrak, hem Türk hem de Yunan bayrakları ile farklı mekânlarda ve karakterlerle özdeşleştirilerek kullanılmaktadır. Bayrak kelimesi, anlamı itibarıyla, “*Bir milletin, belli bir topluluğun veya bir kuruluşun simgesi olarak kullanılan, renk ve biçimle özelleştirilmiş, genellikle dikdörtgen biçiminde kumaş, sancak*”³⁹ olarak tanımlanmaktadır. Bu tanım çerçevesinde bayrak, bir milleti ya da topluluğu simgeleyen, onlarla özdeşleşen renk ve biçimle oluşturulan bir nesne olarak, ulusal nosyon içerisinde büyük anlam taşımaktadır.

Bayrak unsuru, Refiğ’in “ulusal sinema” anlayışı içerisinde değerlendirdiği *Bir Türke Gönül Verdim* filminde de Türk geleneklerinde önemli bir ritüel olan düğün merasimi gibi önemli bir günde de kullanılmaktadır. *Vurun Kahpeye* filminde de, Türk Bayrağı ve Yunan Bayrağı görülmektedir. Türk bayrağı, Aliye Öğretmen’in öğrencilerinin elinde ya da Tahsin Bey’in karargâh olarak kullandığı dağlarda; Yunan bayrağı ise, Yunan karargâhı olarak kullanılan valilik binasında ve kasabanın işgali sırasında Kantarcıların Hüseyin’in elinde anlam kazanarak karakterlerle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda, Türk bayrağı vatanseverliği, Yunan bayrağı ise işgali simgelemektedir. Filmin son sahnelerinde Aliye Öğretmen, Yunanlı kumandanı bıçakladığında, kumandan düşerken duvardaki Yunan bayrağı da kendisiyle yere düşmektedir. Bir sonraki sahnede ise kaçışan Yunan askerleri vardır. Yunan bayrağının düşüşü, Yunan askerlerinin kaçışları ile ilişkilendirilerek Yunanlıların yenildiğinin altı çizilmektedir. Bu anlamı güçlendiren

³⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c78e87084b084.65218055. E. T. 01.03.2019

başka bir sahne ise, kasaba halkının Yunan askerlerine taşlarla sopalarla saldırmasıdır. Refiğ, bu sahneler arasında anlamlı bir ilişki kurmak için, neden- sonuç ilişkisi kullanmaktadır.

Bayrak, şehit cenazelerinde naaşların üzerine örtülmektedir. Aliye Öğretmen'in linç edilmesinde sonra mezarının üstüne serilen Türk bayrağı da, onun vatani için kendi canını feda ettiğini yani şehit olduğunu vurgulanmaktadır.

3.2.3.1.3.2. Retorik (Metafor), Yan Anlam Ögelerinin İncelenmesi

Filmin başında, yakın plan yüz çekiminde Aliye Öğretmen'in iç sesinden yükselen, *“Toprağınız toprağım, eviniz evim. Burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım. Vallahi ve billahi”*.

“Vallahi” ve “Billahi” ise Allah’a yemin ederim ki ⁴⁰ anlamına gelmektedir. Bu ifadelerle, Aliye Öğretmen'in görev yapamaya geldiği kasaba çocukları için umut beslediği, onlar için elinden geleni yapacağı ve bu konuda kararlı olduğu vurgulanmaktadır. Aliye Öğretmen'in bu hislerine, yemin olgusu ile pekiştirilerek kutsal bir misyon yüklenmektedir.

Aliye Öğretmen'in Ömer Efendi'nin evine ilk gittiğinde, Gülsüm Hanım'ın elini öpmesi, geleneksel olarak büyüklere saygının bir ifadesi olarak kabul edilmektedir. Türk geleneklerinde el öpme büyüklere saygı anlamına gelen bir ritüeldir. Aliye Öğretmen'e verilen odada duran gelinlik, geleneksel formlarda kırmızı renkte bir gelinliktir. Günümüzde beyaz olarak kullanılan gelinlik, o yıllarda Anadolu'da renkli olarak kullanılmaktaydı. Geleneksel anlamda, gelinlik, bir genç kız için en önemli giysi olarak, evlilik kurumunu temsil etmektedir. Evlilik kurumu da, geleneksel Türk toplumunda ailenin temelini oluşturan, sosyal ve kültürel bağlamda önemli bir kurumdur.

Aliye Öğretmen, okula geldiğinde çocukların birbirini ezip geçen, umursamaz tavırlarına bakarak burada disiplin olmadığı görür. Bu arada okuldaki diğer bir çalışan olan Hatçe Hanım ve Aliye Öğretmen, gerek giyim kuşamları gerekse de eylemleri ile farklı kişilikler olarak sunulmaktadır. Aliye Öğretmen, daha modern bir kıyafet içindeyken, Hatçe Hanım, daha kapalı ve muhafazakâr bir giyim kuşama sahiptir.

⁴⁰ <https://kurul.diyaret.gov.tr/Cevap-Ara/733/yemin-ne-demektir--dini-hukmu-nedir->. E. T. 10.01.2019.

Ayrıca bu sahnede, Aliye Öğretmen'in elinde kitaplar bulunurken, Hatçe Hanım'ın elinde uzun bir sopa bulunmaktadır. Hatçe Hanım'ın sınıftaki kavgaya elinde sopası ile müdahale etmesi eski tarz eğitimi, Aliye Öğretmen'in çocuğa bir haftalık ceza vermesi daha modern bir eğitimin ceza yöntemi olarak okunabilir. Burada eski ve yeni eğitim sistemleri Aliye Öğretmen ve Hatçe Hanım üzerinden ele alınırken, zıtlıklar aynı mekânda kullanılarak seyircinin modern ve geleneksel olan bu iki eğitim sisteminin farklılıklarını daha rahat anlamlandırması beklenmektedir. Bu ikili eğitim sistemi, Osmanlı Devleti'nin son yıllarında, modernleşme ile ortaya çıkan ikili eğitime dikkat çekilmektedir. Filmdeki mektepte de o dönem ülkede süregelen iki farklı eğitim sistemi aynı anda devam etmektedir. Hatçe Hanım'ın sınıfında geleneksel bir eğitim sürerken, Aliye Öğretmen'in sınıfında ise daha modern bir eğitim şekli vardır. Öykünün geçtiği dönemde uygulanan eğitim alanındaki farklı uygulamalar, Hatçe Hanım ve Aliye Öğretmen üzerinden simgelenmektedir.

Filmde kamusal anlamda, halkın bir araya geldiği, konuları tartıştıkları mekânlar da vardır. Osmanlı toplumunda, genellikle erkeklerin toplanıp, ülke gündemi ya da güncel meseleleri konuştıkları yerler kahvehanelerdir. Gerek İstanbul'da gerekse de Anadolu'daki yerleşim birimlerinde bu yapı, halkın kendi aralarında hem sosyalleşmesini hem de fikir alışveriş yapmalarını sağlanması açısından önemli merkezlerdir. Filmde de, Hacı Fettah Efendi ve Ömer Efendi, ülke gündemi ve savaşla ilgili meseleleri kahvehanede tartışmaktadırlar. Öztürk'e (2005, s. 102) göre; kahvehaneler, dinsel gerekliliklerin dışında, farklı grupların bir araya geldiği ve tartışılacak farklı ifadelerin ortaya çıktığı mekânlardır. Dinsel gereklilik gerektiren mekânlar, cami, kilise gibi mekânlar, dini vazifelerin yerine getirildiği görece daha heterojen bir yapıyı barındırırken, kahvehane gibi mekânlar daha farklı demografik özellikleri olan insanların bir araya gelmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda, kahvehanelerde, dinsel gereklilik içeren diğer mekânlardan daha homojen bir toplumsal yapıdan söz edilebilir.

Aliye Öğretmen, filmde milli mücadelenin bir temsili olarak tanımlanmaktadır. Aliye Öğretmen'in gerek söylemleri gerekse de eylemleri bu savı destekleyecek şekilde film boyunca resmedilmektedir. Aliye Öğretmen'in evinde, kendi eliyle kırmızı kumaş üzerine beyaz yıldız ve hilal şekillerini içeren Türk bayrağını dikmesi ve sonrasında bu bayrağı okulunun önüne astırması, onun milli duygularıyla harekete eden bir karakter

olduğu vurgusunu barındırmaktadır. Aynı şekilde savaşa giden askerleri uğurlayan kasaba halkının ellerindeki bayraklar, kasaba halkının bağımsızlık isteğini simgelemesi açısından önemlidir. Bayrak, bir ülkenin bağımsızlığının en önemli simgelerinden biridir. O dönem için yabancı güçler tarafından işgal altında olan bir ülke için Aliye Öğretmen'in bu hareketi, bir direniş, devrim niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Aliye Öğretmen, Batı işgal güçlerine karşı Doğu maneviyatını simgelemektedir. Refiğ bu filmde, diğer iki versiyonundan farklı olarak dini unsurları daha fazla ön plana çıkarmaktadır. Bu konuda eleştiriler de maruz kalan Refiğ, bu şekilde kendi “ulusal sinema” hareketi anlayışındaki dinin kültürel hayattaki önemine işaret ettiğini savunmaktadır. *Vurun Kahpeye* romanın bu versiyonuna birçok eleştiri getirilmektedir. Bu filme karşı yapılan eleştirilerden biri, Atilla Dorsay'ın (1989, s. 66):

... romanın vatan sevgisi üstüne kurulu ulusallık yanını dinsel/ milliyetçiliğe, yani Halide Edib'i Mehmet Akif'e doğru kaydırmak, Hacı Fettah'ı olabildiğince kötüleştirip patolojik bir niteliğe bürürken, öykünün temeline iyi, doğru, güzel yanlarıyla İslam dinini mi yerleştirmeye çalışmak” şeklindeki yazısıdır.

Bu eleştirinin temeli, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan diğer iki filmde din unsurunun, Refiğ'in çektiği versiyondaki kadar ön plana çıkmamasıdır. Diğer iki versiyonda “milli”, “bağımsızlık” gibi kavramlar daha göze çarpmaktadır. Dorsay'ın eleştirisinde üzerinde durduğu, filmin öğelerinin Halide Edip Adıvar'dan Mehmet Akif Ersoy'a kaydırılması meselesi bu iki yazarın düşünce dünyaları açısından ele alındığında daha anlamlı hale gelmektedir. Mehmet Akif Ersoy, yaşadığı dönemde gerek kişiliği gerekse de eserleri ile dini değerleri ön plana çıkaran, İslam dinini eserlerinin merkezine yerleştiren bir yazardır. Halide Edip Adıvar ise eserlerini, millilik, bağımsızlık, vatanseverlik gibi temaları temelinde kurgulamaktadır.

Yunanlı kumandan, Ömer Efendi'ye çok malı mülkü sahibi olduğunu duyduğunu söylediğinde, Ömer Efendi malın mülkünün Allah'ın olduğunu kendisinin de bunların bekçisi olduğunu söyleyerek, maddiyata önem vermediğini belirtmektedir. Burada önemli olan Batı dünyasının maddiyatçılığının karşısına Doğu'nun maneviyatın konulmasıdır. Çalışmada üzerinde durulan Teun A. van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi ile ilişkilendirilen biz/ öteki kavramsallaştırması bağlamında yine maddi ve manevi unsurları çerçevesinde Doğu- Batı farklılığı vurgulanmaktadır.

Tahsin Bey'in Aliye Öğretmen'e, kendisine büyük annesinden yadigâr olan küçük bir Kur'an-ı Kerim hediye etmesi, romanın diğer versiyonlarından farklı bir temayı da öne çıkarmaktadır. Halit Refiğ, Müslümanların kutsal kitabını film içerisinde önemli bir yere koyarak, Aliye ve Tahsin'in sadece Kuvayı Milliye ruhunu değil aynı dini hassasiyetleri taşıdıklarını vurgulamaktadır. Bu bağlamda Refiğ, dindar geçinen ama Yunanlılarla işbirliği yapan Hacı Fettah Efendi karakteri ve onun gibilerin karşısına dindar Kuvayı Milliye ruhuna sahip insanları yerleştirerek, din ve bağımsızlık öğelerini birbiri ile ilişkilendirmektedir. Refiğ, film içerisine Kur'an-ı Kerim motifini neden yerleştirdiğini şu şekilde ifade etmektedir;

Çünkü Kur'an'ı öğretmene veren o. Orhan Aksoy'un filminde o bir madalyondu. Sevgi nişanesi olan bir madalyondu. Ben o motifi Kur'an-ı Kerim haline getirdim. Sadece kişiler arasındaki bir sevgi nişanesi değil aynı zamanda manevi bir bağ işareti olmak üzere. Tabii bu durum muhafazakâr kesimlerde bir rahatlık getirdi. Fettah Hoca gibi yobazlar var, ama İslam sadece onun gibilerden meydana gelmiyor. İşte Ömer Efendi gibi doğru yaşayan Müslümanların gösterilmesi ve gerek Aliye Öğretmen olsun, gerek Kuvayı Milliyeci Tahsin Bey olsun- ki kitapta onun adı Tosun Bey olarak geçer- onların da Kitap'la bir husumetlerinin olmaması, tam tersine aralarında bir bağ meydana getirmesi muhafazakâr çevreleri memnun etti(Türk 2001, 286).

Filmin geçtiği kasaba, dönemin tipik bir Anadolu kasabası formunda sunulurken, Anadolu'ya ve Anadolu insanına özgü bazı kültürel ritüeller de sunulmaktadır. Halit Refiğ, *Vurun Kahpeye* filminde geleneksel kültürel formlarla birlikte modern bakış açısını birleştirmeye çalışmış, bu modern unsurları “Baticılık” fikrinden farklı olarak, milli değerlerle harmanlanmak istenmektedir. Aliye Öğretmen, yönetmenin bu eğiliminden hareketle, hem kendi Doğu'lu değerlerine verdiği önem hem de özellikle eğitim alanındaki modern görüşleri ile bu fikrin vücuda gelmiş halidir. Bu bağlamda Aliye Öğretmen'in karşısına konumlandırılan Hacı Fettah Efendi, geleneksel özellikle de dini değerlere sahip gibi görünen ama bunları kendi çıkarları için kullanan, milli değerleri hiçe sayan bir karakter olarak sunulmaktadır. Bu iki karakter arasındaki değer çatışmaları film içerisinde sürekli kendini tekrarlamaktadır. Filmin sonlarında yer alan Aliye Öğretmen'in linç edildiği sahnede küçük Kur'an-ı Kerim temasal anlamda bu ikiliği ortadan kaldırarak, Aliye Öğretmen'i hem milli hem de dini anlamda olumlamaktadır. Refiğ, Orhan Aksoy'un *Vurun Kahpeye* filminde romanda olmayan bir sevgi nişanesi olarak eklediği madalyon yerine kendisinin Kur'an-ı Kerim'i kullandığını belirtmiştir. Refiğ, Kur'an-ı Kerim kullanmasında iki anlam olduğu işaret etmektedir. Bunlar; Aliye Öğretmen ve Tahsin Bey'in bağın sadece kadın- erkek arasındaki gönül

bağı olmadığını aynı zamanda birleştirici inanç ve iman ilişkisidir (Hristidis, 2007, s. 209-210).

Aliye Öğretmen, Tahsin Bey'in Yunan askerleri ile çevrili olan evden çıkıp, cephaneliği yok etmesini sağlamak için Yunanlı kumandanın yanına giderek kendisiyle evlenmeyi kabul ettiğini ama bazı şartları olduğunu belirtmektedir. Bu şartların ilk ikisi Ömer Efendi'nin kurtulması, Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin Efendi'nin tutuklanmasıdır. Son şartı ise kendisine din konusunda baskı yapılmaması ve ölene kadar Müslüman olarak kalmasıdır. Refiğ, burada filmin bu versiyonun genelinde yaptığı gibi Aliye Öğretmen'e dini bir karakteristik özellik eklemektedir. *Vurun Kahpeye* filminin Ömer Lütfi Akad tarafından 1949 yılında çekilen ilk uyarlamasında, Aliye Öğretmen, Yunanlı kumandan'a son şart olarak ölene kadar "Türk" olarak kalmak istediğini belirtirken, 1964 yılında Orhan Aksoy'un çektiği aynı uyarlamada Aliye Öğretmen'in son şartı ise "Türk ve Müslüman" olarak ölmek istediğidir. Bu üç söylemden de aynı roman karakterin farklı yönetmenlerin elinde farklı olgularla kendilerini tanımlamalarına olanak sağlandığı görülmektedir. Refiğ'in din unsurunu öne çıkarmayı tercih etmesi bu sahnede de yer almaktadır.

3.2.3.2. Mikro Yapı

3.2.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar

Vurun Kahpeye filminin 1973 versiyonundaki ana karakterler, Aliye Öğretmen, Tahsin Bey, Hacı Fettah Efendi ve Yunanlı kumandandır. Yan karakterler ise Kantarcıların Hüseyin Efendi, Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım, Durmuş, Hatçe'dir. Aliye Öğretmen karakterinin annesi küçükken ölmüş, babası da Kafkas Cephesi'nde şehit düşmüş, çocukluğu kız öğretmen okulunda geçmiştir. Buradan mezun olan Aliye, daha sonra Anadolu'ya tayin istemiştir. Aliye Öğretmen, film boyunca milli ve dini değerlere sahip, vatansever, Kuvayı Milliyeci, modern, bağımsızlığa önem veren bir karakter olarak tanımlanmaktadır.

Hacı Fettah Efendi, film içerisinde sarık, cübbe gibi kıyafetler giyen, din konusunda belirli bir eğitimi olmamasına rağmen ulema gibi davranan, kendi çıkarlarına göre fetva veren, aslında sadece kendi çıkarlarını düşünen ve bu yönde hareket eden, Aliye Öğretmen'in tam karşısında yer almaktadır. Hacı Fettah Efendi, kendi çıkarları için,

padişah ve hilafet yanlısı gibi görünüp Yunanlıların kasabaya işgal etmesine sevinen, onları destekleyen, halkı kâfir olarak nitelediği Kuvayı Milliyecilere karşı galeyana getiren, Aliye Öğretmen'i linç edilmesine sebep olan bir karakterdir. Ayrıca film içerisinde sürekli Ömer Efendi'nin malını istediğini ifade etmektedir.

Tahsin Bey, öykünün geçtiği bölgede, Kuvayı Milliye'nin lideri konumundadır. Eskiden yüzbaşı rütbesine sahipken, mütarekeden sonra birlikleri dağılınca, Kuvayı Milliye'ye katılır. Öykünün geçtiği bölgede, sadece Ömer Efendi'ye güvenmekte, kasabaya geldikçe onun evinde kalmaktadır. Tahsin Bey, vatansever bir karakter olarak sunularak, eylemleri bu bağlamda değerlendirilmektedir. Kendisi küçük bir askeri birliğin düzenini sağlayarak, Yunanlılara karşı halkı silahlandırmaya çalışmaktadır. Tahsin Bey ve Aliye Öğretmen, aşk ilişkileri dışında vatan severlik, milli bağımsızlık, ülkenin düşmandan kurtulması gibi konularında da ortak ülküleri olan karakterlerdir.

Ömer Efendi ve karısı Gülsüm Hanım, orta yaşın üstünde, kızlarını genç yaşta kaybeden, dönemin geleneksel kıyafetlerini giyen, dinine, namusuna bağlı bir aile olarak tanımlanmaktadır. Bu iki karakter dindarlık olgusu bağlamında Hacı Fettah Efendi'nin yobaz görüşlerine karşıt olarak, dindar ama milliyetçi, vatansever kişilerdir. Kızlarını genç yaşta kaybeden Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım, Aliye Öğretmen'i evlatlık edinerek, onu kasabaya karşı korumaktadırlar. Kendileri kızlarının özlemini giderirken, Aliye Öğretmen de aile şefkatini onlarda tatmaktadır.

Kantarcıların Hüseyin Efendi, kasabanın zengin ve nüfuzlu eşrafından, üç eşi olmasına rağmen Aliye Öğretmen ile de evlenmek isteyen bir karakterdir. Hacı Fettah Efendi ile çıkar iş birliği olan Hüseyin Efendi, Yunanlıların da kasabayı işgal etmesine, Aliye Öğretmen'in kendisine verilmesi vaadiyle yardım etmektedir. Aliye Öğretmen'in, Tahsin Bey ile nişanlanmasından sonra hem Aliye Öğretmen'e hem de Tahsin Bey'e kişisel anlamdaki kını, onların çok değer verdikleri Kuvayı Milliye'ye yönelmektedir.

Hatçe Hanım, okulda eski tarzda eğitim veren, öğrencileri sopa ile korkutan, eşraf çocuklarına iltimas geçen bir karakterdir. Hatçe Hanım, kasabanın kendine özgü değer yargıları ile hareket etmektedir. Bu değerleri benimsediğinin en belirgin örneklerinden biri, kasabada okunan mevlit için camiye gelen bir kadını günahkâr olduğu gerekçesiyle içeri almamak için uğraşmasıdır. Aynı kadına, camide herkese dağıtılan mevlit şekerinin

verilmemesi de kasaba halkının da bu konuda aynı düşüncede olduğunu göstermektedir. Bu olayda Aliye Öğretmen, o kadının hem camiye alınmasına vesile olmuş hem de kendi mevlit şekerini ona vererek, kasabanın bu düşüncesinin karşısında olduğu açıkça belli etmiştir. Onun bu tavrı, Hatçe Hanım tarafından yadırgayıcı bakışlarla olumsuz olarak değerlendirilmektedir. Hatçe Hanım, Yunanlıların kasabayı işgal ettiği, mevlit okunan gecede Yunanlı bir asker tarafından öldürülmüştür. Bu bağlamda, Aliye Öğretmen'in karşısına konumlandırılan Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin karakterlerinden farklı olarak, düşmanın kasabaya girmesinde bir çıkarı olmayan sadece genel değer yargılarına sahip bir kişidir. Hatçe Hanım'ın düşman tarafından öldürülmesi, şehitlik olarak anlamlandırılırsa, diğerlerinden farklı bir yerde konumlandırılabilir. Bu duruma en iyi örneklerden biri de Tahsin Bey' karşı kin duymak yerine ona saygı göstermesidir.

Çalışmada, filmin önemli karakterlerin, kişilikleri ve bu bağlamdaki eylemleri bağlamında incelenirken, öne çıkan diyaloglar referans alınarak, çalışmanın amacına uygun ifadeleri irdelenmektedir. Böylece, karakterlerin film içerisindeki konumlandırılmaları, çalışmanın yöntemi olan van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesindeki biz/ öteki karşıtlığı içinde ele alınmaktadır.

-Kantarcıların Hüseyin Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): *"Yeni muallime bu mu dersin Fettah Efendi"*?

-Hacı Fettah Efendi (Kantarcıların Hüseyin Efendi'ye): *"Bu olsa gerek. Böyle yarı çıplak başka kim olur ki"*?

-Kantarcıların Hüseyin Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): *"Ama güzel avrat Allah için"*.

-Hacı Fettah Efendi (Kantarcıların Hüseyin Efendi): *"Boyu devrilsin. Zaten başımıza ne geliyorsa, bu kahpelerden geliyor"*.

Kantarcıların Hüseyin Efendi ilk sözlerini söylerken bıyığı bükerek, çapkın bir karakter izlenimi vermiş, ilerleyen diyaloglarında da bu izlenimi doğrulayacak şekilde hareket ettiği görülmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin, bu söylemleri filmin hemen başında biz/ öteki karşıtlığını ortaya koymaktadır. Hacı Fettah Efendi, olayları daha da abartarak kendilerinin başlarına gelenlerin sorunlusunu da Aliye Öğretmen gibi insanların yüzünden olduğunu açıkça vurgulayarak, kendisini ve Aliye Öğretmen gibileri farklı kutuplarda gruplandırmaktadır. Bu kutuplaşma, film boyunca çoğunlukla iki ana yönelim olarak Hacı Fettah Efendi ve Aliye Öğretmen arasında sürmektedir.

-Maarif müdürü (Aliye Öğretmene): “... Bu kasabada yalnız yaşamak pek doğru değil sanırım. Sana eşraftan Ömer Efendi'nin evinde bir oda ayırdık, bir karı bir kocadılar, son derece namuslu ve Müslüman insanlardır”.

Maarif müdürü babacan bir tavırla, bu ifadelerinde, Aliye Öğretmen'in kasabada yalnız kalmasının sıkıntılar çıkaracağını ima ederken, Ömer Efendi ve karısının güvenilir insanlar olduklarını onları “namuslu ve Müslüman insanlar” olarak tanımlayarak ifade etmektedir. Aliye Öğretmen'in, tek başına bir kadın olarak böyle bir kasabada zorluklarla karşılaşacağı bu söylemde açıkça belirtilirken, filmin devamında da bu zorluklar gösterilmektedir. Bu bağlamda böyle genç bir kadın öğretmenin korunması gerekmektedir. Bu korumada kasabada bu korumayı sağlayabilecek Ömer Efendi ve eşine düşmektedir. Ömer Efendi, evine gelen Aliye Öğretmen'e

-Ömer Efendi (Aliye Öğretmen'e): “İnşallah, işin rast gider evladım bu mektep işi biraz çetindir, bizim buralarda”.

Diyerek o kasabada eğitim vermenin zorluklarına işaret etmektedir. Bir sonraki sahnede ise Ömer Efendi'nin bu söylemini destekler şekilde olaylar gelişmektedir. Okulun içindeki düzensizliği gören Aliye Öğretmen, orada çalışan Hatçe Hanım'a;

-Aliye Öğretmen (Hatçe Hanım'a): “Çocuklar daima böyle itişe kakışa mı sınıfa girerler”?

-Hatçe Hanım (Aliye Öğretmen'e): “Evet Efendim”.

-Aliye Öğretmen (Hatçe Hanım'a): “Niçin mani olmuyorsunuz”?

- Hatçe Hanım (Aliye Öğretmen'e): “Burası İstanbul değil hanım. Kasaba eşrafının çocuklarına laf söylemek kimin haddine”.

Söylemiyle kasabada eşrafının çocuklarının üstünlüğü vurgulanmaktadır. Aliye öğretmen sınıfta öğrencilere;

-Aliye Öğretmen (Öğrencilere): “... Memleketimiz işgal altında, biz birbirimizi yersek vatani kim kurtaracak”.

Sözleri ile milliyetçiliğini vurgularken, ülkenin işgal altında olduğunu ve birlik zamanı olduğunun altını çizmektedir.

-Hacı Fettah Efendi (Kahvedekilere): “Kuvayı Milliyecilik ne demek? Gavurluk demek, yahu koskoca düşman ordusuyla bir avuç baldırı çıplak başı çıkmayacak”?

-Ömer Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): “Hacı Fettah düşün taşın, öyle laf et. Ne demiş Denizli müftüsü: İslam ülkesini kâfir basınca Müslümana silaha sarılmak gerek, silah bulamazsa kazmaya küreğe yapışacak o da yoksa yerden üçtaş alıp atacak düşmana”.

-Hacı Fettah Efendi (Ömer Efendi'ye): “İş fetvaya dayanıyorsa, Şeyhülislam Efendimizin fetvası var: Padişah'tan ferman çıkmayınca Kuvayı Milliyecinin dağda işi ne”?

-Ömer Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): “*Padişah İngiliz'in eline esir düşmüşken nasıl ferman verebilirsin*”?

-Hacı Fettah Efendi (Ömer Efendi'ye): “*Padişahı İngiliz'den kurtarmak Tahsin Bey gibi İttihatçı gâvurlarına mı kaldı? Hem o Milliyeciyi koruduğun yetmiyor mu ki birde elin ne idüğü belirsiz muallimesini eve aldın*”?

-Ömer Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): “*Aliye'yi biz evlat edindik Fettah Efendi. O bizim kızımız oldu artık*”.

Kuvayı Milliyecileri, “baldırı çıplak”, düşman ordusunu ise “koskoca” olarak niteleyen Hacı Fettah Efendi, burada yaptığı kıyaslama ile düşman ordusunu yüceltirken, Kuvayı Milliye ve onların savundukları değerleri küçümsemektedir. Ayrıca Kuvayı Milliyecilerden olan Tahsin Bey'i, İttihatçı, gâvur olarak tanımlarken, Ömer Efendi'yi de onu ve şimdi de Aliye Öğretmen'i koruduğu için eleştirmektedir. Hacı Fettah Efendi, bu söylemlerinde, Aliye Öğretmen'i de “ne idüğü belirsiz” olarak niteleyerek onu da küçümsemektedir. Ömer Efendi ve Hacı Fettah Efendi, sözlerini şeyhülislam ve müftü gibi dini vasıflara sahip kişilerin söyledikleri ile desteklemeye çalışmaktadırlar. Burada üzerinde düşünülmesi gereken nokta, o dönemde, bulunulan coğrafyada dini unsurların toplumsal düşünce ve eylemlerinde etkili olduğudur. Ömer Efendi, Hacı Fettah Efendi'yi , “*düşün taşın*” diyerek, düşüncesizce konuştuğu için onu uyarmaktadır. Ömer Efendi, hem Kuvayı Milliye'yi hem de padişahı savunarak Hacı Fettah'ı alt etmeye çalışmaktadır. Aliye konusunda, onu evlatlık aldıklarını onun artık kızları olduğu söyleyerek onu koruması altına aldığını, onun sahipsiz olmadığı vurgulamaktadır.

Sınıfta öğrenciler arasında çıkan bir kavgayı ayıran ve suçlu eşraf çocuğuna ceza vermek isteyen Aliye Öğretmen'e Hatçe Hanım karşı çıkmaktadır.

-Aliye Öğretmen (Hatçe Hanım'a): “*Hatçe Hanım bunu evine gönderin, bir hafta cezalıdır*”.

-Hatçe Hanım (Aliye Öğretmen'e): “*Aman Aliye Hanım bu eşraf çocuğudur*”.

-Aliye Öğretmen (Hatçe Hanım'a): “*Benim için yalnız bu mektebin çocukları vardır Hatçe Hanım, kim suçluyorsa cezasını çeker. Götüürün diyorum size*”.

Bu diyalogda eşraf ve onların çocuğu olmanın toplumsal bir statü olarak kabul edildiği, bu yüzden de yapılan hataların göz ardı edildiği, Hatçe Hanım temsiliinde sunulmaktadır. Burada Batı toplumsal yapısına benzer bir sınıfsal yapıya gönderme yapılmaktadır. Aliye Öğretmen ise sınıfındaki tüm öğrencilere eşit davranma

tarafıdır. Bu olgu, o dönemde kurulmak istenen eşitlikçi eğitim sisteminin bir göstergesi konumundadır. Aliye Öğretmen ve Hatçe Hanım, o dönemdeki iki farklı kadın temsilleri olarak karşı karşıya konumlandırılmaktadır. Eşraf olmanın üstünlüğü bir sonraki sahnede ceza alan çocuğun amcası Kantarcıların Hüseyin'in sınıfta söylediği şu sözlerle de altı çizilmektedir.

-Kantarcıların Hüseyin (Aliye Öğretmen'e): *"Bana Kantarcıların Hüseyin Efendi derler. Sen kendini ne sanıyorsun da biz eşraf çocuğunu mektepten kovuyorsun"?*

-Aliye Öğretmen (Kantarcıların Hüseyin'e): *"Kim olursanız olun çıkın dışarı. Beni rahatsız etmeyin".*

-Kantarcıların Hüseyin (Aliye Öğretmen'e): *"Sen kim benim suratıma haykırmak kim"?*

-Aliye Öğretmen (Kantarcıların Hüseyin'e): *"Kasaba demek siz demek değilsiniz efendi. Ben Anadolu'ya çocukları okutmak için geldim. Benim için eşraf çocuğu da birdir, yoksul çocuğu da. Çıkın diyorum".*

-Kantarcıların Hüseyin (Aliye Öğretmen'e): *"Bakın hayasız. Bak edep, terbiye bilmez eksik eteğe".*

Kantarcıların Hüseyin Efendi kendisini tanıtırken, ailesinin lakabı ile kendisinin önemli bir aileden geldiğini ve kendisinin ve ailesinden bir bireyin herkes gibi olmadığını, vurgulamaktadır. Kantarcıların Hüseyin Efendi, Aliye Öğretmen'i "hayâsız, edep bilmez, eksik etek" gibi aşağılayıcı ifadelerle tanımlamaktadır. Bu ifadeler içerisindeki "eksik etek" söz öbeği, kadınları küçümsemek için halk dilinde kullanılan bir sözcüktür.

-Hacı Fettah Efendi (Ahaliye): *"Ey ahali, Ey ümmet-i Müslüman. Kuvayı Milliyecilere aman vermeyin. Düşman kapıya geldi dayandı. Evleri barkları onların yüzünden yakıp yıkıyor. Sabi byanı onların yüzünden kılıçtan geçiriyor".*

-Ömer Efendi (Ahaliye): *"İnanmayın Ey ahali. Kuvayı Milliye olmasaydı işler daha beterdi. Ordumuz Kuvayı Milliye sayesinde derlenip toplanıyor".*

-Hacı Fettah Efendi (Ahaliye): *"Kimmiş Kuvayı Milliyeciler? Din düşmanları, eşkıya çeteleri. Şimdi köyleri kasabaları soyuyorlar. Ellerine kudret geçer geçmez, mukaddesatı çiğneyecekler kadınlarımızın örtülerini kaldırıp, sünnet ve farzı inkâr edecekler. Onları istemeyiniz. Onların kanı kâfirlerin kanı gibi helaldir. Hatta derim ki nereden gelir ve kim olursa olsun, herhangi bir kuvvet ve hükümet camilerimizi dinimizi korursa, ona uyunuz".*

-Ömer Efendi (Hacı Fettah Efendi'ye): *"Safsata yapma Hacı Fettah, ağzından çıkanı kulağın duysun. İslam'ın birinci farzı cihat değil mi? Kuvayı Milliye canını dişine takıp, düşmanla boğuşmuyor mu? Sen burada kimin borusunu öttürmeye çalışıyorsun"?*

Hacı Fettah ve Ömer Efendi'nin iki ayrı safta yer aldıkları, bu söylemlerde açıkça belirtilmiştir. İslam dinini kendine ve ifadelerine referans olarak alan Hacı Fettah Efendi'nin karşısında yine İslam dini bilgisi ve vatan sevgisi ile Ömer Efendi yer

almaktadır. Hacı Fettah, filmin başından itibaren, Ömer Efendi, Aliye Öğretmen ve Kuvayı Milliyecileri “öteki” olarak konumlandırırken, ahaliyi kendi görüşlerini, destekleyen kim olursa olsun (düşman bile olsa), biz”i kabullenmeye çağırmaktadır. Hacı Fettah Efendi bu son sözlerini Ömer Efendi’nin yüzüne karşı söyleyerek onu hedef göstererek ve Aliye Öğretmen’in öğrencileriyle sokakta ellerinde Türk bayrakları ile marşlar söylemesini eleştirerek, ahaliyi ona karşı da kışkırtmaktadır. Burada Hacı Fettah Efendi’ye göre hem Ömer Efendi hem de Aliye Öğretmen “öteki” olduğu yani “biz”den olmadığı için hedef gösterilmektedir. Bir linç kampanyası başlatan Hacı Fettah’ın buradaki amacı, ilerleyen sahnelerde açıkça ifade ettiği gibi Ömer Efendi’nin mal varlığına el koymaktır. Onun yandaşı olan Kantarcıların Hüseyin Efendi’nin amacı ise Aliye Öğretmen’e sahip olmaktır.

Hacı Fettah Efendi ve Ömer Efendi’nin tartışmalarının ana teması Kuvayı Milliyeciler olarak ele alındığında; Hacı Fettah Efendi, onları “soyguncu”, Ömer Efendi ise “cihat yapan, orduya yardımcı olan” bir topluluk olarak tanımlamaktadırlar. Onların bu farklı bakış açıları, söylemlere ve eylemlere de yansımaktadır. Özellikle Hacı Fettah Efendi’nin Kuvayı Milliyecilerin kanının kâfir kanı gibi helal olduğunu söylemesi, Kuvayı Milliyecileri ve kafirleri aynı kefiye koyarak, onların ahali gözünde ötekileştirmesini sağlarken, bu nefret söylemi ile onların yaptıklarını kötü olarak algılanmasını sağlamak istemektedir. Hacı Fettah Efendi’nin bu şekilde Aliye Öğretmen’i, Tahsin Bey’i ve Ömer Efendi’yi ötekileştirmesini van Dijk’ın yapılandığı “grup benlik şeması”⁴¹ ile sistematik bir çerçeveye oturtarak, biz/ öteki karşıtlığı daha net anlatılabilir. Bu şemaya göre; filmdeki karakterleri sürekli biz/ öteki kavramlarına ile tanımlayan eden ve tüm söylemlerini bu nosyonlar üzerine temellendiren Hacı Fettah Efendi üzerinden kurulacaktır. Teun A. van Dijk’ın benlik şemasında *üyelik* kategorisinde yer alan “Biz kimiz? Kimler bizden? Kimler kabul edilebilir?” sorularına, Hacı Fettah Efendi; kendisini iyi bir Müslüman olarak olarak sunarken, kendisi gibi olanları “biz”den, kendisi gibi düşünmeyenleri ise “öteki” olarak tanımlamaktadır. Aynı şemanın diğer bir ögesi olan *etkinlikler* kısmında , “öteki” için planlar ve beklentiler üzerinde durulmaktadır.

⁴¹ Çalışmada incelenecek olan filmlerde referans alınan van Dijk’ın “grup benlik şeması”nın tamamı çalışmanın 149. sayfasında verilmiştir. Filmler içersisinde şemanın öğeleri üzerinden açıklamalar yapılacaktır.

Buna göre; Hacı Fettah, Aliye Öğretmen'i, Tahsin Bey'i ve Ömer Efendi'yi pasifize etmek için Yunanlılarla işbirliği yapmaktadır. Bu edimlerinin sonucunda beklenen onları “biz”den ayırıp, “öteki” konumna getirerek onları kasaba halkından uzaklaştırmaktır. Hacı Fettah Efendi'nin bu eylemlerin nedeni ise, diyaloglarda da geçen, Ömer Efendi'nin malına mülküne konmaktır. Bu durumda aynı şemanın *amaçlar* bölümü içerisinde değerlendirilebilir. Şemanın *kurullar* kısmında bu eylemler için nelere izin verilip verilmediğinin değerlendirilmesi söz konusudur. Ama bu film içerisindeki Hacı Fettah Efendi karakteri, hem söylemlerinde hem de eylemlerinde bir otorite ya da düşünsel bir temel yoktur. Kendi değer yargıları ile hareket etmektedir. Çalışmanın temel sorunsalı olan biz/ öteki arasındaki ilişki örüntüsünü açıklayan şemanın ilişkiler kısmıdır. Bu kısma göre; Hacı Fettah Efendi'ye göre Aliye Öğretmen ve Kuvayı Milliyeciler düşmandır. Kendisini, yaşadığı kasabada bir otorite olarak gören Hacı Fettah, söylemleri ile güç alanını yani toplumdaki yerini korumaya çalışmaktadır. Şemanın son kısmını oluşturan *kaynaklar* kısmında biz/ öteki karşılaştırması yapılarak, bizim ve ötekilerin neye sahip olup olmadığı sorgulanmaktadır. Bu bağlamda Hacı Fettah Efendi “öteki” olarak tanımladığı Aliye Öğretmen, Tahsin Bey ve Ömer Efendi'den farklı olarak halkı etkileme gücüne sahip iken, onlarda var olan bağımsızlık, vatanseverlik gibi unsurlara sahip değildir.

Film içerisindeki biz/ öteki ayrımları sadece kasabanın erkekleri arasında değil, Aliye Öğretmen ile Hatçe Hanım ve ya da kasabanın diğer kadınları arasında da vardır. Burada kasabanın kadınları arasında, kendilerinden farklı görüşlere ve görünüşe sahip olan Aliye Öğretmen, “öteki” konumundadır. Topluluk nosyonu ile hareket eden kasabalılar ise “biz” konumuyla kendilerini çoğunluk olarak varsaymaktadırlar. Bu duruma örnek olarak Hatçe Hanım'ın Tahsin Bey ile şu diyalogu ipucu vermektedir. Tahsin Bey, Hatçe Hanım'a çocukların durumunu sorduğunda;

-Hatçe Hanım (Tahsin Bey'e): “Ah onları hiç sorma. Bir beterken bin beter oldular”.

-Tahsin Bey (Hatçe Hanım'a): “Hayır ola”.

-Hatçe Hanım (Tahsin Bey'e): “Benim sınıfımda her çocuk namaz surelerini bilir. Hiç olmazsa Amme cüzünü sonuna kadar ezberler. Yeni hanımlar hep dinsizlik öğretiyorlar. İstanbul'dan yeni gelenler sokakta yüzleri açık geziyorlar. Artık bunların terbiyesi sayeniz de verilirse”.

-Tahsin Bey (Hatçe Hanım'a): “Hoca hanım. Namus kadının yüzünü açıp açmamasında değildir. Din de peçe demek değildir”.

Tahsin Bey bu sözleri ile Hatçe Hanım'ın Aliye Öğretmen ilgili şikâyetinin önüne geçmektedir. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir noktada, işgalin devam etmesine rağmen bir ordu mensubunun düzenin sağlayıcısı olarak algılanması ve şikâyet merci olarak kabul edilmesidir. Hatçe Hanımın söylemlerinden çıkan başka bir sonuç ise, erkek ve asker olmanın kadınların namusunun korunmasında erkeklere özgü bir görev atfetmesidir. Erk alanı içerisinde kadının namusu bir erkek tarafından korunmalı, korunamıyorsa ise cezalandırılması yine erkek tarafından yapılmalıdır algısı film içerisinde Hacı Fettah Efendi karakterinin de söylemlerinde öne çıkmaktadır.

Tahsin Bey ve Aliye Öğretmen vatan, bağımsızlık gibi konularda aynı düşüncelere sahip iki karakter olarak, öykü içerisinde kadın ve erkek rolleri bağlamında birbirlerini tamamlamaktadır. Tahsin Bey, Aliye Öğretmen'e evlilik teklif ettiğinde ve kendisine küçük bir Kur'an-ı Kerim hediye ettiğinde,

-Aliye Öğretmen (Tahsin Bey'e): *"Bu değerli yadigârı ömrüm oldukça size ve Allah'a bağlılığımın alameti olarak saklayacağım".*

Aliye Öğretmen'in bu ifadelerinde din vurgusunu hem Kur'an-ı Kerim hem de Allah'a bağlılık bağlamında yapılmaktadır. Filmin genelinde Aliye Öğretmen, milli duygularının yanında dini duyguları da güçlü bir karakter olarak sunulurken, Hacı Fettah Efendi, din kavramını kendi çıkarları için öne çıkaran bir figür olarak anlamlandırılmaktadır. Bu anlamlandırma, biz/ öteki kavramında ilişkilendirildiğinde din ayırt edici bir unsur olmaktan çıkarılmakta, karşıt karakterler olarak sunulan Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah Efendi eylemleri bağlamında karşılaştırılmaktadır.

Yunan askerleri kasabaya girdiğinde, kasaba halkı şehitler için okunan mevlite katılmak için camide toplanmaktadır. Bu mevlitin önemini Aliye Öğretmen şu şekilde ifade etmektedir;

-Aliye Öğretmen (Gülsüm Ana'ya): *"Şehitlerimizin ruhuna okunacak bu mevlit, işgal acısıyla dolan yüreklerimize biraz teselli olursa ne mutlu".*

Bu ifadede şehitlerin ruhuna okunacak olan mevlitin, işgal altında olan halkın ve yüreklerinin teselli bulacağı belirtilirken, dini ritüellerin insanların maneviyatları üzerindeki olumlu etkisi vurgulanmaktadır. Refiğ'in bu filmde üzerinde durduğu iki tema olan, vatanseverlik ve din unsuru bu söylemde şehit ve mevlit kavramları ile birleştirilerek anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Aynı vurgu, düşmanın kasabaya

girdiği duyulunca halk camiden çıkmaya çalıştığı esnada kasabadan bir kadının şu ifadelerin de öne çıkmaktadır;

-Kasabalı kadın (Kasaba halkına): *“Müslümana kaçmak yaraşmaz, vurun kâfirin üstüne”*.

Diyerek, halkın düşmana karşı taarruza geçmesini istemektedir. Bu ifadelerde kâfir “öteki” olarak, kasaba yani “biz” için tehlikelidir, o yüzden onları buradan çıkarmalıyız anlamı ortaya çıkmaktadır. Müslüman ifadesi ise “öteki” karşısındaki “biz” i ifade etmek için kullanılmaktadır.

Ömer Efendi’nin evini ziyaret eden Yunan kumandan, Ömer Efendi’ye kasabada kendisi için Kuvayı Milliyeci olduğu ve Tahsin Bey’i kast ederek elebaşlarına yataklık yaptığı söylentilerini sorduğunda,

-Ömer Efendi (Yunan kumandanına): *“Bugün siz geldiniz. Tahsin Bey’i evimde misafir ettim diye bugün beni suçlayanlar yarın da sizi misafir ettiğim için suçlayacaklar”*.

-Yunan kumandanı (Ömer Efendi’ye): *“Yarın ne demek Ömer Efendi”?*

-Ömer Efendi (Yunan kumandanına): *“Siz gittikten sonra demek”*.

-Yunan kumandanı (Ömer Efendi’ye): *“Biz buraya gitmek için gelmedik Ömer Efendi”*.

-Ömer Efendi (Yunan kumandanına): *“O sizin düşünceniz. Elbet bir gün geldiğiniz yere döneceksiniz”*.

Bu diyalogda, Ömer Efendi sürekli Yunanlıların kasabada geçici olduğunun altını çizerken, kumandan ise buraya daimi olarak geldiklerini belirtmektedirler. Ömer Efendi, kurtuluşa ve bağımsızlığa olan inancını vurgulamaktadır. Ömer Efendi, kasabadaki güç ve iktidara göre yön değiştiren insanları kastederek, kendisinin her zaman onlar için düşman olduğunu belirterek o kişilerin her an karşı tarafa geçebileceklerini Yunanlı kumandan’a ifade etmektedir.

-Hacı Fettah Efendi (Ahaliye): *“Yunan kumandanını da avucunun içine aldı kahpe. Bir sözüyle evinin etrafındaki askerleri kaldırtıverdi. Kumandan gözünün içine bakıyor kahpenin. Bundan böyle bu kasabada o kahpe ne dese o olur artık”*.

-Ahaliden biri (Hacı Fettah Efendi’ye): *“Kumandan senin de dostun Fettah Efendi”*.

-Hacı Fettah Efendi (Ahaliye): *“Ne dostu yahu. Sizin çıkarınız için dost görünüyorum ben. Yoksa zorum ne”*.

Hacı Fettah Efendi, “öteki” olarak gördüğü Aliye Öğretmen için sürekli kahpe kelimesini kullanarak onu aşağılayıp, ötekileştirmektedir. Bu ötekileştirmeyi, Yunan kumandanı ile olan ilişkisini kadın- erkek olgusuna indirgeyerek, Aliye Öğretmen’i, ahalinin onu kendi değerleri dışında değerlendirmelerini sağlamaya çalışmaktadır. Kendisinin de Yunan kumandanı olan ilişkisi hatırlatıldığında ise, ahalinin çıkarı için dost görüldüğünü söyleyerek kendisinin çıkar ilişkisini ortaya koymaktadır. Bu söylemde “*sizin çıkarınız*” diyerek kendisini ötekinin karşısında “biz” in yanında bir unsur olarak tanımlamaktadır. Bu tanımlamanın karşısında ise önce Aliye Öğretmen, Ömer Efendi, Tahsin Paşa; sonrasında ise Yunan kumandanı yer almaktadır.

Yunan kumandanı, Ömer Efendi’yi Kuvayı Milliyecilere destek verdiği için suçlandığında ve bu suçun cezasının ölüm olduğu söylendiğinde;

-Ömer Efendi (Yunan kumandanına): *“İşgal altında her gün ölmektense, bir defa ölmek daha evladır”*.

-Yunan kumandanı (Ömer Efendi’ye): *“Seni casusluk ve milliyetçilik suçlarından tevkif ediyorum”*.

-Ömer Efendi (Yunan kumandanına): *“Milliyetçilik bir suç değil, fazilettir, çorbacı”*.

Yunan kumandanının ifadeleri ile Kuvayı Milliye, onlar için bir tehdit oluşturmaktadır. Ömer Efendi de bu tehdide ve isyana ortak olduğu için ölümle cezalandırılmaktadır. Ömer Efendi’nin “işgal altında” ifadesi, Yunanlıları, işgal gücü olarak ötekileştirirken, Ömer Efendi’nin birçok söyleminde onların kalıcı olmayacağı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Ömer Efendi’nin suçlandığı milliyetçilik olgusu yüce bir duygu bir meziyet olarak tanımlanmaktadır.

Ömer Efendi, Yunan kumandanı tarafından tutuklandığında, Aliye Öğretmen, kumandanla görüşmeye gitmiş, bu görüşmede Yunan kumandanı, Aliye Öğretmen’e saldırır. Bu görüntü üzerine gelen Hacı Fettah Efendi, bu konuyu ahaliyeye anlatırken, kasabanın kadınları da bu konuda dedikodu yapmaktadırlar. Hem Hacı Fettah hem de kasabanın kadınları söylemlerinde, Aliye Öğretmen’i “kahpe” olarak nitelendirir. Bu insanların kötü ve aşağılayıcı nitelemelerine karşı Aliye Öğretmen, Ömer Efendi’nin tutuklanmasının Tahsin Bey’in düşman cephaneliğinin yerini öğrenmesi açısından kötü olduğunu belirtir. Aliye bu görevi kendisinin yerine getirebileceğini söylediğinde;

-Tahsin Bey (Aliye Öğretmen’e): *“Bu işin ne tehlikeli bir görev olduğunu biliyor musun Aliye”?*

-Aliye Öğretmen (Tahsin Bey'e): *"Savaşta'yız, düşman içimize girmiş. Bize düşen uysalca teslim olmamak. Alnımıza ölüm yazılmışsa, Allah'ın emri."*

Bu sözleri ile Aliye Öğretmen, kendisi için dedikodu yapan kişilerin aksine her durumda vatanını düşündüğünü, zor bir iş olsa da başarmayaca çalışacağını ifade etmektedir. Ayrıca düşmanın içlerine kadar girdiğini söyleyerek, teslim olmadan savaşmak gerektiğinin üstünde durmaktadır. Ölüm konusunda ise kaderci bir anlayışla, alnımıza yazılmışsa diyerek kadere, Allah'ın kendileri için hükmüne vurgu yaparak, dini hassasiyetlerini tekrar ortaya koymaktadır.

Aliye Öğretmen, Tahsin Bey'in kaçmasını sağlamak için kumandanla görüşmeye gitmek için hazırladığında, Tahsin Paşa bu duruma itiraz etmektedir.

-Aliye Öğretmen (Tahsin Bey'e): *"Şu anda kendimizden önce düşünmemiz gereken vatanımız var Tahsin. Ben kendimi bu topraklara adadım. Hem hiçbir şeyden korkamayacağıma ant içtim. Şimdi bu andı yerine getiriyorum"*.

Aliye Öğretmen, kendini vatani için feda edebileceğini, bu konuda yemin ettiğini ve korkmadan bu yemini yerine getirebileceğini ifadesiyle, Aliye Öğretmen'in korkusuzluğu ve fedakârlığını vurgulamaktadır. Burada en önemli olan unsur vatan olarak sunulmaktadır. Vatan olgusu, aşk duygusunun önüne geçmekte, vatan sevgisi her şeyin feda edilebileceği bir olgu olarak Aliye Öğretmen karakteri ile tanımlanmaktadır.

Kasabadaki Yunan kuvvetlerinin çekilmeye başlaması ile birlikte Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin Efendi, çıkarları doğrultusunda yön değiştirmişlerdir. Bu yön değiştirme eyleminde ise kendilerini aklayabilmek için Aliye Öğretmen'in Yunanlı kumandanla ilişkisi olduğunu ahaliye duyurarak, Aliye Öğretmen'i linç etmişlerdir.

-Hacı Fettah Efendi (Ahaliye'ye): *"Ey Ahali, şanlı ordumuz kasabaya girmeden, geceyi düşman kumandanın koynunda geçiren Aliye kahpesinin cezasını verelim. Böylece kasabamızın namusunu temizlemiş olacağız. Allah şahittir ki kasabamıza bütün felaketler o Aliye kahpesinden gelmiştir"*.

Hacı Fettah Efendi, daha önce Kuvayı Milliye için kanlarının kafir kanı olduğunu söylerken, bu ifadede onları, "şanlı ordu" olarak tanımlamaktadır. Hacı Fettah Efendi'nin bu söylem değişiklikleri, kendi çıkarları bağlamında hareket ettiğinin kanıtlanması açısından önemlidir. Aliye Öğretmen ile karşıt karakter olarak çatışması devam eden Hacı Fettah Efendi, tüm kötülüklerin kaynağı olarak Aliye Öğretmen'i işaret ederek, kendisini aklamaya çalışmaktadır.

Aşağıdaki tabloda ayrımı yapılan modern/ geleneksel kodları çalışmada yer alan iki filmde farklı olarak sınıflandırılmaktadır. Bunun nedeni, bu filmdeki geleneksel ve modern unsurların ana karakter üzerinden sunulmasıdır. Bazı alanlarda modern, bazı alanlarda geleneksel özelliklere sahip olan Aliye Öğretmen temsilinde, yönetmen, bu iki farklı unsurları birleştirmektedir. Bu bağlamda diğer iki filmde daha karışık sunum kodları ortaya çıkmaktadır. Tablo yapılırken mümkün olduğunca filmdeki karakterlerin söylem ve eylemleri göz önünde bulundurulmuştur.

Sunum Kodları⁴²

Modern	Geleneksel
Aliye Öğretmen	Hatçe Hanım
Aliye Öğretmen'in modern giyim kuşamı	Hatçe Hanım'ın geleneksel giyim kuşamı
Aliye Öğretmen'in modern anlamda eğitim anlayışı/ ceza sistemi (Bir haftalık uzaklaştırma)	Hatçe Hanım'ın geleneksel eğitim anlayışı/ ceza sistemi (Sopa ile korkutma)
Aliye Öğretmen'in milli/ dini duygularla bağımsızlık düşüncesi	Hacı Fettah Efendi'nin dini olgusunu kendi çıkarına göre yorumlaması/ Yunan işgaline yardım etmesi
Ömer Efendi'nin dini bütünlüğü	Hacı Fettah Efendi'nin dini bir çıkar mekânizması olarak kullanması
Tahsin Bey'in bağımsızlık çabası	Hacı Fettah Efendi'nin kendini düşünmesi
Tahsin Bey'in, Aliye Öğretmen'e evlilik teklifi	Kantarcıların Hüseyin Efendi'nin Aliye Öğretmen'i 4. Eş olarak istemesi

Vurun Kahpeye filminin Refiğ tarafından 1973 yılında çekilen bu versiyonunda, çalışmada incelenen diğer iki filmde (*Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*) farklı bir sunum kodlaması ortaya çıkmaktadır. Diğer iki filmde modern/ geleneksel ayrımları çok belirgin bir şekilde karakterler ve söylemleri çerçevesinde ele alınabilirken, bu filmdeki

⁴² Çalışmada incelenen üç filmde de bu sunum tablosu kullanılmıştır. Bu sunum kodları dizisel yapı içinde ikili karşıtlıklar bağlamında şekillendirilmiş. Levent Yaylagül & Şebnem Soygüder Baturlar, Halit Refiğ'in "Kızın Var Mı Derdin Var" Filmdeki Geleneksel ve Modern Türk Ailesi Temsillerinin Dizisel Çözümlemesi çalışmasından alınmıştır. Bakınız <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/516443>. E. T. 14.12.2019

ana karakter olarak sunulan Aliye Öğretmen hem dini hem de milli duyguların temsili olarak konumlandırılmaktadır. Bu filmde Aliye Öğretmen'in karşısına konumlandırılan Hacı Fettah Efendi, dindar bir kişilikten ziyade kendisini öyle tanımlayan, kendi çıkarları için yaptığı herşeyi İslam dininiyle bağdaştırmaya çalışan bir karakterdir. Bu bağlamda film içerisinde Aliye Öğretmen'in bayrak sevgisi, bağımsızlık için fedakârlık yapması, dini değerleri önemsemesi (kendisinin ölene kadar Müslüman olarak kalmak istemesi), şehitlik mertebesine önem vermesi gibi onun atfedilen özellikler onu ilerici bir geleneksel çerçeve içerisine yerleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Ama sunum kodları tablosunda karşılaştırılmaların daha net yapılabilmesi için modern kısımda kalması uygun görülmüştür. Refiğ'in ulusal sinema düşüncesi içerisinde Doğu toplumlarının genel özelliklerinden olan birlikte hareket etme, maneviyat gibi olgular Aliye öğretmen üzerinden anlamlandırılırken, Batı düşüncesinin temel nosyonlarından olan bireycilik, maddiyat ve pragmatizm olguları, Hacı Fettah Efendi üzerinden işlenmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin dini kendi çıkarları uğruna kullanmasının karşısına namuslu Müslüman olarak tanımlanan Ömer Efendi konularak, onun üzerinde Müslüman algısının olumlanması amaçlanmaktadır.

3.2.3.2.2. Görüntü

Filmin başlangıç sahnesindeki ilk görüntü, bir cami görüntüsüdür. Bu görüntü, filmin öyküsünün İslam dininin yaşandığı bir mekânda geçtiğinin gösterilmesi açısından önemlidir. Bu görüntüden yavaş yavaş aşağı doğru tilt hareketiyle inilerek filmin kahramanı olan Aliye Öğretmen'e geçiş yapılmaktadır. Burada Aliye Öğretmen'in yüzü yakın çekimde gösterilerek, öykünün kahramanı fiziksel olarak tanıtılmaktadır. Filmde Maarif Müdürlüğü olarak adlandırılan günümüzde Milli Eğitim kurumuna denk gelen kuruma girerken, Aliye Öğretmen, önce boy çekimle gösterilirken, sonrasında Osmanlıca tabelaya yakın geçimle geçilmektedir. Bu tabela ile öykünün Osmanlıcanın hala hâkim dil olduğu yani Harf İnkılabının henüz gerçekleştirilmediği dönemde geçtiği vurgulanarak, tam tarih verilme de o yıllar işaret edilmektedir. Refiğ, filmlerinin çoğunda mekân tanımlanmada önce geniş planlar ardından da mekânın yerine belli edecek tabela, ya da oraya özgü simgelere odaklanmaktadır. Maarif müdürünün odasına giden Aliye Öğretmen nesnel kamera ile seyirciye gösterilmektedir. Burada Aliye Öğretmen'in konuşması Maarif müdürünün arkasından verilen amors çekimle

aynı şekilde Maarif müdürünün konuşması sırasında da amors çekim kullanılarak nesnel kamera vurgulanarak, seyirci filme dışardan dâhil edilmektedir.

Aliye Öğretmen'in çocukluğundan bahsettiği sahne yakın plandan yavaş yavaş geniş plana geçilerek, bu hikâyenin Ömer Efendi'yi ve Gülsüm Hanım'ı nasıl etkilediği gösterilmektedir. Halit Refiğ, filmlerinde genellikle bir hikâye ya da olayın anlatıldığı sahnelerde, önce geniş plan ve ardından yakın çekimlerle dinleyen ya da anlatan kişilerin yüz görüntüleri ile olayı ve olayın yaşattığı duyguları ilişkilendirmektedir.

Aliye Öğretmen'in okuluna geldiği ilk gün, geniş çekimle okulun içinden kapıya doğru olarak verilmektedir. Bu sahnede geniş açı kullanımı ile öğrenciler, Aliye Öğretmen ve Hatçe Hanım gösterilmektedir. Bir sonraki çekimde sınıfın içi geniş açı ile gösterilerek, sınıfın içindeki karışıklık sunulurken, birden yakın çekimle, Aliye Öğretmen'in yüzü gösterilerek, onun sınıfa kızmasına odaklanılmaktadır.

Hacı Fettah Efendi ve Ömer Efendi'nin tartıştığı sahnede, diyaloglara göre yakın plan çekimler yapılarak, sözlere odaklanması sağlanmak istenmektedir. Bu çekimler yapılırken Hacı Fettah Efendi konuşurken, Ömer Efendi'nin omzundan amors çekimle Hacı Fettah'ın gösterilmesi sırasında nesnel kamera kullanılmaktadır. Genel olarak filmde, karakterlerin karşılıklı diyalogları esnasında o ana konuşan kişiye odaklanan kamera kullanımında diğer karakterin omuzu üzerinden amorsa çekimlerin tercih edilerek diyaloglar ön plana çıkarılmaktadır. Bu tercih, Halit Refiğ'in ulusal sinema'' anlayışı çerçevesinde savunduğu görüşlerin bu diyaloglara odaklanılarak aktarımını sağlamaktadır.

Halit Refiğ, genel olarak, bu filmde kalabalık mekân çekimlerini genel plan çekimle vererek, mekân tanımlamasını yapmaktadır. Aynı mekânda bulunan ve sahne için önemli diyalogu ya da yüz ifadesi olan karaktere yakın plan baş çekimle yaklaşarak onun bu görüntüsü üzerinde bir süre durmaktadır. Böylece karakterlerin diyalogları ya da olaylar karşısındaki şaşkınlık, üzüntü, sevinç gibi duyguları ön plana çıkarılmaktadır. Çekim ölçekleri arasında yakın plan sayesinde odaklanılan nesne ön plana çıkarılmaktadır. Bu sayede kişinin duygularını ele veren mimikleri, jestleri daha dikkat çekmektedir.

Aliye Öğretmen ve öğrencilerinin marş söyleyerek, kasabanın sokaklarından geçtikleri sahnelerde önce genel bir çekim ile kasabanın dar sokakları arasında ilerleyen öğrenciler, sonrasında Kantarcıların Hüseyin Efendi'nin öfkeli yüzü, yakın planla gösterilmektedir. Bu genel çekimle kasabanın mekân olarak tanımlaması yapılırken, öğrencilerin halkın içinde ellerinde bayrakla yürümesi milli mücadele ruhunun çocuklarda şekillenmeye başladığını, halka da bunun gösterilmesi açısından önemlidir. Ayrıca Aliye Öğretmen'in marş söylerken takındığı gururlu tavrı yine yakın plan yüz çekimi ile verilmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin ahaliye konuşma yaptığı sahnede, önce ahali geniş plan çekimle gösterilirken, Hacı Fettah'ın özellikle Kuvayı Milliyecilerle ilgili nefret içeren sözleri yakın plan yüz çekimi ile verilirken, onun bu grup için hisleri çok net bir şekilde ifade edilmektedir. Aynı şekilde Hacı Fettah Efendi'nin bu sözlerine cevap veren Ömer Efendi'nin de ifadeleri ve onun yakın plan yüz çekimi bu söylemleri örtüşürmektedir.

Kuvayı Milliye askerlerinin kasabaya geldiği sahne, önce geniş planla verilirken, Ömer Efendi'nin yüzündeki mutluluk ifadesi yine yakın plan çekimle verilmektedir. Bu esnada Hacı Fettah Efendi'nin telaşlı hali ise bel planı ile verilerek, gerginliği vücut dili ile bağdaştırılmaya çalışılmaktadır. Genellikle bir olay karşısındaki genel davranışlar, el, kol ya da vücudun konumlanma şekilleri o duygular hakkında bilgi verebilir bu durumlarda da bel ya da diz çekimleri olayın anlaşılabilmesini daha kullanışlı hale getirilmesini sağlamaktadır. Yunan askerinin kasabaya gelmesi ve bomba sesleri ile camideki kadın ve erkeklerin korku anları genel çekim ile verilirken, önce Hatçe Hanım sonra da Aliye Öğretmen'in yüzündeki korku ve endişe yakın plan yüz çekimi ile sonrasında ise gözlerine zoom yapılarak, gözleri ayrıntı çekimle (close-up) verilerek korku unsuru vurgulanmaktadır. Detay çekim olarak da adlandırılan ayrıntı çekim, konu ile ilgili olan bir unsurun, öne çıkarılması amacıyla o unsurun tüm çerçeveyi doldurmasıdır.

Genel plan çekimlerden yakın plan çekimlere geçildiğinde seyirci mekân, olay ve mekânda geçen olayın karakter üzerinde yarattığı etkiyi daha rahat anlamlandırabilmektedir. Klasik anlatılarda genel olarak bu sistem kullanılmaktadır. Özellikle yakın plan yüz çekimleri, karakterlerin nefret, sevgi, gurur, şefkat gibi duygularının seyirciye aktarımında ve olay örgüsünde karakterlerin anlamlandırılmasında önemli bir işleve sahiptir. Film içerisinde genellikle Aliye

Öğretmen'in sahnelerinde alttan çekim kullanılarak bu karakter yüceltmeye ve güçlü gösterilmesi amaçlanmaktadır. Aliye Öğretmen'in Yunanlı kumandanla konuştuğu bir sahnede, Aliye Öğretmen, alt çekimle ve yakın plan yüz çekimi ile gururlu, boyun eğmeyen bir ifade ile verilmektedir. Alt çekimle odaklanılan nesne ya da özne güçlü gösterilebilir. Ana karakterlerin güçlü gösterilmek istenmesi, filmin öykü ve anlatımı açısından uygun bir düzenleme gerektirir. Bu yüzden filmin genelinde Aliye Öğretmen ile ilgili özellikle de diyaloglarının önemli olduğu sahnelerde bu çekim tekniği kullanılmaktadır.

Kameranın görüntü düzenlemedeki önemi göz önüne alındığında, kameranın nesnel ya da öznel olarak kullanımı ve bu kullanımların neye göre yapıldığı konusu ortaya çıkmaktadır. Kameranın nesnel kullanımı seyirciyi konunun dışında bırakırken, öznel kamera kullanımı, seyircin nesneyi ya da özneyi kendi bakış açısından görmesini sağlayarak, onun öykünün içine dâhil olmasına olanak sağlamaktadır. Nesnel kamera kullanımında seyirci dışardan bakan bir göz olarak kabul edildiği için öyküyü anlamlandırması için pan, tilt gibi kamera hareketleri tercih edilebilir. Bu bağlamda seyircinin nesne veya özneyi takip etmesi pan hareketiyle gerçekleştirilebilir. Film içerisinde bu harekete en önemli örnek, Hacı Fettah Efendi'nin kahvehanede ahaliye, Aliye Öğretmen ve Yunanlı kumandanı beraber gördüğü durumu anlattığı sahnedir. Burada Hacı Fettah bir yandan kahvehanedekilere durumu anlatırken, dolaşmakta, herkesin bu olayı duymasını sağlamaya çalışmaktadır. Bu sahnede kullanılan pan hareketi sayesinde merkeze alınan Hacı Fettah Efendi ise seyircinin önüne özne olarak sunulmaktadır. Bu kamera hareketinde hareketli nesne ya da özne net olarak geniş açıyla gösterilirken, zoom kullanılarak ta takip nesnesi ya da öznesi arka plandan ziyade öne çıkarılabilmektedir.

Filmde Yunanlı askerlerle kasabalıların gece çatışmalarının bittiği, kasabanın üzerindeki gün doğumu görüntüsü ile verilerek hem zamansal bir atlama hem de simgesel olarak kurtuluş anlamı verilmektedir. Bu görüntüden sonraki sahnede Hacı Fettah Efendi, kasaba ahalisine seslenmektedir. Burada Hacı Fettah Efendi, konuşmasıyla başlayan sahnede, nesnel kamera kullanımı tercih edilerek önce onun yüzü yakın plan ile verilerek, seyircinin söylemlere odaklanması amaçlanmaktadır. Daha sonra kamera yakın plandan geniş plana geçerek, ahaliyi göstermektedir. Kamera, Ahali içerisinde Hacı Fettah Efendi'nin sözlerini destekleyen kasabalıya yönelerek, o sözlerin tekrar

vurgulanmasını sağlamaktadır. Sonrasında ise Hacı Fettah Efendi odak noktası olarak alınarak takip sahnesi pan kamera hareketiyle çekilmiştir. Bu sahne ile birlikte, ahalinin ellerinde sopa, kürek vb. gibi aletlerle Hacı Fettah Efendi'nin sözlerinden etkilenip onu takip ettikleri gösterilerek, bir linç hareketinin olacağı sezdirilmektedir. Refiğ, filmlerinde klasik anlatı yapısını kullanırken sahneler arasındaki anlamlı neden-sonuç ilişkisini birbiri ile bağlantılı sahneleri sıralayarak elde etmektedir. Aynı şekilde kendisini linç etmek için gelen kalabalığın sesini duyan Aliye Öğretmen'in yüzü yakın planda ve nesnel kamera aracılığıyla ile verilirken, bir sonraki sahnedeki kapı görüntüsü ve içeri giren kalabalık Aliye Öğretmen'in gözünden öznel kamera ile verilmektedir.

Hacı Fettah Efendi'nin Aliye Öğretmen'i işaret etmesi yine nesnel kamera ve amors kamera hareketiyle seyirciyi hem olayın dışında bırakan hem de işaret eylemi ile onu da içine alan bir anlatım sağlamaktadır. Linç eylemi için kasabalılar Aliye Öğretmen'i sürüklerken genel planlar kullanılırken, odak noktası Aliye Öğretmen'dir. Nesnel kamera kullanımı bu sahnelerde de kullanılmaya devam edilmektedir. Aliye Öğretmen'in kendisini savunduğu görüntüde ise uzak plan tercih edilerek, öykünün bu bölümünde seyircinin bu savunmaya nesnel gözle bakarak, kendi kararını vermesi istenmiş olabilir.

Türk askerinin kasabaya gelişi hem kalabalığı hem de mekân tanımlaması açısından kullanışlı bir teknik olan genel plan ile sunulmaktadır. Türk bayrağının kasabada asılması ve kasabanın kuşbakışı görüntüsü üzerine bayrak ön planda gösterilerek, kasabanın düşman işgalinden kurtarıldığı vurgulanmaktadır. Yakın planda gösterilen Tahsin Bey'in halka konuşması, yavaş yavaş geniş plana alınarak kasaba halkı görüntü içerisine alınmaktadır. Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin Efendi, Tahsin Bey'in yanına zaferi kutlamak için geldiklerinde kamera nesnel konumdan öznel kameraya geçerek onları Tahsin Bey'in gözünden ve üst çekimle görmektedir. Üst çekimle Tahsin Bey'in bakışında Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin Efendi küçümsenmiştir. Bu görüntü öznel kamera ile verilerek, seyircinin de bu davranışa eşlik etmesi sağlanmaktadır. Aliye Öğretmen'in cesedinin başına giden Tahsin Bey, elinde kendisinin hediye ettiği küçük Kur'an-ı Kerim'i gördüğünde, kamera Kur'an-ı Kerim'e zoom yaparak yakın planda odaklanmaktadır. Bu odaklanma, filmin başından beri Aliye Öğretmen'i kafir, kahpe gibi sıfatlarla nitelenmesine bir anti tez durumunu

meydana getirerek, onun dini ve milli duygulara sahip bir kahraman konumunda tanımlanmasını sağlamaktadır.

3.2.3.2.2.1. Çerçeve

Vurun Kahpeye filminin ilk sahnesinde genel planda çerçeveyi cami görüntüsü doldurmaktadır. Sonraki sahnede ise kasabanın sokaklarında ilerleyen Aliye Öğretmen ve ardından ise Hacı Fettah Efendi ve Kantarcıların Hüseyin Efendi, kadraj içine alınmaktadır. Burada karakterler çerçeve içerisine alınarak, öykünün ilerleyen sahnelerindeki çatışmalar ve ilişkiler ortaya konmaya çalışılmaktadır. Duygu ifadelerinin ve diyalogların olduğu önemli anlarda karakterlerin yüzleri yakın plan ve ayrıntılı bir şekilde verilmektedir.

Aliye Öğretmen'in Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım'a kendi hikâyesini anlattığı sahnede çerçeve tamamen yakın planda Aliye'nin yüzü ile doldurularak, hikâyesinin dramatikliği öne çıkarılmak istenmiştir. Bu sahnede pencere nesnesinin içini tam dolduracak gibi yerleştirilen cami görüntüsü film içerisinde din olgusunu simgelemektedir. *Vurun Kahpeye* filminde, cami görüntüsü çerçeve içerisine yerleştirilerek bu mekânı vurgulamaktadır. Bu şekilde başka bir çerçeve kullanımı ise Tahsin Bey'in, Aliye Öğretmen'i sınıfında izlediği pencere sahnesidir. Sınıfın içinin gösterildiği sahnede orta noktada Aliye Öğretmen, yan alanlarda ise öğrencilerin konumlandırılması, Aliye Öğretmen'e odaklanılmasını sağlamaktadır. Burada Aliye Öğretmen, özne, öğrenciler ise nesne olarak tanımlanabilir.

Halit Refiğ diğer filmlerinde de pencereyi kullanarak çerçeveleme yapmıştır. *Bir Türke Gönül Verdim*, pencere içerdeki Eva için dışarısını çerçeveler iken *Fatma Bacı* filminde ise pencere nesnesini, evin içerisini göstermek kullanılmıştır. Adiloğlu'na (s. 140) göre, Halit Refiğ, filmlerinde, mekânsal gerçeklik duygusunu pencere, kapı gibi unsurlarla şekillendirirken, pencerelerle iç ve dış ilişkisini vurgulamaktadır.

Hacı Fettah Efendi'nin, Kuvayı Milliyecileri eleştirdiği sahnede yakın plan çekimle onun söylemlerine odaklanılmış, yavaş yavaş kamera geniş plana geçerek etrafında onu dinleyenler verilerek, bu karakterin halkın üstündeki etkisi gösterilmektedir. Aynı yerdeki Ömer Efendi, Hacı Fettah Efendi'nin sözlerine karşılık verdiği sahnede bu kez Ömer Efendi ve yanındaki birkaç kişi çerçeve içine alınarak onların sözlerine

odaklanılmaktadır. Bu sahneden ana özneler olan Hacı Fettah Efendi ve Ömer Efendi'nin konuştukları anda yakın plan çekim, dinleyenlerin ise geniş plan çekimle gösterilmesi, diyaloglar ve orada bulunan diğer aktörlerin ilişkilendirilmesini sağlamaktadır.

Filmin genelinde, Aliye Öğretmen'in özellikle önemli ifadeler kullandığında yakın plan ile yüzü tam çerçeve içerisine alınarak, seyircinin onun sözlerine odaklanması sağlanmaktadır. Odak noktası olarak kullanılmak istenen unsurlar ister nesne ister kişi olsun çerçevenin tam ortasında yer alırken, diyalog olan sahnelerde bu odaklanılan nesnenin yakın planla sunumuyla da gerçekleştirilmektedir. Yakın plan yüz çekimlerinde hayret, sevinç, korku gibi unsurlar da yüzün çerçeve içerisini tam dolmdurması ile gerçekleştirilebilir. Örneğin, Yunanlı kumandanın Aliye Öğretmen'e saldırdığı sahneyi gören, Hacı Fettah Efendi'nin yüzündeki ifade bu şekilde vurgulanmaktadır.

Ömer Efendi'nin evindeki yemek sahnesinde, çerçeve içerisine yemek masası ve Aliye, Ömer Efendi ve Gülsüm Hanım alınarak, seyircinin onların diyaloglarına odaklanması sağlanmaktadır.

Filmlerdeki çerçeve kullanımları, yönetmenin dikkat çekmek istediği unsurlara seyircinin dikkatinin çekilmesini ve o unsurun öneminin kavranmasını sağlamaktadır. Burada önemli bir araç da çekim ölçekleridir. Çekim ölçekleri sayesinde düzenlenen çerçeveleme ile yerleştirilen nesne ya da varlıklara yakından ya da uzaktan bakılma imkân vermektedir (Özön, 1985, s. 106). *Vurun Kahpeye* filminde, çerçeve kullanımının genelden özele doğru kullanılması, görüntülerin amaca yönelik çerçeve içerisine yerleştirilmesi, öykünün yerine göre bazı nesne ya da öznelerin ön plana çıkarılması ile gerçekleştirilmektedir. Örneğin, karakterlerin diyalogları sırasında önce genel bir çekimle mekân tanımlamasının ardından, öne çıkan karakterin görüntüsü amaca uygun olarak, omuz, baş ya da bel çekimi ile çerçeve içine yerleştirilerek, belli bir konuya odaklanılmaktadır.

Vurun Kahpeye filminde, kasabanın düşman işgaline uğradığı sahnede çerçeve içerisine önce Yunan askerleri ve kasaba halkı yerleştirilirken, sonrasında saldırıda ölen ya da yaralanan insanların görüntüleri, daha yakın planlarla ve çerçeve içerisini tam

dolduracak şekilde konumlandırılarak, sahnenin öykü içerisindeki dramatik yönü vurgulanmaktadır. Çerçeve içindeki nesneyi odak noktası haline getirmenin başka bir yöntemi de, dürbün gibi başka nesnelerin merceklerini çerçeve haline getirmektir. Filmde Tahsin Bey, kendisine haber getiren, uzaktan gelenin Durmuş olduğunu dürbün aracılığı ile görmektedir. Bu sahnede dürbünün mercekleri çerçeve yerini alarak koşarak gelen Durmuş buraya yerleştirilerek, iki karakter arasındaki mesafenin uzaklığı belirtilmektedir.

Vurun Kahpeye filmindeki çerçevelemeler, genellikle ana karakterlerin söylemleri esnasında yakın plan çekimi ile sözlerine odaklanmak ya da yüzlerindeki ifadeleri ortaya koymak için yapılmaktadır. Bazı sahnelerde ise birkaç nesne ya da özneyi içerisinde barındıran çerçevlemelerde ise öykünün akışına göre ya çerçeve içerisindeki nesne ya da öznelerden birine ya da diyalog olan sahnelerde iki karaktere odaklanılarak bu unsurlar çerçeve içerisine yerleştirilmektedir. Örneğin, filmin sonlarına doğru bahçe mekânında Aliye Öğretmen, Durmuş ve Gülsüm Ana'nın olduğu sahnede üç karakter çerçeve içerisine alınırken, mekân bu çerçevede ikinci planda bırakılmıştır. Bu şekilde karakterlere ve onların diyaloglarına odaklanan yönetmen, sonrasında ahalinin Aliye Öğretmen için geldiğini, Aliye Öğretmen'in yüzünün yakın planda şaşkın halini çerçeve içerisine alarak vurgulamaktadır. Özne, çerçevenin odak noktasına yerleştirilirken diğer görüntüler flu hale getirilerek, özne ön plana çıkarılarak vurgulanmaktadır. Bu vurgulama yönetmenin bilinçli bir tercihidir.

3.2.3.2.2. Mekân

Filmin ilk görüntüsü, bir cami görüntüsüdür. Bu görüntüden filmin geçtiği yer hakkında Müslümanların yaşadığı bir mekân fikri çıkarılabilir. Bu görüntü, yer tanımlaması yapılmasının yanında filmin geneline hâkim olan din olgusunu çağrıştırmaktadır. Mekân olarak filmde tipik bir Anadolu kasabası kullanılmaktadır. Kasabanın sokakları, insanların giyim kuşakları romanın yazıldığı 20. yüzyılın ilk çeyreğini yansıtmaktadır. Ömer Efendi'nin evi, ilk planda geniş açıyla tam olarak gösterilirken sonraki sahnede Ömer Efendi, ev iç mekânında daha dar açıyla gösterilmiştir. Ömer Efendi'nin evinin içi ve dışı, orta gelir seviyesine sahip, geleneksel bir Osmanlı kasaba evi olarak sunulmaktadır. Ömer Efendi'nin evinin penceresinden cami görünmektedir. Bu görüntü ile Maarif müdürünün sözleri birleştirilerek, Ömer Efendi'nin dindarlığı

vurgulanmaktadır. Cami, kilise gibi dini mekânların filmlerde kullanımı, seyirciye, o toplumun dini, kültürel yaşayışları hakkında bilgi verilmesi açısından önemlidir.

Okulun girişi ve sınıflar, geniş açı ile gösterilerek, dönemin sınıf mekânının tanımlaması yapılarak, dönemin eğitim kurumu gösterilmektedir. Bu sahneden düzensiz, geleneksel bir okul izlenimi edinilmektedir.

Sinemada, zaman ve mekân aslında birbirinden bağımsız olmayan olgular olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, film öyküsünün geçtiği zaman, mekânla yeniden inşa edilebilir. Mekân ve zaman birlikte kullanılarak, öyküyü farklı bir anlatı yapısı içerisinde geliştirebilir. Örneğin *Vurun Kahpeye* filminde kullanılan mekânlar, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine uygun olarak tasarlanmış bir kasabada tasvir edilmektedir. Bu kasabadaki evler, sokaklar, halkın toplandığı kahveler, yaşanan evler, dönemsel olarak seyirciye bir fikir edindirmektedir.

Kasabada şehitler için kasabanın camisinde mevlit okunmaktadır. Cami görüntüsü önce cami ile bütünleşen bir simge olan minare ile gösterilmektedir. Caminin içi mekân olarak kadın ve erkeklerin ayrı olduğu iki alan olarak sunulurken, cami içerisinde Aliye Öğretmen'nin gözünden duvara çizilmiş Kâbe resmi üzerinde ise Arapça olarak "Muhammed Resulullah" ve "Allah" yazıları dikkat çekmektedir. Bu iki yazı genel olarak camilerin içerisinde bulunan yazılardır. İslam dininde kutsal mekânlar olarak kabul edilen camiler, hem Müslümanların ibadet hem de belli özel günlerde (kandil, bayram, Cuma v.b.) bir araya geldikleri mekânlardır. Bu mekân birlik ve beraberliğin sembolüdür.

Yunan kumandanının, kasabanın işgalinden sonra karargâh olarak kullanmaya başladığı Kaymakamlık binası, bir kasabadaki en büyük idari amirliğin bulunduğu bir devlet binasıdır. Yunan kumandanının o binayı karargâh olarak seçmesi, gücün ve idarenin artık kendi ellerinde olduğu göstermektedir. Karargâh binasındaki Yunan bayrağı ve asılan büyük haç, bu gücün simgeleştirilmesidir. Yunanlıların dini sembeleri olan haçı mekân içerisinde kullanımları, kendilerini Hristiyan olarak tanımladıklarını ve cami ile karşılaştırıldığında, Hristiyan ve Müslüman ayrımını biz/ öteki kavramları bağlamında anlamlandırdıkları göze çarpmaktadır.

Vurun Kahpeye filmi mekânsal bağlamda değerlendirildiğinde, genel olarak kasabanın sokakları, kahvehane, meydan gibi kamuya açık yerlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Adiloğlu'nun bu filmin mekân kullanımı ile ilgili oluşturduğu tabloya göre, film içerisinde dış mekân olarak sokak 35, iç mekân olarak oda 30 kez kullanılmıştır (Adiloğlu, 2005, s. 173). Kasabanın sokakları film içerisinde ikili çatışmaların mekânı olarak sunulurken, oda mekân kullanımları genellikle daha özel yaşama ait izlerin olduğu yerlerdir. Oda mekânı, Aliye Öğretmen'in yaşadığı ev ve Yunanlı kumandanın odası olarak daha fazla kullanılırken buralarda daha özel diyaloglar gerçekleşmektedir.

Mekân kullanımı, duygusal durumların da vurgulanmasında bir araç olarak kullanılabilir. Mesela karanlık bir ortamın korku unsurunu ön plana çıkarabilmesi gibi. Filmde genellikle kasabanın sokakları geniş, ferah yerler olarak resmedilirken, Aliye Öğretmen'in, Ömer Efendi'nin asılacağını öğrenmesi ve beraberinde Yunanlı kumandan tarafından saldırıya uğramasının ardından çatıları birleşik evlerin bulunduğu dar sokak onun içine düştüğü umutsuzluğu ve karamsarlığın vurgulanmasını sağlamaktadır.

3.2.3.2.3. Renk

Halit Refiğ'in 1973 yılında yaptığı *Vurun Kahpeye* filmi, romanın diğer iki versiyonundan farklı olarak renkli olarak çekilmiştir. Refiğ (Türk, 2001, s. 285), bu filmin diğer iki versiyondan farklı olarak renkli çekilmesinin özellikle renkli televizyonun da ortaya çıkmasıyla milli günlerde diğerlerinden fazla gösterildiğini belirtmektedir. Refiğ'in bu ifadesinden hareketle, renkli filmlerin siyah-beyaz filmlerden fazla tercih edildiği sonucuna varılabilir. Renkli filmlerdeki renk unsuru, izleyicinin filmi izlerken diyaloglardan ziyade mekânsal olgulara ilgisini yöneltebilmektedir.

3.2.3.2.3. Ses ve Müzik

Vurun Kahpeye filminin girişinde siyah zemin üzerinde geçen jenerik yazılarına marş formunda bir müzik eşlik etmektedir. Bu şekilde seyirciye, filmin savaşla ya da bağımsızlıkla ilgili bir öykü olduğu izlenimi verilebilmektedir. *Vurun Kahpeye* filminde Adnan Saygun'un 3. *Senfonisi* ile *Piyano Konçertosu*'ndan bazı bölümler, Ulvi Cemal Erkin'in 2. *Senfonisinden* bazı bölümleri kullanılmaktadır (Türk, 2001, s. 473). Refiğ

birçok yerde Adnan Saygun'a olan saygısını ifade etmekle birlikte Saygun'un özellikle *Yunus Emre Oratoryosu*'nun kendisinin ulusallıkla ilgili düşüncelerine uygun olduğunu belirtmiştir. Refiğ, Adnan Saygun'un *Yunus Emre Oratoryosu*'nu dinledikten sonra ona hayran kaldığını ve tanışmadan önce *Piyano Konçertosu*'nu plaktan dinlediğini ve *Vurun Kahpeye* filminde kullandığını anılarında anlatmaktadır. Ayrıca Refiğ, bu iki Türk bestecisinin eserlerini bu filmde kullanma nedeni ise, “*Bir Türk filmi, milli mücadele filmi, burada yabancı müzisyenlerin bestelerini kullanmak gayrı milli olacak diye düşünmüştüm*” (Hristidis, 2007, s. 33-34) şeklinde ifade ederek kendisinin millilik meselesine dair düşüncelerini de yansıtmaktadır.

Film içerisinde, Aliye Öğretmen ve öğrencileri ellerinde, Türk Bayrakları ile “Gençlik Marşı”nı söyleyerek kasabanın sokaklarında dolaşmaktadır. Refiğ'in bu marşı seçmesinin nedeni, “Dağ Başını Duman Almış” adıyla da bilinen “Gençlik Marşı” Mustafa Kemal Atatürk'ün de önem verdiği bir marş olmasıdır. Cumhuriyet Gazetesi'nin 1974 te çıkardığı Atatürk özel ekinde Sadi Borak bu marş hakkında şu bilgileri vermektedir; “Gençlik Marşı”, İsveççe bir şarkı olan “Tralalla Diyen Üç Kız”nın bestesinin üzerine Ali Ulvi Elöve tarafından yazılan sözlerle oluşturulmuş, 1918 yılında Kadıköy ittihat spor çayırında yapılan spor gösterilerinde söylenmiştir ⁴³. Refiğ'in bu seçiminde kendi dünya görüşü ve kişisel değerlerinin etkisi vardır. Refiğ kendisini dönem dönem Atatürkçü olarak nitelemiştir. Ayrıca Refiğ, Atatürk ile ilgili bir film çekmek istemiş ve bu alanda bazı çalışmaları da olmuştur. Bu çalışmalardan en önemlisi Gazi Mustafa Kemal'in İstiklal Harbini kazanması, İzmir'in Yunan işgalinden kurtulması ve Latife Hanım ile olan evliliklerinin gerçekleştiği üç yılı anlattığı *Gazi ile Latife* adlı senaryo çalışmasıdır. Bu senaryo, Kültür bakanlığı tarafından filme alınmak istese de bu proje gerçekleştirilememiştir (Hristidis, 2007, s. 312-313).

3.2.3.2.4. Kurgu

Vurun Kahpeye filminin giriş kısmında jenerik yazıları Refiğ'in çalışmada incelenen diğer filmlerinden farklı olarak düz siyah bir zemin üzerine, diğer iki filmde ise jenerik yazıları görüntü üzerine bindirilmiştir. Filmin genelinde geçiş yöntemi olarak kesme

⁴³ <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/38999/001520653006.pdf?sequence=1>. E.T. 13.02.2019.

kullanılarak diyaloglar ve sahneler birleştirilerek, karakterler arasında bir ilişki ağı kurulmaktadır.

Aliye Öğretmen'in sınıfta, vatan ve birlik ile ilgili sözlerinden sonra kesme yöntemi ile Hacı Fettah Efendi'nin Kuvayı Milliyecilerle ilgili olumsuz sözlerine geçilmektedir. Burada iki farklı karakter ve iki zıt düşünce ard arda verilerek, öykünün hangi yapılar üzerine kurulduğu gösterilmektedir. Öykü içerisinde Aliye Öğretmen vatan sever ve Kuvayı Milliyeci, Hacı Fettah Efendi ise kendi çıkarları için düşmanla bile iş birliğine giren, Kuvayı Milliyeci karşıtı karakterlerdir. Aynı şekilde Hacı Fettah Efendi ve Ömer Efendi arasındaki tartışmada da kesme yöntemi kullanılarak aynı mekândaki, tartışan iki farklı karakter birbiri ile ilişkilendirilmektedir.

Aliye Öğretmen'in sınıfındaki yakın plan çekiminden öğrencisi olan ve filmin devamında önemli bir karakter olarak sunulan Durmuş'un yakın plan yüz çekiminde de kesme yapılarak, iki karakter arasında bir bağ kurulması sağlanmaktadır. Aliye Öğretmen, Gülsüm Hanım ve Ömer Efendi'nin yemek yediği sahnede önce yemek masası ve karakterler çerçeve içerisine sığdırılmış, yapılan duygusal bir konuşmadan sonra ise karakterlerin her birini odaklanan kamera onları yakın planda göstermektedir. Bu sahne geçişlerinde kesme yöntemi kullanılarak, karakterler ve bir önceki sahnedeki duygu yoğunluğu ilişkilendirilmektedir.

Sinema, zaman ve mekân geçişlerinde görüntü unsurunu sık sık kullanabilme avantajına sahiptir. Farklı mekânların ya da farklı zaman dilimlerinin anlamlandırılabilmesi için kurgu bu avantajı çeşitli yöntemlerle sağlayabilmektedir. Filmdeki Yunan işgalinin bittiği gece, ölü bir Yunan askerinden kesme işlemi ile yeni bir günün simgesi olan gündoğumuna yine kesme işlemi ile geçilerek, olaylar arasındaki zaman atlaması ortadan kaldırılmaktadır. Aslında iki farklı sahnenin birleştirilmesi için kullanılan kesme hareketiyle, iki sahne arasında bir ilişki kurularak, işgalin bitmesi ve yeni umudun doğması simgelenmektedir. Film zamanını oluşturan bu atlamalarla yönetmen öyküyü daha akıcı hale getirirken, seyircinin de zaman olgusunu daha sağlıklı anlamlandırması sağlayabilir. Seyircinin zaman algısını değiştirebilmenin başka bir yoluda silinme olarak bilinen, bir görüntünün silinerek diğer görüntünün yerine konulması yöntemidir. Bu tekniğe filmde verilebilecek örneklerden biri, Aliye Öğretmen'i linç etmek için evine gelen kasaba halkının görüntüsünün silinip yerine

Aliye Öğretmen'in elleri bağlı ve dövülerek kasabanın sokaklarında gezdirildiği görüntüdür. Bu iki görüntü arasındaki zaman atlamasının süresi ya da bu iki sahne arasındaki olayların oluş şekli ise seyircinin anlamlandırılmasına bırakılarak, seyirci öyküye dâhil edilmektedir.

3.2.3.3. Vurun Kahpeye Filminin 1949, 1964 ve 1973 Uyarlamalarının Değerlendirilmesi

Halide Edip Adıvar'ın 1923 yılında tefrika olarak yayınlanan *Vurun Kahpeye* romanı 1926'da basılmıştır. Adıvar, bu romanında Kurtuluş Savaşı dönemini bir Anadolu kasabası mekânında Kuvayi Milliye, vatansever bir öğretmen, kasabadaki çıkarıcı çevreler ve Yunanlılar üzerinden anlatılmıştır. Bu romanın film uyarlaması 1949 yılında Ömer Lütfi Akad, 1964'te Orhan Aksoy ve 1973 yılında Halit Refiğ tarafından yapılmıştır. Bu uyarlamalarda romanın temasal olarak aslına uygun öyküleme yapılmış olsa da bazı ayrıntılar farklı şekillerde işlenmiştir. Bu çalışmada Halit Refiğ'in "ulusal sinema" anlayışı içerisinde ele alınan 1973 yapımı *Vurun Kahpeye* filminin diğer yeniden yapımları, bu anlayışa ışık tutması açısından da incelenmiştir. Bu inceleme benzerlikler ve farklılıklar üzerinden ele alınmıştır.

Romanın üç farklı uyarlaması göz önüne alındığında, mekân kullanımı açısından benzer bir yaklaşım seçilmektedir. Üç uyarlamada da mekân, Anadolu'da bir kasaba kullanılmaktadır. Ayrıca zaman olarak, romanın aslına uygun olarak Kurtuluş Savaşı yılları işlenmektedir. Karakter tanımlamaları ve karşıtlıkları da benzer özelliklerle ele alınmaktadır. Aliye Öğretmen, üç uyarlamada da ana karakter olarak sunulurken karşısına Hacı Fettah Efendi yerleştirilmektedir. Aliye Öğretmen'in milliyetçi, vatansever özellikleri üç uyarlamada da vurgulanırken, 1973 yılındaki uyarlamada dini hassasiyetlerde bu özelliklere eklenmiştir. Hacı Fettah Efendi karakteri ise üç versiyonda da dini kendi çıkarları için kullanan bir karakter olarak sunulurken dini söylemleri ise bazı küçük farklar dışında aynıdır. Üç uyarlamada da Hacı Fettah Efendi'nin karşısına konumlandırılan Ömer Efendi, Refiğ'in uyarlamasında diğer uyarlamalardan daha baskın bir karakter olarak sunulmaktadır. Her üç uyarlamada yer alan mevlit sahnesinde, 1949 yılındaki uyarlamada, diğerlerinde olmayan ney gibi müzik aletleri ile farklı bir konsept yakalanmıştır. Ayrıca 1949 uyarlamasında, Yunanlı askerler zaferlerini Yunan yerel halk dansı olan sirtaki oynayarak kutlarken, diğer iki

uyarlamada bu sahne yoktur. 1949 uyarlamasında işgal daha fazla merkeze alınmaktadır. Bunun nedeni, filmin yapım yılı itibariyle Türk halkının bu konudaki hassasiyetlerinin daha taze olmasıdır. 1964 uyarlamasında, daha çok Aliye Öğretmen'in gözünden ve anlatımıyla işgal anlatılırken, 1973 uyarlamasında diğer karakterlerde bu bağlamda işgalin merkezinde yer almaktadır. *Vurun Kahpeye* filminin 1964 versiyonunda diğerlerinden farklı olarak, olayların bir kısmı Aliye Öğretmen tarafından, üst ses olarak anlatılırken, diğer uyarlamalarda bu anlatı şekli mevcut değildir. Film içersinde ana karakterin kendi öyküsünü ve yaşadıklarını anlatması durumu benöyküsel (autodiegetic) anlatıcı kavramı ile tanımlanmaktadır (Sözen M. , 2008, s. 174). 1964 yılında çekilen versiyondaki Aliye Öğretmen'in olayları anlatıcı rolüne bürünmesi sonucunda benöyküsel (autodiegetic) bir anlatım ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde bir anlatım seyirci ve ana karakter arasındaki bağı güçlendirip onun yaşadıklarını daha rahat anlamlandırmasını sağlayabilir.

Aynı romanın üç ayrı versiyonunda, bazı küçük ayrıntılar farklı şekillerde ele alınmaktadır. Örneğin, 1973 uyarlamasında Ömer Efendi'nin evinde Aliye Öğretmen'e ayrılan odada bulunan gelinlik renkli, 1964 uyarlamasında beyaz iken, 1949 uyarlamasında bu ayrıntı bulunmamaktadır. Günümüzde genellikle beyaz olan gelinlik, o yıllarda Anadolu'da çeşitli renklerde kullanılmaktadır. Bu ayrıntı, Halit Refiğ'in Anadolu kültürünü öne çıkarmasında küçük ayrıntıları bile kullandığını göstermesi açısından önemlidir. Yunanlı kumandanının, Aliye Öğretmen tarafından öldürülmesi 1964 ve 1973 uyarlamalarında gösterilirken, 1949 uyarlamasında kumandanın ölümüyle ilgili bir sahne bulunmamaktadır. Ayrıca 1973 uyarlamasında, Yunanlı kumandan ölürken duvarda asılı Yunan bayrağı da kendisiyle düşmektedir. Halit Refiğ, kendi yönettiği bu uyarlamada, bayrak konusuna özel bir ilgi göstermiş, Türk ve Yunan bayraklarının bulunduğu birçok sahneyi filmine yerleştirmektedir.

Halide Edip Adıvar'ın romanında bölgedeki Kuvayi Milliyecilerin başı olan ve Aliye Öğretmen ile aşk ilişkisi olan karakterin adı Tosun Bey olarak geçerken, 1949 uyarlamasında da aslına uygun olarak bu karakter Tosun Bey'dir. Ancak diğer iki uyarlamada aynı karakterin ismi değişmiştir. Aynı karakter, 1964 uyarlamasında Fuat Bey, 1973 uyarlamasında ise Tahsin Bey olarak adlandırılmıştır. *Vurun Kahpeye* filminin 1964 uyarlamasında, yönetmen Orhan Aksoy, Fuat Bey ve Aliye Öğretmen'in birbirlerine olan sevgilerini altın bir madalyonla, Halit Refiğ 1973 uyarlamasında ise

değişen ismiyle Tahsin Bey ve Aliye Öğretmen'i ise küçük bir Kur'an-ı Kerim ile ilişkilendirmektedir. 1949 uyarlamasında ise bu iki karakterin böyle bir simge ile bağdaştırılması bulunmamaktadır. Romanın üç uyarlamasında bazı farklılıkları olsa da 1964 ve 1973 uyarlamalarında kullanılan unsurlar birbirine daha yakındır. Örneğin, Aliye Öğretmen'in işgalin bitmesinden sonra evine geldiği sahnede içtiği suyu "zembem suyu gibi" tabiri, 1964 ve 1973 uyarlamalarında varken, 1949 uyarlamasında filmin yönetmeni Ömer Lütfi Akad, bu sahneyi Aliye Öğretmen'in filmin başındaki yemini ile sürdürmektedir. Bu bağlamda, Ömer Lütfi Akad'ın bu tercihi, bu versiyonun milli duyguları daha fazla öne çıkaran yapısıyla ilgili olduğu sonucuna çıkabilir.

Vurun Kahpeye uyarlamalarının hepsinde Aliye Öğretmen'in, Hacı Fettah Efendi'nin kışkırtması ile kasaba ahalisi tarafından linç edilme sahnesi bulunsa da bu sahnelerde de bazı farklılıklar vardır. 1949 uyarlamasında, linç etme sahnesi izbe bir yerde, 1964 uyarlamasında, bir caminin önünde 1973 te ise bir çeşmenin önünde gerçekleşmektedir. Ayrıca 1949 uyarlamasında, linç sahnesi, diğer uyarlamalara göre daha kısa süreli olarak gösterilmektedir. Özellikle 1973 uyarlamasında, linç sahnesi dramatize edilerek, seyircileri sahnenin içine alınması amacıyla, Hacı Fettah Efendi'nin mutlu yüz ifadesi yakın plan olarak verilmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sinema kişisel bir yaratım alanı olarak, yaşanan toplumsal olguları da içinde barındırabilen ve bunlarla karşılıklı etkileşim içerisinde olan bir sanattır. Kendini her koşulda var edebilen sinema, teknolojik gelişmelerle doğrusal bir gelişim göstererek sürekli ilerleyen ve beraberinde değişen bir alandır.

Tez çalışması, Halit Refiğ sinemasının en önemli kuramsal çıktısı olan, “ulusal sinema” hareketi düşüncesinden hareketle, Refiğ’in filmlerindeki Doğu- Batı ikilemi tanımlanmaktadır. Halit Refiğ’in “ulusal sinema” hareketi içerisinde, Doğu- Batı ikilemi üzerine ele aldığı filmler üçüncü bölümde, Teun A.van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesi referans alınarak oluşturulan bir şema ile analiz edilerek, Refiğ sinemasının “ulusal sinema” düşüncesi bağlamında nasıl işlendiği hangi temaların öne çıktığı ve nasıl yapılandırıldığı araştırılmıştır. Halit Refiğ’in kuramsal alt yapısını oluşturduğu “ulusal sinema” hareketi çerçevesinde, *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmlerindeki ulusal öğelerin nasıl tanımladığının eleştirel söylem çözümlemesi ile analizi yapılmıştır. Refiğ’in incelenen filmlerinde, Doğu- Batı karşıtlığını söylemlerle ve göstergelerle sunması çalışmanın yönteminin Teun A. van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesinin tercih edilmesine neden olmuştur.

Çalışmada, Türk sinemasında, sinema- toplum ilişkisinin açıklanması bağlamında az sayıda çalışmanın olması ve bu çalışmaların yöntemsel bir sistematik içerisinde şekillendirilmesi konusundaki eksikliğin giderilmesinden hareketle, çok boyutlu bir analiz yapılmıştır. Bu analiz yapılırken kullanılan Teun A.van Dijk’in eleştirel söylem çözümlemesi, sinemasal alana uyarlanamaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, bu yeni uyarlamanın, benzer çalışmalar için bir referans olabileceği düşünülmüştür.

Çalışmada Halit Refiğ sinemasındaki “ulusal sinema” hareketine örnek olarak üç film seçilmiştir. Bu filmler çekildikleri yıllara göre şu şekilde sıralanabilir; *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973)’dir. Bu filmlerin tarihlerine dikkatli bakıldığında, Refiğ’in özellikle 1960’ların sonlarından 1970’lerin ortalarına kadar sinema düşüncesini ortaya koyan yapımlar olduğu görülmektedir.

Çalışmanın varsayımları değerlendirildiğinde;

1. Türk toplumunun geçirdiği aşamaların sinema- toplum ilişkisi bağlamında Türk sinemasının şekillenmesinde etkili olduğu,
2. Türk sinemasında, Türk toplumuyla bağıntılı olarak değişim ve dönüşümün, 1960’lı yıllarda arttığı,
3. 1960’lı yıllarda şekillenen Türk düşünce dünyasındaki farklı görüşlerin Türk sinemasında, “sinema hareketi” ve “sinema eğilimi” olarak kendini var etmeye başladığı,
4. Halit Refiğ’in öncülüğünü yaptığı ve sinemada ulusal değerlerin ön plana çıkarılması gerekliliği üzerine şekillenen, “ulusal sinema” hareketinin de 1960’lardaki Türk düşünce dünyasındaki farklı görüşler çerçevesinde ortaya çıktığı,
5. Halit Refiğ’in, “ulusal sinema” hareketi bağlamında sinema dilini geliştirdiği ve bu süreçte Türk toplumunun değişen ekonomik, kültürel, siyasal ve sosyal süreçlerini ele aldığı,
6. Doğu- Batı ikilemi kavramının, “ulusal sinema” hareketinin çıktıkları olan Refiğ’in, *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* filmleri üzerinden tanımlandığı,
7. Refiğ’in sinemasının Batı söylemine karşı duruşunu ulusallık unsurunu ön plana çıkardığı tespit edilmiştir.

Bu veriler, çalışma için daha önce oluşturulan varsayımlarının desteklendiğini göstermektedir. Çalışmanın filmler ve yöntemsel olarak sonuçları ise Teun A. van

Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi bağlamında oluşturulan alt başlıklara göre aşağıda ele alınmıştır;

Bir Türke Gönül Verdim (1969) filmi, Almanya'dan Kayseri'ye gelen bir Alman kadının Türk değerleriyle tanışması ve kabul etmesi, *Fatma Bacı* (1973) kan davasından çocuklarını korumak için İstanbul'a gelip kapıcılık yapan Fatma Bacı'nın çocukları ile yaşadığı çatışmaları ve *Vurun Kahpeye* (1973) ise Anadolu'nun işgali sırasında bir kasabada öğretmenlik yapan Aliye Öğretmen'in ve etrafındakilerin Milli Mücadeleye bakış açılarını ve bu uğurdaki mücadeleleri anlatılmıştır.

“Ulusal sinema” hareketi, öncüsü olan Halit Refiğ'in ATÜT düşüncesi ve kendi geliştirdiği düşünce sistemi çerçevesinde bir gelişim göstermiştir. Refiğ'in Türk kültürünü öne çıkaran, kendi değerleri ile bir sinema dili yaratma çabasının sonucu olarak, bu bağlamda filmler çekmiştir. Çalışmada incelenen *Bir Türke Gönül Verdim* (1969), *Fatma Bacı* (1973) ve *Vurun Kahpeye* (1973) filmlerinde de genel itibariyle Doğu- Batı ikilemi üzerinde karakterler üzerinden yaklaşılmıştır. Halit Refiğ, bu filmlerde, klasik anlatı yapısını kullanmış, seyirciye açık bir yorumlama imkânı tanıma yöntemini tercih etmiştir. Refiğ, bu filmlerinde kullandığı klasik anlatı yapısı ile seyirciye işlediği Doğu- Batı ikilemini doğrudan inşa ederek, seyircinin karakterleri diyalogları ile tanımlamasına olanak sağlamıştır. Bu tanımlamanın sonucunda seyirci kendine yakın bulduğu karakterlerle ve onların düşünce biçimleri ile empati kurarak kolay bir özdeşleşme yaşamaktadır.

Bu filmlerde, Doğu ve Batı kültürel kodları açık bir şekilde sunulurken, yalın bir anlatımla ve belirgin karşıtlıklar kullanılmıştır. Bu karşıtlıklar, geleneksel ve modern olguların karakterler üzerinden onların gerek giyim kuşam, yaşam biçimi gerekse de söylemleri üzerine şekillendirilmiştir. Bu unsurlar özellikle milli ve dini simgelerle ön plana çıkarılmaktadır.

Refiğ'in sinemasında kadın karakterler inandıkları değerle hareket eden mücadeleciler yapıları ile ön plana çıkmaktadır. Çalışmada incelenen filmlerdeki ana karakterler olan kadınlar bir nesne olmaktan ziyade hikâyelerin merkezine yerleştirilmiş ana kahramanlardır.

Bir Türke Gönül Verdim filmindeki ana karakter olan Eva, Doğu- Batı ikiliğinin temelinde yer alarak, filmin başında Batı'lı bir kadın temsili olarak sunulurken, filmin ilerleyen sahnelerinde Doğu'lu değerleri kabullenen ve Batı değerlerini red eden bir karakterdir. *Fatma Bacı* filmindeki ana karakter olan Fatma, çocukları için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan, kendini büyük şehirde var edebilen geleneksel bir kadın temsilidir. *Vurun Kahpeye* filminin hikâyesinin merkezinde İstanbul'dan Anadolu'ya öğretmenlik yapmak için gelen Aliye Öğretmen vardır. Aliye güçlü, mücadeleci, değerleri için fedakârlıktan kaçınmayan idealize edilmiş bir Türk kadını olarak sunulmaktadır.

İncelenen filmlerdeki karakterler, iki yönlü olarak tanımlanarak, karşıtlıklar üzerine ana çatışma yapıları ile kurulmaktadır. Filmlerdeki bu ana çatışmanın kaynağı olarak, Doğu-Batı ikilemi kavramı ön plana çıkmaktadır. *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, farklı karakterler üzerinden birçok Doğu- Batı ya da geleneksel- modern kavramları karşılaştırılmaktadır. Batılı bir kadın olan Eva'nın gözünden önce iki erkek karakter karşılaştırılırken, sonrasında Doğu- Batı ikiliğine vurgu yapılmaktadır. *Fatma Bacı* filminde, geleneksel bir Anadolu kadını olan Fatma ve çocukları arasındaki çatışmalar özellikle kızı Ayşe üzerinden kültürel kodlarla sunulmaktadır. Filmdeki iki ana karakter olan Fatma ve Ayşe, Doğu- Batı ikilemi bağlamında geleneksel ve modern söylemlerle karşı karşıya gelse de sonunda Ayşe Doğu'lu değerleri benimsemektedir. *Vurun Kahpeye* filmi diğer iki filmden farklı bir yere konumlandırılabilir. Refiğ'in bu filmi Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı eserinden uyarlanan üçüncü versiyonudur. Filmde Kurtuluş Savaşı yıllarında Anadolu'da yaşanan olayları, Kuvayı Milliye'yi ve Anadolu'da öğretmenlik yapan Aliye Öğretmen ve karşısında Hacı Fettah Efendi temsilleri üzerinden anlatılmaktadır. Filmdeki ana temalar; aşk, vatan sevgisi, fedakârlık, milliyetçiliktir.

Çalışmada incelenen *Bir Türke Gönül Verdim*, *Fatma Bacı*, *Vurun Kahpeye* filmlerinde kullanılan ortak olgular vardır. Bu olguların ortak özelliği Türk kültürünün milli ve dini değerlerini yansıtan unsurlar olmalarıdır. Bayrak, ezan, namaz, geleneksel kadın kıyafetleri, güçlü manevi duygular, maddiyatın önemsizliği, aile, gelenek ve görenekler vs. bu unsurlardan bazılarıdır.

“Ulusal sinema” hareketi çerçevesinde Halit Refiğ sinemasında Doğu- Batı ikilemi başlığı altında ortaya çıkarılan çalışmada Teun A. van Dijk’ın eleştirel söylem çözümlemesi bağlamında, makro ve mikro ana başlıkları altında alt başlıklara dayanan bu çözümleme sistemi, çalışmanın doğasına uygun olarak şu şekilde değiştirilerek belirlenen filmler bu çerçeve içerisinde analiz edilmiştir. Makro yapının altında; 1. Tematik yapı, 2. Toplumsal Yapı, 3. Anlam başlıkları bulunmaktadır. Anlam alt başlığı içinde ise a. Türk toplumunun Değer ve normlarının sunumu ve bu olguların Doğu- Batı ekseninde ele alınış şekilleri, b. Retorik (metafor), yan anlam öğelerinin incelenmesi. Diğer ana başlık olan Mikro yapı da ise 1. Karakterler ve Diyaloglar, 2. Görüntü, 3. Ses ve müzik, 4. Kurgu bulunmaktadır. Bu yapı içerisinde görüntü alt başlığında ise şu şunlar yer almıştır; a. Çerçeve, b. Mekân, c. Renk .

Makro yapı içerisinde yer alan tematik yapı içerisinde Teun A. van Dijk, insan hakları kavramı üzerinden çıkarımlar yapmaktadır. Bu çıkarımları da, genel olarak azınlıklarla ilişkilendirme eğilimi göstermektedir. *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, Doğu- Batı kültürel farklılıkları bir aşk ilişkisi içerisinde tanımlanarak değişim olgusuna değinilmektedir. Bu bölümde Doğulu ve Batılı değerler karşılaştırılarak, Batının “bireyci” yaklaşımın karşısına Doğu’nun “birlik” nosyonu konulmaktadır. Filmin başında “biz”in karşısındaki “öteki” konumunda olan Eva, Doğulu değerleri benimseyerek biz dairesi içerisinde değerlendirilmektedir. Filmin sonunda ise kazanan Doğulu değerler olmaktadır.

Fatma Bacı filminde, kan davası, iç göç gibi temalar, geleneksel- modern kavramları ile ilişkilendirilip bir anne ve kızı üzerinden ele alınmaktadır. Geleneksel bir Anadolu kadını olarak sunulan Fatma Bacı doğulu değerleri ile kendini var ederken, kızı Ayşe ise Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki Batılı bir yaşam içerisinde olan arkadaşlarından etkilenip kendini Batılı olarak tanımlamaktadır. Bu filmde iki yönlü bir ötekileştirme yapılmaktadır. Fatma Bacıya göre; modern, batıcı cehat “öteki” dir. Batılı, aydın kesim için ise Fatma Bacı gibiler “öteki”dir. Bu filmdeki bu tematik zıtlıklar özellikle diyaloglarda açık bir şekilde verilmektedir. Ana temalar, geleneksellik, modernizm, iç göç, sınıf farklılıkları aile, fedakârlıktır.

Halit Refiğ’in yönetmenliğini yaptığı *Vurun Kahpeye* filminin üçüncü versiyonudur. Diğer versiyonlarla temelde benzerlikler taşısa da bu uyarlamada dini değerlerin daha

ön plana çıktığı görülmüştür. Film içerisinde biz ve öteki kavramları Doğu- Batı ikileminden ziyade ulus bilinci ve bu çerçevede ortaya çıkan maddi- manevi değerleri bağlamında işlenmektedir. Ana temalar ise, ulus bilinci, vatanseverlik, aşk, fedakârlık, bağımsızlıktır.

Makro yapı içerisinde yer alan toplumsal yapı olgusu, topluluk bilinci ile hareket eden kitleleri tanımlayan ve bu bağlamda “öteki” kavramını ortaya çıkaran bu alt başlıkta, filmlere konu edinilen Türk toplumunun özellikleri vurgulanmaktadır. Çalışmanın temel unsurlarından olan Halit Refiğ, toplumsal konuları ön plana çıkaran bir sinema eğilimine sahiptir.

Toplumsal yapının, Doğulu değerlerle ön plana çıktığı *Bir Türke Gönül Verdim* filminde ele alınan dönemin toplumsal şartları gerçekçi bir dil ile ele alınmıştır. 1960’ların sonunda başlayan yurtdışına özellikle de Almanya’ya göç olgusu farklı karakterler üzerinden işlenmiştir. Bunun yanı sıra Türkiye’de o yıllarda da devam eden sanayileşme fabrikalar, işçiler, sendika gibi unsurlarla da sunulmuştur. Filmdeki İsmail Usta, Almanya’da bir süre çalışmış, orada Eva ile evlenmiş ve bir çocuk sahibi olmuştur. Sonrasında Türkiye’ye dönen İsmail Usta’nın memleketinde de bir ailesi bulunmaktadır. Bu ve benzeri olaylar o yıllarda Anadolu’da sıkça karşılaşılan durumlardır. Ayrıca Almanya’ya işçi olarak gidebilmek ise bir statü olarak görülmektedir. Köy yaşamı ise daha basit ve birlik içeren bir çerçevede sunulmaktadır. Bu birlik içerisinde “biz” kavramı sürekli kullanılırken, köye gelen Alman Eva, ötekileştirilmektedir. Köydeki ana sorun olarak su meselesi görülmektedir.

Fatma Bacı filminde toplumsal değişim dinamiklerinden olan iç göç konusu, yine Türkiye’nin bir gerçeği olan kan davasının sonucu olarak ele alınmıştır. İç göç olgusu ile o dönemde yaşanan kır- kent ayrımı da hem sınıfsal farklılıklar hem de geleneksel- modern kavramları çerçevesinde tanımlanmış, bu şekilde filmin ana çatışmaları arasındaki bağıntılar kurulmuştur. Geleneksel değerlerini şehre de taşıyan Fatma Bacı karakteri büyükşehir olan İstanbul’da bu değerleri yaşayan insanları temsil etmektedir. Ayrıca film içerisinde modern kesim yaşantıları ve alışkanlıkları üzerinden eleştirilmekte, geleneksellik yani Doğulu değerler ön plana çıkarılmaktadır. Bu eleştiriler ise “biz” ve “öteki” ayrıştırması ile verilmektedir.

Milli bir mücadeleyi anlatan *Vurun Kahpeye* filminde ise öne çıkan toplumsal olgu, Türk toplumu için çok önemli bir dönüm noktası olan Kurtuluş Savaşıdır. Bu dönüm noktası Anadolu’nu bir kasabasında geçen olaylarla ve iki farklı tarafın bakış açısıyla karşılaştırılmaktadır. Bu taraflardan biri modern bir eğitim almasına ve modern bir yaşam tarzına sahip olmasına rağmen dini ve milli değerlere bağlı Aliye Öğretmen, diğer taraf ise, düşmana menfaati için yardım eden ve bu uğurda dini söylemleri kullanan Hacı Fettah Efendi’dir. Burada Refiğ, biz/ öteki karşılaştırılması kültürel anlamda Aliye Öğretmen, Tahsin Paşa ve Ömer Efendi Türk milli değerlerini savunurken karşılarına Yunan kumandanı konumlandırarak yapmıştır. Ama asıl karşılaştırma vatan algısı üzerinden Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah Efendi arasındadır. Bu filmde dönemin yaşam şartları, ilişkileri, sosyal, ekonomik ve siyasi yapıları gerçekçi olarak sunulmaktadır.

Çalışmada makro yapı içerisine yerleştirilen “anlam” alt başlığı“, Teun A. van Dijk’ın kuramı içerisinde tanımladığı şu unsurlarla şekillendirilmiştir; Türk toplumunun değer ve normlarının sunumu ve bu olguların Doğu- Batı ekseninde ele alınış şekilleri- ve – retorik (metafor), yan anlam öğelerinin incelenmesi- olarak iki kategoriye ayrılmaktadır. Buna göre, incelenen filmlerde çalışmanın özünü meydana getiren “ulusal sinema” hareketinin, genel eğilimlerinin ortaya çıkarılması amaçlanmış ve bu doğrultuda çözümler yapılmıştır.

İncelenen filmlerden olan *Bir Türke Gönül Verdim* filminde genel olarak Mustafa ve ailesi üzerinden, Türk örf, adet ve gelenekleri açık bir şekilde verilmiştir. Eva’nın bu unsurlara yabancı oluşu onun söylemleri, tavırları ve alışkanlıkları ile tanımlanırken, Eva’nın bu olguları kabul etmesi ve bunlara göre yaşamaya başlaması onun bulunduğu toplum tarafından kabullenilmesine olanak sağlamıştır. Böylece Eva, “öteki” konumundan “biz” dairesinin içine alınmıştır. Burada din olgusu da ön plana çıkarılarak milli ve dini değerlerin birliktelik içerisindeki uyumu gösterilmeye çalışılmış, bu çaba da Refiğ’in dini kültürel bir olgu içerisinde değerlendirmesinin sonucunu ortaya koymuştur.

Fatma Bacı filminde, kırsal- kent karşılaştırması içerisinde geleneksel- modern ayrımı yapılırken, ana karakter olan Fatma Bacı’nın geleneksel değerleri ve İslami inançlarını kentte bile koruduğu görülmektedir. Geleneksel değerler, ev işi yaşam unsurları, araç

gereç, yemek kültürü, aile kavramına bakış açısı iken; İslami inançlar ise ezan, namaz, başörtüsü gibi simgelerdir. Doğu- Batı ikileminde muhafazakâr bir karakter olan Fatma Bacı Doğu'yu da temsil etmektedir. Filmde Doğu'nun karşısında modern Batı konularak zıtlıklar ön plana çıkarılmaktadır. Modern Batı ise Fatma Bacı'nın küçük kızı Ayşe ve arkadaşları ile vücut bulurken, onların Batı tarzı yaşamları sürekli kendileri tarafından övülmektedir. Bu övülme yapılırken Doğulu değerler küçümsenmekte, Batı ilerlemenin, Doğu ise geri kalmanın alanı olarak görülmektedir. Bu karşıtlık, yaşam tarzlarında, içkili partilerde, kadın- erkek ilişkilerinde, düşüncelerinde, giyim-kuşamlarında, söylemlerinde açık ve bazen de abartılı bir şekilde sunulmaktadır. Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesinden yola çıkılarak, Doğulu değerler önce Fatma Bacı ve sonrasında arkadaşlarının yaşamlarından kopan Ayşe karakteri ile yüceltilmektedir.

Vurun Kahpeye filminin geleneksel bir Anadolu kasabasında geçtiği açık bir şekilde gösterilmiş, bu bağlamda dönemin gerekleri de düşünüldüğünde ortaya çıkan geleneksel, Doğulu bir sunum yapılmaktadır. Bayrak imgesi filmin genelinde bağımsızlıkla ilişkilendirilip Kuvayi Milliye askerleri ise kahraman olarak tanımlanmaktadır. Bu yönde yapılan tanımlamalar, dönemin şartlarında şekillenen yeni bir devleti anlayışının temellerini oluşturan öğelerdir. Şehitlik gibi dini değer taşıyan bir olgu da ana kahramanlar kadar halk tarafından da yüceltilmiş, bu yüceltme ise mevlit töreni ile işlenmektedir. Ayrıca İslam dinine Hacı Fettah Efendi tarafından dinsiz olarak tanımlanan Aliye Öğretmen temsilinde önem atfedilmektedir. Özellikle Aliye Öğretmen ve Yunan kumandanı arasındaki diyaloglarda bu önem üzerinde durulmuştur. Doğulu değerleri savunur gibi görünen Hacı Fettah Efendi ise her fırsatta Aliye Öğretmen'i söylemleri ile ötekileştirmektedir. Din kavramı, Hacı Fettah Efendi elinde çıkar elde etmek için bir araç konumunda iken Aliye Öğretmen de manevi bir anlam bulmaktadır. Film içerisindeki diğer önemli unsur ise ulus bilinci ve bağımsızlık için verilen mücadelelere atfedilen değerdir. Bu değer de Aliye Öğretmen ve Tahsin Bey ilişkisi içerisinde gösterilmektedir.

Çalışmaya uyarlanan mikro yapılar, Teun A. van Dijk tarafından toplumsal aktörler ve bunların aralarındaki ilişkileri üzerinden kurulmuştur. Bu başlıkta sinema sanatı temel alındığı için sinemanın en küçük birimi olan görüntü unsuru öğelerine ayrıştırılarak ele

alınmıştır. Bunun yanında özellikle karakterler ve onların diyalogları söylem bağlamında incelenmiştir.

Karakterler ve diyaloglar alt başlığı, çalışmanın çözümleme kısmında yoğun bir yer tutmaktadır. Bunun nedeni, Refiğ, çalışmanın temellerinden birini oluşturan Doğu- Batı ikilemini karakterlerini oluştururken ve onların söylemelerinde açıkça ele vermesidir. Ayrıca Refiğ, görüntü ögesi ile de bu kavramsal çerçeveyi desteklemektedir. Teun A. van Dijk, karakterlerin grup içerisinde yer alıp almadığını “grup benlik şeması” ile sistematikleştirmektedir. Bu şemada bulunan; *üyelik, etkinlikler, amaçlar, kurullar, ilişkiler* ve *kaynaklar* ile metin içerisindeki karakterlerin grup içerisindeki ilişkilerini tanımlarken sistematik olarak bir kategorileşme olanağı sağlamaktadır.

Çalışmada incelenen *Bir Türke Gönül Verdim* filminde, üç ana karakter ve onların kendi aralarındaki çatışmalar öne çıkmaktadır. Doğu- Batı ikilemi kavramları çerçevesinde ele alınan karakterlerde, Eva, Almanya’dan Türkiye’ye çocuğunun babası olan İsmail Usta’yı bulmaya gelen Batılı bir kadın, İsmail Usta ise Almanya’da bir süre çalışsa da Batının bireyci ahlak anlayışını kabullenmiş, çıkarına göre Doğulu değerleri yorumlayan bir karakterdir. Bu iki karakter arasındaki çatışmadaki ana figür ise Doğulu değerleri tamamen kabullenmiş, buna göre bir hayat yaşayan Mustafa’dır. Bu üç karakter arasında sürekli bir gerilim vardır. Batılı bir kadın olan Eva, İsmail tarafından sürekli “gavur” olarak nitelendirilip küçümsenmekte, buna karşın Mustafa tarafından özellikle anne rolü üzerinden yüceltilmektedir. İsmail’in Eva’yı Almanya’ya gönderme çabalarına karşın Mustafa ve ailesi ona sahip çıkarak ona yanlarında yeni bir hayat sunarak, Doğu’nun misafirperverlik gibi değerlerle kabul etmektedirler. Mustafa’nın köyündeki insanlar da Eva’yı önceleri ötekileştirse de sonrasında Eva’nın Doğulu değerleri benimsemesiyle söylemleri ve davranışları onu kendilerinden kabul ettiklerini açıkça göstermektedirler. Bu arada ana nokta kendi değerlerinin benimsenmesi ile Eva’nın kendi gruplarına dâhil olmasıdır. Böylece Eva “öteki” konumundan “biz” konumuna gelmektedir.

Fatma Bacı filminde ana karakter olan Fatma ve kızı Ayşe üzerinden Doğu- Batı ikilemi karşılaştırılması yapılırken, Fatma Bacı’nın diğer çocukları Halime ve Yusuf, Ayşe’nin modern arkadaş çevresi de bu karşılaştırmaların alt yapısında öne çıkmaktadır. Halime ve Yusuf karakterleri Güzel Sanatlar Akademisi’nde okuyan Ayşe’ye göre daha

gelenekseldir. İlk çatışmalar Ayşe ve Halime arasında başlasa da filmdeki Doğu- Batı ikiliği kapsamında Fatma ve Ayşe'nin diyalogları çok açık bir şekilde öne çıkmaktadır. Fatma'nın maddiyata önem vermeyen, geleneksel hayat tarzına karşı Ayşe ve arkadaşlarının Batının maddeci tavrına olan yakınlıkları ve beraberinde getirdikleri modern hayat nosyonu film içerisinde sürekli bir çatışmayı doğurmaktadır. Ayşe'nin sürekli hayattaki yerini sorgulaması onu öne modernist tarafa çekerken, sonrasında geleneksel Doğulu değerlerin kabulüne yaklaştırmıştır. Bu noktada Ayşe'nin arkadaşlarını eleştirdiği “Batınız Batsın” diyalogu, filmdeki Doğu- Batı ikilemi içerisinde Doğu'nun öne çıkmasına en açık örnek olarak verilebilir.

Milli mücadele döneminin anlatıldığı *Vurun Kahpeye* filmindeki asıl çatışma Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah Efendi arasında gerçekleşirken, Doğu- Batı ikiliği çatışması Aliye Öğretmen ve Yunanlı kumandan üzerinden verilmektedir. Aliye Öğretmen, Hacı Fettah Efendi tarafından sürekli “kahpe” olarak tanımlanmakta, aynı şekilde kendi çıkarlarına engel olarak gördüğü Kuvayı Milliye, Tahsin Bey'i de “gavur, kafır” olarak nitelendirmektedir. Hacı Fettah Efendi'nin bu söylemlerinde kasaba ve kendisini “biz”, Aliye Öğretmen, Tahsin Bey, Ömer Efendi gibi Kuvayı Milliye'yi savunanları “öteki” olarak anlamlandırarak onlara dini söylemlerle karşıt bir tepki ortaya koymaktadır.

Filmdeki diğer çatışma, Aliye Öğretmen ve Yunanlı kumandan arasındadır. Bu çatışma Doğu- Batı ikilemini açık bir şekilde sunmaktadır. Tarihsel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde Yunan kültürü günümüzdeki Batı (Avrupa) kültürünün gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda, *Vurun Kahpeye* filminde Batı kavramı, Yunan kumandanla, Doğu kavramı ise Aliye Öğretmen ile anlam bulmaktadır. Aliye Öğretmen'in vatan sevgisini öne çıkaran ifadelerine karşı Yunanlı kumandan kadın-erkek arasındaki aşk ilişkisine dayanmaktadır. Buradaki temel duygu fedakârlıktır. Fedakârlık, bu söylemlerde Türk milletine atfedilen üstün bir değer olarak tanımlanırken, Yunanlılara yani Batılara manevi bir sevgiden ziyade cinselliğe ve haz duygusuna dayanan bir ilişki biçimi atfedilmektedir. Geleneksel öğeler Aliye Öğretmen üzerinden olumlu bir bakış açısıyla sunulurken daha geleneksel olduğunu iddia eden Hacı Fettah Efendi ise çıkarları için dini ve milli duyguları sömüren bir karakter olarak konumlandırılmaktadır. Filmdeki ilginç bir karşıtlık ise Aliye Öğretmen'in hem giyim kuşamında hem de eğitim anlayışındaki modern tavrına karşın Hatçe Hanım'ın geleneksel giyim kuşam ve eski tarz eğitim anlayışıdır. Refiğ, burada Aliye Öğretmen'i,

hem geleneksel, dini ve milli değerleri için ölümü bile göze alan hem de bu değerlerle modernizmi harmanlayan ideal bir Türk kadını olarak göstermektedir.

Sinema sanatının en küçük birimi olan görüntü ögesi, etkili bir olgu olarak, duygu ve düşüncelerin aktarımında sonsuz bir avantaj sağlar. Görüntü ögesi konumlandırılırken çerçeve, mekân ve renk unsurları çalışmada incelenen her film üzerinde ele alınmıştır. Çalışmanın sonuç kısmında bu öğelerin birbirini tamamlayan yapıları göz önüne alınarak birlikte değerlendirilmesine karar verilmiştir. Çerçeve, görüntünün istenilen şekilde sınırlandırılmasına ve seyircinin belli özne ya da nesnelere odaklanmasına olanak sağlar. Mekân ise zaman kavramı ile ele alınarak, hikâyenin mekânla tanımlanmasına ve daha rahat anlamlandırılmasına neden olur. Halit Refiğ, mekân kullanımında özellikle genel çekimle elde edilen şehir görüntüsü ve şehrin adı ya da şehre ait bir simge ile onu ilişkilendirme eğilimine sahiptir. Bunun dışında uygun mekân kullanarak geleneksel ve modern öğelerin de ayrımını yapar. Renk kavramı, sinemada önceleri siyah- beyaz olarak, teknolojinin ilerlemesi ile birlikte ise renkli olarak ikiye ayrılır. Siyah- beyaz filmlerin dramatik yapıyı ve diyalogları ön plana çıkardığı iddialarına karşın renkli filmlerin seyircinin öyküyü tanımlamada daha rahat olduğu savunulabilir. Buna karşın Türk sinema tarihinde 1952 yılına kadar filmlerin tümü siyah- beyaz iken ilerleyen 10-20 yıl içinde de ekonomik nedenlerle bütün filmler renkli olarak çekilmemiştir.

Kayseri ili ve Kapadokya bölgesinde çekilen *Bir Türke Gönül Verdim* filmi 1969 yapımı olmasına göre siyah- beyaz olarak çekilmiştir. Genel Kayseri çekimleri ile başlayan filmde karakter tanımları özellikle de duygusal durumlarda ayrıntı planlarla verilmiştir. Eva'nın şehre geldiğindeki ilk izlenimlerinde öznel kamera kullanılmış, seyircinin Eva'nın gözünden mekân tanımlaması yapması sağlanmıştır. Karakterlerin yakın plan çekimlerinde özellikle çerçeve kullanımı ile karaktere odaklanılmıştır. Filmin genelinde mekân tanımlamaları genel çekimlerle sağlanarak, daha yakın planlarla öyküye dikkat çekilmiştir. Film mekânı olarak Kayseri'nin kullanılmasının nedeni, bu yıllarda gelişen bir şehir olmasının yanı sıra eski yerleşim yerlerinin de içinde barındırmasıdır. Bu bağlamda Kayseri genel olarak modern bir şehir olarak tanımlanırken, İsmail Usta'nın evinin bulunduğu yer ve Mustafa'nın köyü geleneksel yerleşim alanlarıdır.

Fatma Bacı filmi, renkli çekilmiştir. İstanbul, İzmir, köy gibi mekânlar çerçeve içerisine genel çekimlerle yerleştirilmiştir. Bu filmde karakterlerin yaşadıkları duygular çerçeve içerisine yerleştirilerek, seyirciye o duyguyu anlamlandırması sağlanmıştır. Bu çerçeve kullanımı özellikle *Fatma Bacı* karakterinde daha fazla kullanılarak, bu karakter öne çıkarılmıştır. Bazı sahnelerde ise alt ve üst çekimler kullanılarak küçümseme, yüceltme gibi olgular tanımlanmıştır. Bu sahnelerde, özellikle sınıf farklılığı, geleneksel- modern öğelerin çatışmasında öne çıkmıştır. Genel olarak, İstanbul'un mekân olarak kullanıldığı *Fatma Bacı* filminde, Refiğ, İstanbul'u yukarıdan genel planlarla göstermiştir. Bu planlarda İstanbul yüksek binalarla dolu, çarpık bir kentleşme örneği olarak, İzmir şehri ise Konak meydanı ile tanımlanmaktadır. Apartman ögesinin ağırlıklı olarak gösterimin tercih edilme hikâyesinin anlatımı için önemlidir. Dış mekân tanımlamalarını binalar üzerinden yapan Refiğ, iç mekânları ise daha ayrıntılı şekilde göstererek hikâye için anlamlı olabilecek belli nesnelere (seccade, baba fotoğrafı, temizlik kovağı, kelek kavun, içki bardakları, hapishane koğuşundaki ranzalar vs.) odaklanmayı seçmiştir. Film içerisinde Doğu- Batı ikilemi iç mekânlarla daha açık anlatılmaktadır.

Vurun kahpeye filmi renkli olarak çekilmiş, mekân olarak Anadolu'da bir kasaba kullanılmıştır. Filmdeki ana çatışmanın aktörleri olan Aliye Öğretmen ve Hacı Fettah Efendi'nin diyaloglarında, çerçeve kullanımı ile söylemlere odaklanması amaçlanmıştır. Aliye Öğretmen, filmde genel olarak ana nesne olarak mekânlarda ortada konumlandırılırken, öğrencileri ya da diğer karakterler yan alanlara yerleştirilmiştir. Filmdeki ilk sahnesinde bulunan cami ile bu kasabanın dini inancının İslam olduğunu vurgulanmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Cami mekânı, insanların ortak bir acı (mevlit) için toplandıkları sosyal bir alan olarak tanımlanırken, kahvehane ise halkın görüşlerini tartıştığı kamusal bir alandır. Kasaba, dar sokakları, geleneksel taş evleri ile genel çekimle tanımlanırken, iç mekân sahnelerinde, belli nesnelere (gelinlik, küçük Kur'an-ı Kerim, sofrası, içki bardağı, Türk ve Yunan bayrakları vs.) odaklanma vardır. Bu nesneler, Halit Refiğ'in "ulusal sinema" düşüncesine uygun olarak ön plana çıkarılmıştır. Geleneksel- modern ayrımının belirgin olarak sunulduğu en önemli mekânlardan biri de okuldur. Burada Aliye Öğretmen modern, Hatçe Hanım ise geleneksel bir eğitim anlayışının sembolleridir. Ayrıca Yunan kumandanının odası da

Aliye Öğretmen ve kumandanın çatışmalarının ortaya çıktığı ve filmdeki Doğu- Batı ikiliğinin açıkça gösterildiği mekândır.

Çalışmanın çözümleme kısmında Mikro yapı başlığı altında yer alan Ses ve müzik kategorisinde, sinemada ses ve müzik kullanımının önemi üzerinde durulmuştur. Ses kullanımı, görüntünün daha rahat anlamlandırılmasına olanak sağlarken, sahnenin etki gücünü de arttırmaktadır. Sinemanın avantajlarından biri olan işitselliği onun görüntünün etkisinin tamamlanmasına, özellikle aksiyon, gerilim dramatik etkilerini arttırılmasına yardımcı olmaktadır. Hikâye ile uyumlu müzik kullanımı ise yönetmenin istediği atmosferi yaratmasına, seyirciyi daha fazla etkisi altına almasına ve hikâyenin daha rahat anlamlandırılmasına olanak sağlar. Çalışmada incelenen filmlerde Halit Refiğ'in müzik kullanımının bilinçli olduğu ve Doğu- Batı ikilemini bu şekilde de vurguladığı görülmüştür. Refiğ, Doğu değerlerini Anadolu'ya özgü halk ezgileri ile Batı unsurlarını ise daha klasik Batı müziği ve Alafranga olarak ta tanımlanan müziklerle anlatmıştır.

Bir Anadolu şehri olan Kayseri'de geçen *Bir Türke Gönül Verdim* filminin girişi Abdullah Nail Bayşu tarafından bestelenen ayrılık temalı bir halk türküsü ile başlamıştır. Filmin genelinde Kayseri ve Kapadokya bölgesinin görüntülerine, benzer halk ezgileri eşlik ederken, Eva'nın otel odasında tek kaldığı sahnelerde Almanca bir şarkı kullanılarak, Doğu- Batı ikilemi müzik yoluyla da vurgulanmıştır. İki kültürün Doğu tarafı şehir ve mekân tanımlamalarında, Batı yanı ise Eva üzerinden sunulmuştur. Bu sunumun Halit Refiğ'in sinemada müzik kullanımına yerel bakış açısının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Çalışmada incelenen bir diğer film olan *Fatma Bacı* filminde geleneksel olgular, yine yerel müziklerle, modern yaşam ise Batı kaynaklı müzik ve danslarla işaret edilmektedir. Bu filmde İstanbul ile ilgili bazı sahnelerde (hal sahnesi gibi) arabesk müzik kullanılmıştır. Arabesk müzik, iç göç olgusu ile Batı ve Doğu müzik formlarının birleştirilmesinin bir sonucudur. Bu sahnelerde kullanılan arabesk müzik formları dönemin İstanbul'unda yaşanan kültürel ikiliği anlatımı açısından önemlidir. Ayrıca Refiğ'in, mekân tanımlamalarında o bölgeye özgü yerel formları tercih etme eğilimini ise İzmir ile ilgili sahnelerde, Ege Bölgesine özgü müzik ile sunulmaktadır.

Halit Refiğ'in Türk Milli mücadelesini ele aldığı *Vurun Kahpeye* filmindeki ana tema olan bağımsızlık, milliyetçi unsurları ön plana çıkaran müzik formları ile desteklenmiştir. Aliye Öğretmen'in öğrencilerinin ellerinde Türk bayrakları ile kasabanın sokaklarında dolaşırken hep bir ağızdan söyledikleri "Gençlik Marşı", milli mücadelenin en önemli aktörlerinden olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün sevdiği bir marştır. Bu marşın Türk bayrakları eşliğinde kullanımı Halit Refiğ'in M. Kemal Atatürk'e bir saygı gösterisi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Refiğ, bu filmde Türk müziğinin önemli isimlerinden olan ve kendisinin her fırsatta saygı ile andığı Adnan Saygun'un *3. Senfonisi ile Piyano Konçertosu*'ndan bazı bölümleri de kullanması millilik meselesini ön plana çıkardığını göstermektedir.

Çalışmanın çözümleme kısmının sonunda yer alan ve mikro yapı içerisinde başlıklandırılmış olan kurgu, sinemanın en küçük birimi olan görüntülerin daha anlamlı hale gelmesine olanak sağlayan teknik bir süreçtir. Bu süreçte yönetmen eğilimlerini farklı kurgu teknikleri ile gerçekleştirebilir. Kurgu ile görüntülere estetik bir ahenk katılabilir. Kurgu sürecinde kullanılan işlemler şunlardır; kesme, zincirleme geçiş, kararma ve açılma, bindirme ve silinmedir. Halit Refiğ, jenerikteki isimlerini filmlerinin başında ana karakter ya da mekânlar üzerine bindirme yöntemini kullanarak göstermektedir.

Halit Refiğ, *Bir Türke Gönül Verdim* filminde özellikle uzun planları kesme yöntemi ile ilişkilendirerek devamlılık yaratmıştır. Bu yöntemi, farklı karakterlerin diyalog sahnelerinde de kullanarak anlam bütünlüğü sağlamıştır. Farklı mekânlar arasındaki geçişlerde ise daha yumuşak bir geçiş sağlayan zincirleme yöntemini tercih etmiştir. Zaman atlamalarında ise kararma ve açılma kullanarak özellikle gece- gündüz ilişkilendirmesi yapmıştır. Refiğ, ayrıca filmin başında bindirme yöntemi ile Mevlana Celalettin Rumi'nin, Hz Muhammed'in kafir bir kadınla ilgili bir kıssasını, Eva ve oğlunun görüntüsü ve Yunus Emre'nin misafirlikle ilgili sözlerini ise Mustafa'ya ait olduğu hissettirilen kamyon camı görüntüsü üzerine vermiştir. Eva'nın görüntüsü üstüne bindirilen kıssa onun yabancı oluşu ile Yunus Emre'nin misafirlikle ilgili sözleri Mustafa ile ilişkilendirilmektedir. Bu kıssa ve sözün ana aktörleri tanımlamak için vurgu yapılarak verilmesi de bilinçli bir tercihin sonucudur.

Refiğ, *Fatma Bacı* filminde, köyden ayrılma ve İstanbul görüntüsü arasında mekân ve farklılıklarını zincirleme kurgu ile birleştirerek yumuşak bir geçiş sağlarken aynı zaman dilimindeki mekân değişikliklerini kesme yöntemini ile yaparak sahneler arasında neden- sonuç ilişkisinin kurulmasını sağlamıştır. Farklı yaşam tarzlarının birbiri ile ilişkilendirilmesinde kararma ve açılma kurgu yöntemini kullanarak farklılıklara karşı seyirciyi hazırlayan Refiğ, geleneksel- modern ya da Doğu- Batı ikilemini bu şekilde ayrıştırmaktadır.

Vurun Kahpeye filminde de genel olarak diğer incelenen filmlerdeki gibi kesme yöntemini yoğun olarak kullanan Refiğ, bu filmde bazı farklı kurgu yöntemlerine de yer vermiştir. Örneğin Refiğ, çalışmada incelenen iki filmde jenerik yazısını hareketli görüntüler üzerine bindirirken, *Vurun Kahpeye* filminde bu yazılar siyah hareketsiz bir görüntü üzerinde vermiştir. Ayrıca Aliye Öğretmeni linç etmeye gelen kalabalığın görüntüsü silinerek yerine Aliye Öğretmen'in elleri bağlı görüntüsü konularak iki, sahne arasındaki zaman farklılığı ve arada olabilecek olaylar seyircinin hayal gücüne bırakılmıştır.

Halit Refiğ sinemasında önemli bir düşünsel eğilim olan “ulusal sinema” hareketi bağlamında, çalışmada üç film Teun A. van Dijk'in eleştirel söylem çözümlemesi temel alınarak sinemaya uyarlanan bir şema çerçevesinde analiz edilmiştir. Bu filmler, Refiğ'in “ulusal sinema” hareketinin temellerinden biri olan Doğu- Batı ikilemi üzerine kurgulanmıştır. Filmlerde, özellikle diyaloglarda bu ikili karşıtlık geleneksel- modern ayrımını da içine alarak sunulmaktadır. Refiğ'in Türk sinemasının milli değerlerin işlenmesi ile ilerleyebileceği yönündeki düşüncelerini desteklediği görülmektedir.

Türk sinemasının gelişimi konusunda önemli katkıları bulunan Halit Refiğ, “ulusal sinema” hareketi bu bağlamında Doğu- Batı farklılıklarına değinerek özgün bir Türk sineması ve dili oluşturmaya çabalamıştır. Türk sinema tarihinde tartışmaların odağında olan Halit Refiğ, bazı çevrelerce de günümüzde hala eleştirilmektedir. Eleştirilmenin gelişimin bir parçası olduğuna dair düşünüldüğünde Türk sinemasında farklı tartışmaların olması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Günümüzde dünya çapında Türk filmlerinin ödül almasının, özellikle 1960'lardan sonra başlayan Türk sineması hakkında tartışmaların ve eleştirilerin birer ürünü olduğu bu çalışmada savunulmaktadır. Bu bağlamda, Halit Refiğ sinemasının bu çalışmada “ulusal sinema” hareketi

çerçevesinde çözümlenmesinin bu konuda yapılacak olan gelecekteki çalışmalara bir nebze destek olmasını umulmaktadır. Ayrıca Teun A. van djk'ın eleştirel söylem çözümlenmesinin sinema alanına uyarlanmaya çalışılması ile ortaya çıkan şemanın sinema ve eleştirel söylem çözümleme yöntemi arasında bir bağ kurulmasına katkıda bulunacağına inanılmaktadır.

Bu çalışmada, “ulusal sinema” hareketi bağlamında Halit Refiğ sinemasında Doğu- Batı ikilemi incelenmiştir. Bu kapsamda, bu tür akademik çalışmaların konu ile bağlantılı yeni literatür çalışmalara örnek olacağı düşünülerek bazı öneriler geliştirilmiştir. Halit Refiğ tarafından sinema sanatının yerel biçimle tanımlanması üzerine kuramlaştırılan “ulusal sinema” hareketi ile ilgili farklı bakış açıları doğrultusunda yeni çalışmalar yapılabilir. Doğu- Batı ikilemi kavramı daha ayrıntılı incelenerek Türk sineması ile ilişkilendirilerek, bu yönelimin sosyolojik ve tarihsel yapılarındaki farklı dinamikler ortaya çıkarılabilir. Bu çalışmalar yapılırken, sinema- toplum ilişkisi daha ayrıntılı bir biçimde ele alınarak, Türk sinemasının toplumsal etkiler bağlamında değişimi ele alınabilir. Yeşilçam ve günümüz Türk sineması birlikte değerlendirilmesi ile yeni bir kuramsal bir çerçeve çizilerek, günümüz Türk sinemasını yeniden tanımlanabilir. Bu bağlamda Türk sineması ile ilgili çalışmalarda yeni yaklaşımların ortaya çıkması ve yeni bakış açılarının oluşması önemli olarak görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1994). Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi. O. Onaran, N. Abisel, L. Köker ve E. Köker (Ed.). *Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi* içinde (ss. 74-133). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Abisel, N. ve Eryılmaz, T. (2011)." Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik. Murat İri (Der.). *Yeni Sinema Araştırmaları". Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde.*(ss.24-63). İstanbul: Derin Yayınları.
- Acun, F. (1999). Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne: Değişme ve Süreklilik. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*,155-167. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/616375>. Erişim Tarihi: 03.05.2018
- Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Alfa Kitabevi.
- Adanır, O. (2012). *İlkel Toplumdan Melodramlar Evrenine*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Adiloğlu, F. (2005). *Sinemada Mimari Açılımlar " Halit Refiğ Filmleri"*. İstanbul: Es Yayınları.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. Mahmut Özışık ve Yusuf Alp) .İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ankaralıgil, N. (2008). Van Dijk'in Eleştirel Söylem Analizinden Hareketle 'The Siege-Kuşatma' Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi. Seyide Parsa (Der.) *Film Çözümlemeleri* içinde. (ss. 151-167). İstanbul: Multilingual Yayınları..
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev.İsmail Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. Rabia Ünal). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zaki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. Marmara Üniversitesi Sosyal

Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı.
(Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul.

Aydın, M. (2009). *Moderniteye Dışarıdan Bakmak*. İstanbul: Açılım Kitap.

Aydın, M.S. (2011). *Sevgili Halit- Halit Refiğ'e Mektuplar*. İstanbul: Everest Yayınları.

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. (Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin).
İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Behçetoğulları, P. (2002). *Türkiye'de Ulusal Sinema ve Ulusal Sinema Söylemi*. Ankara:
Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo- Televizyon- Sinema
Anabilim Dalı. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara.

Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. (Çev., Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis
Yayınları.

Berkes, N. (2008). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi Başlangıcından 1986'ya Kadar*. (Çev. Şirin Tekeli).
İstanbul: İletişim Yayınları.

Biryıldız, E. (2012). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım.

Biryıldız, E. (2013). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*. İstanbul: Beta Basım.

Bobbio, N. ve Tesci, J. (1982). *Gramsci ve Sivil Toplum*. (Çev. Arda İpek ve Kenan
Somer). Ankara: Savaş Yayınları.

Borwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film Sanatı*. (Çev. Ertan Yılmaz, & Emrah Suat
Onat). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Burch, N. (1994). Zaman ve Mekân ile İlgili Bağlantılar. Y. Demir (Der.) *Filmde
Zaman ve Mekân Üzerine içinde*. (ss. 115-129). (Çev. Yalçın Demir). Eskişehir:
Turkuaz Yayıncılık.

Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Can, A. (2018). *Kısa Film*. Konya: Atlas Akademi Yayınevi.

- Can, A.ve Esen, H. (2008). Kısa Filmde Ritm. *Selçuk Üniversitesi Sosyal BilimlerEnstitüsü Dergisi*(19), 153-165.
- Caner, H. (1969). Türk Sinema Yönetmenleri: Halit Refiğ. *AS Akademik Sinema* (3), 73-82.
- Cem, İ. (1973). *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Film ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev. Özgür Yaren). Ankara: Deki Basım Yayım.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları, Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler*. (Çev. Çağdaş Eylem Babaoğlu). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Comolli, J.-L. ve Narboni, J. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri. S. Büker ve Y. G. Topçu. (Der.). *Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri* içinde. (ss. 97-109). (Çev. Mustafa Temiztaş). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Connell, R. W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara : Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, İ. (1989). Modernleşme Kuramı Üzerine. *Sosyoloji Dergisi*, 3(1), 289-305.
- Çakır, A. (2014). *Söylem Analizi Ne Demek İstiyorsun?*. Konya : Palet Yayınları.
- Çakmaklı, Y. (1964). Milli Sinema İhtiyacı. *Tohum*, 11, 3-4.
- Çapan, S. (1990, Mart). Halit Refiğ. *Beyazperde*.
- Çavdar, T. (2008). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Çoban, B. (2015). Söylem, İdeoloji ve Eylem: İktidar ve Muhalefet Arasındaki Mücadeleyi Çözümleme Denemesi. B. Çoban ve Z. Özarslan. (Der.). *Söylem ve İdeoloji içinde*, (ss. 199-234). İstanbul: Su Yayınevi.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Davulcu, E. (2015). *II. Meşrutiyet Dönemi Mizah Basınında Osmanlı Modernleşmesi ve Eleştirel Kodlar (Kalem ve Cem Dergileri Üzerinden)*. Konya: Palet Yayınları.

- Demir, Y. (1994). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine*. Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.
- Divitçioğlu, S. (2003). *Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumunu/Marksist Üretim Tarzı Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dmytryk, E. (1993). *Sinemada Kurgu*. (Çev. Zafer Özden). İstanbul: Afa Yayınları.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Elmacı, T. (2011). Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu. S. Kirel. (Der.). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler içinde* (ss. 99-120). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.
- Emin, B. (2003). *Halit Refiğ Sinemasında Kadın (1960/61 – 2000)*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Erdoğan, İ. ve Solmaz, P. B. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk.
- Erdoğan, N. (1992). *Sinema Kitabı*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Eroğlu, N. (2007). Atatürk Dönemi İktisat Politikaları (1923-1938). *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F Dergisi*, 23(2), 63-73.
- Eroğul, C. (2003). *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Evren, B. (2006). *İlk Türk Filmleri*. İstanbul : Es Yayınları .
- Georgeon, F. (2006). *Osmanlı- Türk Modernleşmesi 1900-1930*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geray, H. (2014). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çev. Hüseyin Özel) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gökbörü, A. (1968, Temmuz 23). Ulusal Türk Sineması ve Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma. *Ant Dergisi* (82), s. 14-15.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları*. İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.

- Göze, A. (1995). *Liberal, Marxiste, Faşist ve Sosyal Devlet*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Gramsci, A. (2009). *Hapishane Defterleri*. (Çev. Kenan Somer). Ankara: Aşına Kitaplar.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge kitabevi.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hakan, F. (2016). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Hale, W. (1996). *Türkiye'de Ordu ve Siyaset*. (Çev. Ahmet Fethi). İstanbul: Hil Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, Cilt 6,
- Higson, A. (2002). The Concept of National Cinema. A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism* içinde (ss. 52-68). New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press. 2. Baskı.
- Hristidis, Ş. K. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı"*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Işıkman, N. G. (2015). Belgesel Gerçeğinde Bir Yapım Tekniği Olarak Katılımlı Video; Gerçek mi, Yeniden Sunum mu?. Deniz Bayraktar, (Der.) . *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 11* içinde. (s. 172-183). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- İpekçi, A. ve Coşar, Ö. S. (1965). *İhtilalin İçyüzü*. İstanbul: Uygun Yayınevi.
- Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kanter, M. F. (2015, Nisan). Tefik Fikret'in Şiirlerinde Kimlik İnşası. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(11), s. 273-281.
- Kaplan, F. N., & Ünal, G. T. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Göstergibilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Karatepe, Ş. (2009). *Darbeler, Anayasalar ve Modernleşme*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Karpat, K. (2011). *Türk Siyasi Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.

- Kasaba, R. (1998). Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm. R. Kasaba, S.Bozdağın. (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde*. (ss 12-28). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Kayalı, K. (2006). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Kayalı, K. (2015 A.). Metin Erksan, Lütfi Akad ve Yılmaz Güney Türk Sinemasından Öte Türk Kültürünün Deli Dahisi, Bilgesi ve Gündelik Hayattan Fırlayıp Gelen Efsanesidir. *Doğu Batı*(72), 11-27.
- Kayalı, K. (2015). *Sinema Bir Kültürdür*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Kazgan, G. (2002). *Tanzimattan 21. Yüzyıla Türk Ekonomisi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası. *Doğu Batı*(15), 187-219.
- Keyder, Ç. (1998). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu. R. Kasaba, S.Bozdağın. (Ed.). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde*. (ss 29-42). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Keyder, Ç. (2009). *Toplumsal Tarih Çalışmaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kılıç, L. (1994). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kızıltan, Y. (2006). I. Meşrutiyet İlânı ve İlk Osmanlı Meclis-i Mebusan'ı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26(1), 251-272.
- Klinger, B. (2010). Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: İlerici Metin. S. Büker ve Y. G. Topçu. (Der.). *Sinema: Tarih- Kuram- Eleştiri içinde*. (109-130). (Çev. Y. Gürhan Topçu). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Koncavar, A. (2013). *Sinema İletişim Edebiyatı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kongar, E. (2005). *21. Yüzyılda Türkiye*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kovacs, A. B. (2007). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayın.

- Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (Çev. Ertan Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kracauer, S. (2015). *FilmTeorisi*. (Çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lüleci, Y. (2009). *Türk Sineması ve Din*. İstanbul: Es Yayıncılık.
- Maktav, H. (2013). *Türk Sinemasında Tarih ve Siyaset*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Mardin, Ş. (2011). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 Temel Ögesi*. (Çev. Hakan Gür). Ankara: İmge Kitabevi.
- Meriç, C. (1999). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Milli Türk Talebe Birliği (1973). Milli Sinema Açık Oturum. İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.
- Monaco, J. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Montagu, I. (1994). Ritm. Y. Demir (Der.). *Filmde Zaman ve Mekân Üzerine içinde*. (155-167). (Çev. Yalçın Demir). Eskişehir: Turkuaz Yayıncılık.
- Odabaş, B. (2013). *Üçüncü Sinema*. İstanbul: Agora kitaplığı.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. ve II. Cilt)*. Ankara : Kitle Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2010). *Türkiye'nin Yakın Tarihi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2016). *Osmanlı Düşünce Dünyası ve Tarihyazımı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Osmanoğlu A. (1960). Babam Sultan Abdülhamid. İstanbul: Güven Basım ve Yayınevi.
- Özbek, M. (2006). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özer, Ö. (2011). *Eleştirel Haber Çözümlemeleri*. Konya : Literatürk Yayınları.
- Özer, Ö. (2015). Teun Andrian Van Dijk Örneğinde Eleştirel Söylem Çözümlemesi. B. Yıldırım (Ed.). *İletişim Araştırmalarında Yöntemler Uygulama ve Örneklerle içinde*. (ss. 197-286). Literatürk Yayınları, Konya.

- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı- Sanatı- Tarihi*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması (I. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2000). *Sinema,Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (2013). *Türk Sineması Tarihi (1896 - 1960)*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Öztürk, M. (2015). *Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Öztürk, R. (1993). Sinemada Akımlar. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 26(1), 227-235.
- Öztürk, S. (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda Kamusal Alanın Dinamikleri. *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*,, 96-124.
- Öztürk, S. (2010). *Osmanlı'da İletişimin Diyalektiği*. Ankara: Phoenix Yayınları
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev. Mehmet Rifat. ve Sema Rifat). İstanbul: Kent Basımevi
- Püsküllüoğlu, A. (2010). *Arkadaş Türkçe Sözlük*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Refiğ, G. (2018). *Ben "Aşk"ı Doğuda Tanıdım Batı'da "Ölüm"ü Gördüm: Halit Refiğ*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Refiğ, H. (2000). *Gerçeğin Değişkenliği Kemal Tahir*. İstanbul: Ufuk Kitapları.
- Refiğ, H. (2003). Türkiye'de Sinema Eğitimi Ne Durumda? *IV. Türkiye Sinema Kurultayı*. Antalya: Türsav.
- Refiğ, H. (2006). Sinemamızın Büyük Ustası Lutfi Akad'a Öznel Bir Yaklaşım. *Biyografya 6 - Türk Sinemasından Yönetmenler* (s. 13-17). İstanbul : Bağlam Yayınları.

- Refiğ, H. (2009). *Doğruyu Aradım Güzeli Sevdim*. (I. Zileli, Dü.) İstanbul: Bizim Kitaplar.
- Refiğ, H. (2013). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Said, Edward W. (2012). *Şarkiyatçılık*. İstanbul : Metis Yayınları.
- Sander, O. (2009). *Siyasi Tarih 1918-1994*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sayman, A. (1973, Aralık). Türk ve Dünya Sinemasının Konumu 2. *Gerçek Sinema*(3), 12-15.
- Scognamillo, G. (1965). Halit Refiğ - Kadın ve Toplum I. *Sinema*(8), s. 18-23.
- Scognamillo, G. (1974). Eisenstein. *Milliyet Sanat Dergisi*(91), 3-5.
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sezer, B. (2006). *Türk Sosyolojisinin Ana Sorunları*. İstanbul: Kızılelma Yayıncılık.
- Solmaz, B. (2011). Modernlik ve Modernleşme Kuramlarına Yöneltilen Eleştiriler. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*(32), 35-58.
- Sözen, E. (2014). *Söylem Belirsizlik, Mücadele, Bilgi/ Güç ve Refleksivite*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Sözen, M. (2008). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler. *Selçuk İletişim Dergisi*, 5(2), 167-182.
- Sözen, M. F. (2014). Tek Mekânlı Filmlerde Anlatımın Biçimlenişi ve Örnek Çözümlemeler. *Erciyes İletişim Dergisi "Akademia"*, 3(4), 2-16.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Şasa, A. (2014). *Bir Ruh Macerası*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tahir, K. (1992). *Notlar/ Batılşma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Teksoy, R. (1968, Haziran- Temmuz). Yanlış Bir Tanımlama. *Yeni Sinema*(3), s. 47-48.

- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (Cilt I). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2007). *Türk Sineması*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, N. (2001). Fransızca ve Türkçe Renk İsimleri İçeren Deyimlerin Karşılaştırmalı İncelemesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* (www.dergipark.gov.tr/download/article-file/87961. E.T. 05.10.2018), 131-140.
- Tosun, N. (1992). *Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri*. İstanbul: Nehir Yayınları.
- Tuğan, N. H. (2015). Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: Saç Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 48-76.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ-Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Türk, İ. (2003). Bir Düşüncenin Seyri: Halit Refiğ Kronolojisi. A. Karadoğan (Der.). *Halit Refiğ: Bir Sinema'nın ve Sinemacı'nın serüveni içinde* (s. 1-16). Ankara: Dünya Kitle İletişimi Araştırma Vakfı.
- Ünal, Y. (2008). Diegesis ve Mimesis: Dramatik Anlatımın Yanılgı Niteliği ve "High Noon" Filminin İncelenmesi. B. Bakır, S. Saliji ve Y. Ünal. (Der.). *Sinema İdeoloji Politika " Büyüleyen Faşizm" ve Diğer Yazılar içinde* (ss. 35-53) Ankara: Orient Yayıncılık.
- Van Dijk, T. (2015). Söylem ve İdeoloji Çok Alanlı Bir Yaklaşım. B. Çoban ve Z. Özarslan. (Der.). *Söylem ve İdeoloji içinde*. (ss. 15-101). (Çev. Nurcan Ateş). İstanbul: Su Yayınevi.
- Yalçın, C. (2004). *Göç Sosyolojisi*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yaylagül, L. (2004). 1960-1970 dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları .B. Bakır, S. Saliji ve Y. Ünal. (Der.). *Sinema İdeoloji Politika " Büyüleyen Faşizm" ve Diğer Yazılar içinde* (ss. 231-277). Ankara: Orient Yayıncılık.
- Yaylagül, L. , Baturlar, Ş.S. (2018 A). Halit Refiğ'in "Kızın Var Mı Derdin Var" Filmindeki Geleneksel ve Modern Türk Ailesi Temsillerinin Dizisel Çözümlemesi. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/516443>. E. T. 14.12.2019

Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yıldırım, E. (2018). *İdeolojik ve Estetik Boyutu ile Politik Sinema*. Konya: Atlas Akademi.

Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. İstanbul: Hayalet Kitap.

Yılmaz, A. (1995). *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa Yayınları.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, S. Saliji ve Y. Ünal. (Der.). *Sinema İdeoloji Politika " Büyüleyen Faşizm" ve Diğer Yazılar içinde* (ss.63-87) Ankara: Orient Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2017). Türk Sinemasında Din Adamına-Din Olgusuna Bakışta Vurun Kahpeye Filminin İki Farklı Versiyonu Üzerinden Sosyolojik Bir Değerlendirme. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 9(35), 9-15.

Yön Dergisi, 1. Sayı, 20 Aralık 1961, s. 12.

Yüksel, M. (2004). *Modernite Postmodernite ve Hukuk*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Zürcher, E. J. (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Yasemin Saner) İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

www.archives.saltresearch.org;

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/35500>.

Erişim Tarihi 14 /12/ 2019.

www.Books.google.com.tr

https://books.google.com.tr/books?id=KR0SBwAAQBAJ&pg=PA1&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=true.

Erişim Tarihi: 05/04/2018

www.kurul.diyenet.gov.tr;

<https://kurul.diyenet.gov.tr/Cevap-Ara/733/yemin-ne-demektir--dini-hukmu-nedir->.

Erişim Tarihi: 10/ 01/ 2019.

[www. earsiv.sehir.edu.tr](http://www.earsiv.sehir.edu.tr);

<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/38999/001520653006.pdf?sequence=1>.

Erişim Tarihi: 13 /02/ 2019.

[www. eresearch.ozyegin.edu.tr](http://www.eresearch.ozyegin.edu.tr);

<http://eresearch.ozyegin.edu.tr/bitstream/handle/10679/4660/Vurun%20Kahpeye%20form.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.

Erişim Tarihi: 06 /01 /2019

[www. librakitap.com.tr](http://www.librakitap.com.tr);

http://librakitap.com.tr/images/stories/dokumanlar/yeni_insan_yeni_sinema_bahar_2010.pdf. E. T. 31.12.2017.

Erişim Tarihi: 31 /12 /2017

[www. semazen.net](http://www.semazen.net);

<http://semazen.net/w1/mesnevi-i-serif-tercumesi-cilt-3-2801-3500-beyitler/>.

Erişim Tarihi: 06/ 08/ 2018.

www.tbmm.gov.tr;

https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/KM_/d00/c001/km_00001002.pdf.

Erişim Tarihi: 20/ 02/ 2017

www.tbmm.gov.tr;

https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/MBK_/d00/c006/mbk_00006093.pdf.

Erişim Tarihi: 16/ 03/2017

www.tdk.gov.tr;

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=EMANET.

Erişim Tarihi: 17/ 10/2018.

www.tdk.gov.tr;

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=GELENEK.

Erişim Tarihi: 17/10/ 2018.

www.tdk.gov.tr;

www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c261007304c67.43243942.

Erişim Tarihi: 28/ 12/2018

www.tdk.gov.tr;

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c405ecf030af9.03003998.

Erişim Tarihi: 17/ 01/ 2019.

www.tdk.gov.tr;

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c78e87084b084.65218055.

Erişim tarihi: 01/ 03/ 2019

www.tsa.org.tr

<http://tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/950/halit-refig>.

Erişim Tarihi: 31/ 12/ 2017.

www.tsa.org.tr

<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/2852/fatma-baci>.

Erişim Tarihi: 14/ 12/ 2019

www.tsa.org.tr

<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/694/bir-turk-e-gonul-verdim>.

Erişim Tarihi: 15/ 12/ 2019

www.tsa.org.tr

<https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/3756/vurun-kahpeye>.

Erişim Tarihi: 14/ 12/ 2019

www.turknostalji.com

<http://turknostalji.com/yakilan-dizi-yorgun-savascinin-oykusu.html>.

Erişim Tarihi: 03/ 08/ 2017.

www.ttk.gov.tr

<http://www.ttk.gov.tr/tarihveegitim/turk-bayragi-kanunu/>.

Erişim Tarihi: 10/ 01/ 2019

www.yesilcamevi.com

<http://www.yesilcamevi.com/index.php?topic=35688.0>. E. T. 14.12.2019

Erişim Tarihi: 14/ 12/ 2019

www.yesilcamevi.com

<http://www.yesilcamevi.com/index.php?topic=38665.0>.

Erişim Tarihi: 14/ 12/ 2019

Sinema Filmleri

TÜRSAK Vakfı (1996), *Yüz Yıllık Arayış* [Sinema Filmi].

TRT (1995), Sinemayı Sanat Yapanlar belgeselinin 10. Bölümü

<https://www.trtarsiv.com/belgesel/sinemayi-sanat-yapanlar/sinemayi-sanat-yapanlar-10bolum-118813>. E. T. 02.05.2019.

Refiğ H. (1969), *Bir Türke Gönül Verdim*[Sinema Filmi].

Refiğ H. (1972), *Fatma Bacı* [Sinema Filmi].

Refiğ H. (1973), *Vurun Kahpeye*[Sinema Filmi].

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Ayşegül ÇİLİNGİR

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: Wattwill/ İSVİÇRE

Medeni Durumu: Bekar

Tel: 0536 6170286

e-mail: acilingir@erciyes.edu.tr

Yazışma Adresi: Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi 38039 Talas/ KAYSERİ

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Yüksek Lisans	İstanbul Üniversitesi	
Sosyal Bilimler Enstitüsü/Radyo ve Tv Öğretmenliği (YL)(Tezsiz)		2010
Yüksek Lisans	Atatürk Üniversitesi	
Sosyal Bilimler Enstitüsü/Radyo Tv ve Sinema (YL)(Tezli)		2009
Lisans	Atatürk Üniversitesi	
	İletişim Fakültesi	
Radyo Televizyon ve Sinema		2004
Ön Lisans	Atatürk Üniversitesi	
	Erzurum Meslek Yüksek Okulu	
Radyo ve Televizyon Yayımcılığı		2002
Lise	Tuzla Halil Türkkan İmamhatip Lisesi	1999

İŞ DENEYİMLERİ

Yıl	Kurum	Görev
2013-Halen	Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi	
	Araştırma Görevlisi	

YABANCI DİL

İngilizce (İntermediate Seviyesi),