

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AYDIN KİMLİĞİNİN
TEMSİLİ

Eren BEKTAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Doç. Dr. Nermin KÜÇÜKSÖNMEZ

KONYA – 2021

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde aydın sınıfının nasıl temsil edildiğini ve nerede konumlandırıldığını araştırmaktadır. Türkiye Sineması'nın başlangıcından Yeni Türkiye Sineması dönemine kadar olan süreçte aydın sınıfını incelemek amacıyla aydın karakterleri merkezine alan çok sayıda film taranmış ve bunların arasından çalışmanın ana izleğine uygun görülen filmler seçilerek analiz edilmiştir. Toplumsal modernleşmenin düşünsel katmanını oluşturan aydınlar tarih boyunca çeşitli şekillerde sinema perdesinde kendilerine yer bulmuşlardır. Türk edebiyatı ve sinemasında birçok kez toplumsal ve kültürel yapının bir yansıtıcısı olarak rastladığımız aydın karakterler akademik çalışmalarda da sıklıkla kendilerine yer bulmaktadır. Bu çalışmaların çoğu aydın sınıfını modernleşmenin bir parçası olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada ise aydın sınıfın, Türkiye Sineması'nın önceki dönemlerine kıyasla Yeni Türkiye Sineması döneminde nasıl ele alındığını ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda ortaya çıkan bulgular ve yorumların literatüre yeni veriler sağlaması da oldukça önemlidir.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde emekleri olan birçok insan bulunuyor. İlk olarak, verdiğim her kararda ve attığım her adımda bana güvenip destekleyen anneme, babama ve kardeşim Ceren'e çok teşekkür ederim. Bu çalışmanın yazım sürecinde bilgi ve tecrübesiyle bana yol gösteren tez danışmanım Doç. Dr. Nermin Küçüksönmez'e; çalışmaya yapıcı eleştiri ve önerileriyle değer katan Prof. Dr. Meral Serarslan ve Dr. Öğr. Üyesi Evren Günevi Uslu'ya; akademik planlarım için desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Prof. Dr. Aytekin Can'a; okul hayatım boyunca yaptığım çalışmalarda bana her daim destek olan Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sefa Doğru'ya; tanıştığım ilk günden itibaren gerek özel hayatımda gerekse mesleki ve akademik hayatımda yoluma ışık tutan, aklıma dokunan değerli insan Öğr. Gör. Mehmet Ali Sevimli'ye; öğrencilik yıllarımda geç ama iyi ki tanışmışım dediğim can Muhammed Ali Dinç'e; tez yazım sürecinde her zorlandığım anda verdiği fikir ve telkinlerle beni rahatlatan yol arkadaşım İsmail Özçelik'e; dostlarım Selim, Hasret, Mert, Hande Büşra ve bizlere erken veda eden kadim dostum İlker'e; eğitim hayatım boyunca beni yetiştiren öğretmenlerime ve burada isimlerini zikredemediğim destekleyen herkese çok teşekkür ederim.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Eren BEKTAŞ
	Numarası	184223001009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radio Televizyon ve Sinema / Radio Televizyon ve Sinema
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Nermin KÜÇÜKSÖNMEZ
	Tezin Adı	Yeni Türkiye Sineması'nda Aydın Kimliğinin Temsili

ÖZET

Osmanlı ve Cumhuriyet döneminde aydın sınıfı, batıdakinin aksine başarılı bir olgunlaşma süreci yaşayamamıştır. Türk aydınının sosyal ve kültürel yaşamını etkileyen bu olgunlaşmama durumu zaman içerisinde kendi halkına karşı var olan görevlerini yerine getiremedikleri bir konuma gerilemelerine neden olmuştur. Film üretirken ülkelerin kültürel ve sosyolojik yapısından faydalanan sinema sıklıkla tarihsel olay ya da olguları konu edinmektedir. Toplumsal yapının önemli bir parçasını ve modernleşmenin düşünsel katmanını oluşturan aydın karakterleri merkezine alan filmler Türkiye Sineması'nda sıkça görülmektedir. Bu çalışmada, Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde Türk aydınının nasıl konumlandırıldığından hareketle, örneklem olarak seçilen filmlerde Türk aydınının nasıl temsil edildiği ve geçmiş dönemlerdeki Türk aydını temsilleri ile aralarında nasıl farklılıklar olduğu tespit edilmeye çalışılmıştır. Örneklem olarak seçilen üç film konuları ve karakterleri açısından ele alınarak Türk aydını perspektifinde detaylı bir biçimde analiz edilmiştir. Bu analiz sonucunda, Yeni Türkiye Sineması'nda yapılmış filmlerde eğitici ve kurtarıcı bir misyon biçilen Türk aydınının halkına karşı yabancılaşmış ve misyonunu yerine getiremeyen bir figür olarak ele alındığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aydınlanma, Aydınlanma Hareketleri, Entelektüel, Türk Aydını, Yeni Türkiye Sineması.



T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Eren BEKTAŞ
	Numarası	184223001009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
	Programı	Tezli Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Nermin KÜÇÜKSÖNMEZ
	Tezin İngilizce Adı	Representation of the Intellectual Identity in New Turkish Cinema

ABSTRACT

In the Ottoman and Republican periods, the intellectual class could not experience a successful maturation process, unlike in the West. This immaturity, which affected the social and cultural life of Turkish intellectuals, caused them to become unable to fulfill their duties towards their own people over time. Making use of the cultural and sociological structure of countries while producing films, cinema generally deals with historical events or phenomena. Films that center intellectual characters, which form an important part of the social structure and intellectual layer of modernization, are frequently seen in Turkish Cinema. In this study, based on how Turkish intellectuals are positioned in films, it has been tried to determine how Turkish intellectuals are represented in the films selected as samples and how they differ from the representations of Turkish intellectuals in the past. It was produced in the New Turkish Cinema. Three films selected as samples were examined in terms of their themes and characters and analyzed in detail from the perspective of Turkish intellectuals. As a result of this analysis, it was concluded that the Turkish intellectual, who had an educational and redeeming mission in the films made in the New Turkish Cinema, was evaluated as a figure who was alienated from his people and could not fulfill his mission.

Keywords: Enlightenment, Enlightenment Movements, Intellectual, Turkish Intellectual, Cinema Of New Turkey.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
GÖRSELLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

AYDINLANMA VE AYDINLANMA HAREKETLERİ

1.1. Aydınlanma ve Kavramsal Yaklaşımlar.....	5
1.1.1. Aydınlanmanın Tanımı ve Tarihsel Gelişimi.....	5
1.1.2. Aydınlanma Kavramına Yaklaşımlar.....	9
1.1.3. Aydınlanma Hareketleri.....	12
1.1.3.1. İngiliz ve İskoç Aydınlanması.....	12
1.1.3.2. Fransız Aydınlanması.....	13
1.1.3.3. Alman Aydınlanması.....	16
1.2. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Aydınlanma Hareketleri.....	18
1.2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Aydınlanma Hareketleri.....	18
1.2.1.1. III. Selim ve II. Mahmud Dönemleri.....	19
1.2.1.2. Tanzimat Dönemi.....	26
1.2.1.3. Meşrutiyet Dönemleri.....	30
1.2.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Aydınlanma Hareketleri.....	35

1.3. Aydın Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi.....	40
1.4. Türk Aydını.....	43

İKİNCİ BÖLÜM

YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AYDIN KAVRAMI

2.1. Yeni Türkiye Sineması Kavramı.....	48
2.2. 1990'lar Sonrası Türkiye Sineması'nın Genel Yapısı.....	52
2.1.1. Popüler Sinema.....	52
2.2.2. Yeni Türkiye Sineması.....	54
2.3. Türkiye Sineması'nda "Aydın" Kimliği.....	56
2.3.1. Başlangıcından 1990'lara Kadar Türkiye Sineması'nda "Aydın" Kimliğinin Temsili.....	57
2.3.2. 1990'lar Sonrası Türkiye Sineması'nda "Aydın" Kimliğinin Temsili.....	62
2.3.2.1. Popüler Sinemada "Aydın" Kimliğinin Temsili.....	63
2.3.2.2. Yeni Türkiye Sineması'nda "Aydın" Kimliğinin Temsili	65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AYDIN KİMLİĞİNİN TEMSİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

3.1. METODOLOJİ.....	71
3.1.1. Problem.....	71
3.1.2. Amaç.....	71
3.1.3. Önem.....	72

3.1.4. Varsayımlar.....	72
3.1.5. Sınırlılıklar.....	72
3.1.6. Evren ve Örneklem.....	73
3.1.7. Yöntem.....	73
3.2. BULGULAR VE YORUMLAR.....	75
3.2.1. Kış Uykusu (2014) Filmi.....	75
3.2.1.1. Filmin Öyküsü.....	75
3.2.1.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi	76
3.2.2. Bulantı (2015) Filmi.....	86
3.2.2.1. Filmin Öyküsü.....	87
3.2.2.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi	87
3.2.3. Büyük Adam Küçük Aşk (2001).....	97
3.2.3.1. Filmin Öyküsü.....	97
3.2.3.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi.....	98
SONUÇ.....	108
KAYNAKÇA.....	113

GÖRSELLER LİSTESİ

Resim 1- “Abuzer Kadayıf” Filminde Abuzer Karakteri

Resim 2- “Abuzer Kadayıf” Filminde Ersin Baykal Karakteri

Resim 3- “Bekleme Odası” Filminde Ahmet Karakteri

Resim 4- “Bekleme Odası” Filminde Ahmet ve Elif Karakterleri

Resim 5- “Uzak” Filminde Mahmut Karakteri

Resim 6- “Uzak” Filminde Mahmut ve Yusuf Karakterleri

Resim 7- “Buğday” Filminde Erol Erin Karakteri

Resim 8- “Buğday” Filminde Erol Erin ve Andrei Karakterleri

Resim 9- “Kış Uykusu” Filminde Aydın Karakteri

Resim 10- “Kış Uykusu” Filminde Necla Karakteri

Resim 11- “Kış Uykusu” Filminde Nihal Karakteri

Resim 12- “Kış Uykusu” Filminde Hidayet Karakteri

Resim 13- “Kış Uykusu” Filminde Aydın Olayları İzlerken

Resim 14- “Kış Uykusu” Filminde Aydın ve Necla Tartışırken

Resim 15- “Kış Uykusu” Filminde Nihal ve Aydın Tartışırken

Resim 16- “Bulanıtı” Filminde Ahmet Karakteri

Resim 17- “Bulanıtı” Filminde Aslı Karakteri

Resim 18- “Bulanıtı” Filminde Neriman Karakteri

Resim 19- “Bulanıtı” Filminde Ahmet ve Elif Konuşırken

Resim 20- “Bulantı” Filminde Ahmet ve Aslı Konuşurken

Resim 21- “Bulantı” Filminde Ahmet Odada Kilitliken

Resim 22- “Bulantı” Filminde Ahmet Neriman’ın Evindeyken

Resim 23- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Rıfat Karakteri

Resim 24- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Hejar Karakteri

Resim 25- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Polis Baskını

Resim 26- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Rıfat Bey Bitleri Temizlerken

Resim 2- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Rıfat Bey’in Otobüs Yolculuğu

GİRİŞ

Filmler her türlü olayı ya da olguyu kendilerine konu edinebilmekte ve bunu yaparken de üretildikleri toplumun yapısından faydalanmaktadırlar. Dolayısıyla bir toplumun yaşadığı tarihsel sürecin izleri filmlerde ya da filmlerdeki karakterlerde görülebilmektedir. Toplumda değişen dinamiklere her daim uyum sağlayabilmiş olan Türkiye Sineması'nda da konular, karakterler ve mekânlar değişen dinamiklere göre şekillenmişlerdir. Bu bağlamdan bakıldığında sinemanın toplumsal, sosyal ve kültürel olayların bir yansıması olduğu, karakterlerin de bu olayları aktarmakta kullanılan bir araç olduğu kabul edilebilir.

Bu çalışmada; Yeni Türkiye Sineması döneminin toplumsal, sosyal ve kültürel olayları doğrultusunda aydın kimliğini temsil eden filmler incelenmiş; söz konusu filmlerin aydın karakterleri toplumda nasıl konumlandığı açıklanmaya çalışılmıştır. Yeni Türkiye Sineması'nda yer alan Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014), Zeki Demirkubuz'un *Bulanık* (2015) ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleri örneklem olarak seçilmiş; bu filmlerde Türk toplumunun tarihsel sürecinde uygulanan Aydınlanma hareketlerinin sonuçlarına ve bu hareketlerin doğrudan ortaya çıkarmış olduğu Türk aydınının toplumundaki konumuna odaklanılmıştır. Çalışmanın temelini Aydınlanma felsefesi şekillendirdiği için ilk bölümde Aydınlanma kavramı ana hatları ile incelenmiş daha sonra Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Aydınlanma hareketlerinin hem kaynağı hem de bir sonucu olan aydın sınıfına detaylıca değinilmiştir.

Birinci bölümde öncelikle Aydınlanma kavramının ortaya çıkışı ve Aydınlanma ile ilgili düşünceler incelenmiştir. 17. Yüzyılda Avrupa'da insanın kilise ve kendisini yöneten düşünce kalıplarını akıl yoluyla anlamlandırmasını tanımlamak için kullanılan Aydınlanma kavramı ilk olarak 1688 İngiliz Devrimi ile yükselişe geçmiş sonrasında 1789 Fransız İhtilali ile doruk noktasına erişmiştir. Orta Çağ Avrupası'nın Tanrı-din merkezli değer anlayışına karşın Aydınlanma "her şey insan içindir" sloganını savunan hümanizm anlayışını benimsemiştir. İnsanın bilimin ve aklın aydınlattığı yolda ilerlemesi gerektiğini savunan Aydınlanma, ortaya çıktığı coğrafya ile sınırlı kalmamış, tüm dünyada etkisini göstermiş ve tarihsel bir dönüm noktası olmuştur. Her

toplumun kendine özgü özellikleri ve düşünürleri Aydınlanmaya farklı yaklaşımlar getirmiş, farklı düşünce akımlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımların ve sonuçlarının en önemlileri İngiliz, İskoç, Fransız ve Alman Aydınlanma düşünceleri ve düşünürleridir.

Bilimin ve teknolojinin gelişmesinde büyük payı olan Aydınlanmanın etki alanı sadece insan ve insan düşüncesi ile sınırlı kalmamıştır. Ülkelerin ekonomik, siyasal, toplumsal, askeri ve kültürel alanlarındaki gelişimlerini de doğrudan etkilemiştir. 17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa’da ilerlemeler hızla devam ederken Osmanlı İmparatorluğu problemlerine çare üretememiş ve her geçen gün Avrupa karşısında gerilemeye devam etmiştir. Batı karşısındaki gerilemelere çare olarak reformlar yapmaya karar veren Osmanlı İmparatorluğu ilk reform hareketini askeri alanda gerçekleştirmiştir. Bu doğrultuda orduyu modernize etmek için açılan okullar uzun ömürlü olmamış, çeşitli sorunlar neden gösterilerek kapatılmıştır. Batı’nın gelişimini doğru çözümleyemeyen, bu gelişimi tek kanallı olarak algılayan Osmanlı İmparatorluğu’nda savaşlarda alınan yenilgilerin sürekli hale gelmesiyle 18. Yüzyıl’dan sonra reform hareketleri hız kazanmıştır (Arslan, 2009, s.421).

Osmanlı İmparatorluğu’nun reform hareketlerini sırasıyla Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemleri izlemiştir. Osmanlı aydınları, Fransız İhtilali sonrası tüm dünyada etkili olan Aydınlanma düşüncesi ile tanışmış, bu düşünce biçimini benimsemiştir. Avrupa’ya gidip ‘yeni insan’ ile tanışan aydınlar ülkelerine döndükten sonra toplumsal ve siyasal alanda kökten bir dönüşüm olması gerektiğini savunmuşlardır. Ancak batının iki yüzyıl boyunca yavaş bir biçimde yaptığı yenilikleri bir anda gerçekleştirmek için mevcut altyapı yeterli değildir. Aydın sınıfı, inandıkları yenilikleri gerçekleştirmek için uygun bir zemin olmadan hareket etmiş; sonucunda batı taklitçisi durumuna düşmüştür. Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna kadar yavaş ilerleyen batılılaşma, Atatürk’ün, “Türkiye Cumhuriyeti’nin görüşü ilim ve akıldır” demesiyle anlam kazanmış ve hızlanmıştır (Baykan, 2000, s. 21-22). Cumhuriyetin kurulmasıyla Aydınlanma ve laiklik toplumun her katmanına uygulanmaya başlamıştır. Ancak halk tarihçisi Arnold Toynbee (1999, s. 75)’nin de söylediği gibi *“Hiçbir değişiklik halkın çoğunluğu tarafından iyi karşılanmadıkça köklü bir değişime*

neden olmaz. Halk böyle bir değişime evrimci bir aydınlanma yolu ve eğitimle hazırlanır.” Tonybee bu görüşlerini şu benzetme ile destekler; “*Cumhuriyetçilik, Doğu’da, Batı’dan getirilmiş ve ekilmiş bir egzotik bitkidir ve köklerinin toprağın derinliklerine inmesi beklenmeden çiçek açması istenmektedir*” (Toynbee, 1999, s.73).

Türk toplumunda aydının konumunu analogik olarak organa benzetmek gerekirse Türk aydını bir canlının yaşamını şekillendiren ve en güçlü organı olan beyin konumundadır. Türk toplumunun tarihsel sürecinde de aydın sınıfı beyin görevinde bulunmaktadır. Fakat Avrupa’da örneklerine rastlanılan egemen ideolojiye karşı haklının yanında olan kapı bekçisi rolünü alan ulusal aydınların aksine Türk aydını toplumuyla kutuplaşmış, egemen ideolojinin hizmetinde olmuş ve elitist tavırlı bir anlayış benimsemiştir. Ziya Gökalp’in sosyolojik görüşüne göre bir yanda Türk aydını bir yanda da halk bulunmaktadır. Bu iki yapı birbirinden tamamen ayrılmış yapıdadırlar. Osmanlı’nın Enderun aydınlarından Cumhuriyet’in aydın sınıfına değin aydın-halk ikiliği devam etmiştir (Türkdoğan, 2014, s. 65). Tarihsel gelişiminde tartışmalı bir sosyolojik tabana sahip olan Türk aydınının toplumsal düzende konumunun günümüzde nasıl ve nerede olduğu örneklem olan filmler üzerinden tartışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde “Yeni Türkiye Sineması kavramı nasıl ortaya çıkmıştır, ortaya çıkmasını sağlayan etkenler neler olmuştur, dönemin popüler ve bağımsız sinema anlayışı arasındaki farklar nelerdir ve en önemlisi Yeni Türkiye Sineması’nda üretilen filmlerde aydın kimliği nasıl betimlenmiştir?” soruları cevaplanmaya çalışılmıştır. Bu bölüm Yeni Türkiye Sineması’nı odak alsa da Türkiye Sineması’nın başlangıcından günümüze kadar olan sürede sinemanın popüler ve bağımsız kanadında üretilen filmlerdeki aydın kimliğini merkezine alan filmlerle genel bir çerçeve çizilmiş ve yönetmenlerin Türkiye’nin modernleşme tarihine ve aydın sınıfına olan yaklaşımlarını filmlerine nasıl yansıttıklarına değinilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise örneklem olarak Nuri Bilge Ceylan’ın *Kış Uykusu* (2014), Zeki Demirkubuz’un *Bulantı* (2015) ve Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) isimli filmleri birinci ve ikinci bölümde oluşturulan kuramsal çerçevenin ana hatları ele alınarak “aydın kimliği” bakış açısı üzerinden analiz

edilmiştir. Toplumların yaşadığı tarihsel süreçler ve değişen dinamikler sinema tarihlerindeki filmlerin konularını ve karakterlerini şekillendirmektedir. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihsel süreçlerinin incelenmesi, örneklem olarak seçilen filmlerdeki aydın karakterlerin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.



1. BÖLÜM

AYDINLANMA VE AYDINLANMA HAREKETLERİ

1.1. Aydınlanma ve Kavramsal Yaklaşımlar

Bu bölümde Aydınlanma kavramının tanımına, tarihsel sürecine, kavrama olan yaklaşımlara ve batıdaki Aydınlanma hareketlerine yer verildikten sonra Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Aydınlanma hareketlerinin tarihsel sürecine, geçmişten günümüze kadar yaşadığı değişime değinilecektir.

1.1.1. Aydınlanmanın Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Aydınlanma felsefesi 18. Yüzyıl'da Avrupa'nın büyük bir bölümünü etkilemiş olan felsefi akımdır. Aydınlanma felsefesinin amacı akıl yoluyla açığa çıkarılan doğruların karşısında yer alan batıl itikatlar, kilise ve yönetim gibi insan üzerinde baskı ve güç kullanan tutumlar ile mücadele etmektir (Çiğdem, 1997, s. 13-15). Aydınlanma, felsefi bir akım gibi görünse de aynı zamanda 1688 yılında İngiliz Devrimi ile birlikte başlayıp sonrasında 1789 Fransız Devrimi ile bütün dünyayı etkilemiş bir düşünce hareketidir (Çüçen, 2006, s. 25).

Aydınlanma, İngilizce “light” kelimesinden türemiş olan “enlightenment” kelimesine denk gelmektedir. İlahi bir hissiyat ya da ermişlik gibi farklı anlamlarda kullanılmakta olan dinsel aydınlanmadan farklıdır. Aydınlanma, 17. ve 18. Yüzyıl'larda gelişmekte olan burjuvazinin, dini yozlaşmalara, kilise baskısına, totalitarizme ve o dönemin toplum yapısına karşı başlattığı bir özgürleşme hareketidir (Çiğdem, 1997, s. 21). 18. Yüzyıl'da ortaya çıkan bu felsefi akıma “Aydınlanma Felsefesi”, bu felsefi akımın içerisinde süregeldiği tarihsel döneme de “Aydınlanma Çağı” ismi verilmektedir (Gökberk, 2016, s. 289).

Batı insanının toplumsal ve bireysel yaşantısının üzerinde yeni bir perspektif oluşturma mücadelesi olarak tanımlayabileceğimiz Aydınlanma felsefesi, batı toplumunun yüzyıllar boyunca süren kültürel ve düşünsel gelişiminin bir sonucudur. İngiltere'de toplumsal bir değişim olarak başlayan, Fransa'da bir düşünce ve özgürlük

hareketine dönüşen ve son olarak da Almanya’da felsefi olarak zemini oluşturulan bu felsefe en sonunda bütün dünyayı etkileyen bir modernleşme hareketine dönüşmüştür (Çüçen, 2006, s. 25).

Aydınlanmanın başlangıcını oluşturan ilk hareket İngiltere’de meydana gelmiştir. İngiltere’de monarkın yetkilerini sınırlandırması, parlamenter sisteme geçmesi ve Papalık’tan ayrılarak kendi otoritesinde özerk kilisesini kurması Aydınlanmanın temelini atılmasını sağlamıştır. 1215 yılında ‘Magna Carta’ ile kralın yetkileri sınırlandırılmış, derebeylerine imtiyazlar verilerek mal ve can güvenlikleri koruma altına alınmıştır. Magna Carta ile kral ve derebeylerinin güç dengeleri yeniden kurulurken, halk ise toprakla beraber belirli ücretler karşılığında devredilen işçiler olarak aynı konumunda kalmıştır. Dört yüzyıl sonra Oliver Cromwell, krallık ve kiliseyi kaldırmış, ancak bu kurumlar sonraki yıllarda eski güçlerinde olmasa da yeniden kurulmuştur. Bütün bu tarihsel sürecin sonunda ise 1688 yılında İngiltere’de yönetim biçimi olarak anayasal monarşi kabul edilmiştir (Atabay, 2015, s. 16).

Aydınlanma felsefesinin temellerini atan diğer bir önemli olay da Orta Çağ’ın kabul edilmiş bütün düşünce ve inanç kalıplarından kurtuluşunu sağlayan Rönesans dönemidir. Bu dönemde insan, Orta Çağ’ın mevcut gelenek ve dinsel tutumlarının kendi gelişimleri için yeterli olmadığına farkına varmış ve yeni arayışlar içerisine girmiştir. Bu arayışlar, “bütün gelişmeler insan için olmalı” düşüncesiyle ortaya çıkan hümanizm anlayışına yol açmıştır. Hümanizm anlayışıyla beraber din merkezli düşünce yapısı yerini insan merkezli düşünce yapısına bırakmıştır. Hümanizma, o döneme egemen olan Tanrı-Din merkezli toplum yapısı yerine insan merkezli toplum yapısını benimsemiştir. Bu durumda yaşadığı dünyayı daha iyi tanımak ve anlamlandırmak isteyen insan için şartlar olgunlaşmıştır. İnsan, dini ya da metafizik temelli klasik yaklaşımlar yerine akıl ve bilim yoluyla şekillenen modern bilimsel yöntemler aracılığıyla bilgi üretmeye başlamıştır (Çüçen, 2006, s. 26-27).

Rönesans döneminin ünlü bilim insanı Francis Bacon, yeni deneysel bilim yöntemleriyle bilgi üretmek isteyen yeni insanın doğaya hâkim olma isteğinin altını çizmiştir. Yeni insanın doğanın işleyişini ve kanunlarını anlamak için çalışmalar yaptığını, bu çalışmalarla birlikte doğayı egemenliği altına almayı istediğini

vurgulanmıştır. Rönesans'ın bu yeni insan modeli, bu dönemdeki çalışmalarının meyvelerini 18. Yüzyıl'da bilimsel ve düşünsel olarak vermeye başlamıştır (Zengin, 2018, s. 26).

Aklın öncülüğünde şekillenen bir yaşam isteyen yeni insan, edilgen yapısından uzaklaşarak kendi yaşantısına yön vermek istemektedir. Bu istek ve yaşam biçimi sonucunda Avrupa'ya, merkezinde insan olan seküler bir anlayış egemen olmuştur. Artık insan, toplumsal ilişkilerinde karar verirken despot dinsel ve siyasi kurumların gölgesinde değil, tamamen bir birey olarak kendi hür iradesiyle karar vermektedir. Orta Çağ'ın karanlık hücrelerine hapsedilen insan artık yeniden toplumsal düzende önemli ve aydınlık bir konuma gelmiştir (Bobaroğlu, 2006, s. 19-20).

Aydınlanma Çağı olarak adlandırılan dönemin düşünürlerine/filozoflarına “Aydınlanmacı” veya “Aydınlanma düşünürü/filozofu” şeklinde hitap edilmektedir (Ağaoğulları, 2015, s. 517). Aydınlanmanın ve onun sonucu olan yeni insanın toplumsal altyapısının oluşması için Aydınlanma düşünürlerinin hemfikir oldukları temel ilkeler vardır. Çüçen (2006, s. 31-32) bu ilkeleri şu şekilde sıralamaktadır:

Akılculuk: Bu ilkeye göre, insan akıllı karşılaşılabileceği bütün sorunların üstesinden tek başına gelebilecek güçtedir. Aydınlanma düşünürleri, insan aklının sorunlar ve güçlükler karşısında en iyi çözüm yollarını ortaya çıkartabilecek kaynak olduğunu söylemektedir. Aklın bu ilerlemesi karşısındaki engeller ise yozlaşmış din, devlet, batıl itikatlar ve yöntem eksikliğidir. Bu engeller karşısında yapılması gereken ise aklın aydınlanması için gerekli bilimsel ve sosyal çevreyi sağlamaktır.

Bilimcilik: Aklın ışığında doğruyu ve gerçeği bulmak için çalışan aydın insan için tek ve en doğru yol bilimdir. Aydınlanma düşünürlerinin temel ilkelerinden olan bu ilkeye göre, doğanın ve toplumsal yasalarının aydınlatılabilmesi için gerekli olan bilgiye yalnızca bilim sayesinde erişilebilir. Düşünürler, bilimsel yöntemlerin gösterdiği gelişimle doğru orantılı olarak insanın bilgisinin, huzurunun, mutluluğunun ve güvenliğinin de arttığını söylemektedir.

Aydınlanmış Din: Aydınlanma düşünürleri, mevcut baskıcı ve ilerlemeye kapalı din anlayışının yenilenmesi ve değişmesi gerektiğini ve bunun da aydınlanma ile

gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Mucizevi hikâyeler, batıl itikatlar ve dini yorumlar ile gerçek benliğinden uzaklaşmış olan teist din anlayışı yerine yeni dini inançlar önermişlerdir. Bu dini inançların başında deizm gelmektedir. Deizm'e göre evreni yaratan bir yaratıcı tanrı bulunmaktadır, ancak bu anlayışa göre tanrı insanın doğayı ve çevresini anlamlandırmasını kendi aklına ve bilime bırakmıştır. Ayrıca materyalist inanış ve ateist inanç da dönemin dini yorumlarından olmuştur.

Metafiziğin Reddi: Bilimsel bilginin zeminini gözlem ve deneyin oluşturduğunu vurgulayan Aydınlanma düşünürleri, doğal olarak metafizik anlatıları reddetmişlerdir. Dolayısıyla doğada ve toplumda gerçekleşen olayları metafizik öğretiler aracılığıyla anlamlandırmak ya da açıklamak yerine olayları bilimsel yöntemler sonucunda ortaya çıkmış olan maddesel ve nesnel olgularla açıklamak gerekmektedir.

İlerlemecilik: Aydınlanmacı düşünürler bilimsel gelişmelerin yanında diğer alanlarda da ilerlemelerin olması gerektiğini söylemektedir. Bu anlayışa göre, insanın varoluşunun tarihi kötünden iyiye doğru, doğrusal olarak ilerlemelidir.

İnsancılık: Aydınlanmacıların hepsi, gerçekleşen ilerlemenin ve gelişimin insan odaklı olması gerektiği konusunda hemfikirlerdir. İnsanın kendini gerçekleştirme sürecinin devam ettiği bu dönemde gerçekleşen her şey insanın mutlu olması için olanaklar yaratmaktadır. Bu ilkeye göre, devlet insan için vardır ve insanın en üst seviyede yaşaması için ona gereksinimlerini sağlamalıdır.

Bireycilik: Aydınlanmacı düşünürler, Aydınlanmanın ilkelerinden bir tanesinin de “birey olmak” olduğunu savunmaktadırlar. Aydınlanma, çalışan, eleştiren, gözlemleyen ve düşünebilen özgür iradeli bireyler ile gerçekleşecektir.

İnsan Hakları ve Özgürlük İlkesi: Aydınlanmanın yalnızca insan hak ve özgürlüklerini tanıyan ve koruyan toplumlarda gerçekleşebileceğini düşünen Aydınlanmacılar bireylerin tüm haklarının korunacağı politik sistemler önermişlerdir.

Evrenselcilik: Aydınlanmacılar, bilimsel bilginin bulunmasında evrenselci bir anlayış benimsemektedirler. Bu anlayışa göre salt ve evrensel olan, akıl sayesinde bulunabilir ve topluma öğretilir.

Aydınlanma, insanın aklın rehberliğinde kendisini Orta Çağ karanlığından kurtarmasını, modern dünyaya göre yeniden şekillendirmesini ve konumlandırmasını sağlamıştır. 18. Yüzyıl'da bütün dünyayı etkisi altına alan Aydınlanma düşüncesi döneminin ve sonraki dönemlerin birçok önemli düşünürü tarafından çeşitli yaklaşımlar ve yorumlarla ele alınmıştır.

1.1.2. Aydınlanma Kavramına Yaklaşımlar

Aydınlanma hareketinin gerçekleşmesinde büyük payı olan 18. Yüzyıl Fransız aydınları, İskoç ahlakçıları ve Alman düşünürleri, Aydınlanma felsefesinin ve projelerinin büyük bir kısmını desteklemişlerdir. Bu desteğin başlıca nedeni, kendilerinden önce dünyayı anlamaya ve tanımlamaya çalışan düşünürlerin aksine dünyayı değiştirmek için azimli ve pratik bir şekilde düşünüyor olmalarıdır. Birkaçı dışında Aydınlanma düşünürlerinin hiçbirisi birinci sınıf filozoflar değildir. Orta Çağ'ın karanlığına, yozlaşmış dinine ve despot yönetimine karşı çıkan düşünürler, bu durumlardan kaynaklanan mezhep savaşlarının ve cehaletin insanı ve toplumsal gelişimi zedelediğini düşünmektedirler (Cevizci, 2017, s. 19-20).

Aydınlanma felsefesinin ve hareketlerinin önemli düşünürleri arasında Voltaire, Immanuel Kant, Diderot, Jean D'Alembert, Jean Jacques Rousseau, Condillac, John Locke, David Hume, Adam Smith gibi isimler bulunmaktadır. Avrupa'nın ilk ve en etkili entelijansiyesini oluşturan bu düşünürler, söylemlerini kuramsal kitaplardan çok deneme, öykü, roman, tiyatro oyunu gibi eserler ve ansiklopedi çalışmaları aracılığıyla dile getirmişlerdir. Aydınlanma döneminin kuşkusuz en etkili ve önemli eseri "Ansiklopedi" olarak kabul edilmektedir. Bilgilerin bir araya getirilip bireylere ulaştırılmasının en verimli örneklerinden olan *Ansiklopedi*, çıkarıldığı dönemde kilise tarafından baskı ve tepki görmüştür. *Ansiklopedi*'nin yazarları içerisinde, Aydınlanmanın önemli düşünürlerinden, Diderot, Montesquie, Voltaire ve Jean Jacques Rousseau bulunmaktadır (Ağaoğulları, 2015, s. 517-519).

Aydınlanmanın kavramsal açıdan derinlemesine ilk kez incelendiği ve ele alındığı yer Almanya'dır. Nitekim Aydınlanmanın en önemli düşünürlerinden olan Kant, aklın kullanımının mümkün olan en son seviyeye kadar geliştirilmesini

savunmaktadır. Kant’a göre, insanın düştüğü gelişmemiş olma durumundan ve başkalarınca yönlendirilmekten kurtulması için Aydınlanma bir kurtarıcıdır. Aydınlanmanın bir döneme ya da bir sürece sığdırılamayacağını söyleyen Kant, Aydınlanmanın ilkesinin ise “bilmeye cesaret et” olduğunu belirtmiştir (Kant, 2000, s. 17).

Kant ve diğer Aydınlanma düşünürleri, gerçek Aydınlanmanın toplumsal, bireysel ve siyasal olayları çözümlemek için dinsel olgulara ve vahye sığınmaktan ziyade, aklın ve felsefi düşüncelerin gösterdiği yöntemleri uygulamak olduğunu söylemektedir. Aydınlanma düşünürleri, yazdıkları eserlerde devamlı olarak mistisizmin ya da dogmaların yanlışlığına ve karanlığının tam aksine aklın ışığının aydınlatığı doğruların parıltısına dikkat çekmektedir. Aydınlanmanın akılla ilgili olan bu düşünceleri ve yorumları, daha sonra gerek Aydınlanmayı gerekse de Aydınlanma düşünürlerini yorumlayan araştırmacı ve felsefeciler tarafından ikili bir yaklaşımla ele alınmıştır (Cevizci, 2017, s. 15).

Bu yaklaşımlardan ilki Aydınlanmayı edinilmiş bir deneyim olmaktan çok modernliğin kaynağını oluşturan bir fikirler bütünü olarak değerlendirirken, ikinci yaklaşım Fransız Devrimi ve akabinde gelişmiş olan totaliteryan olayların düşünsel zeminini oluşturan bir hareket olarak yorumlamaktadır (Çiğdem, 1993, s. 12). Aydınlanma felsefesini eleştiren düşünürlerden Edmund Burke, Aydınlanma felsefesini insanlık için büyük kayıplara ve zararlara neden olan Fransız Devrimi ve sonuçlarından sorumlu tutarken, Aydınlanmanın ilerleyen dönemlerde bu gibi birçok farklı olaya neden olabileceğini söylemektedir (Cevizci, 2017, s. 20).

Hegel, Aydınlanmayı bireylerin özgürlükleri aşamasında doğru ve olumlu gibi görünen katkılarına rağmen, özü itibarıyla yanlış ve olumsuz bir hareket olarak değerlendirmektedir. Çünkü Hegel’e göre insan Aydınlanmanın getirileri ile beraber aklını bir rehber olarak kabul edip, kendisini üst bir varlık olarak görmekte ve böylece hakikat ve iyiliği özgürce yargılayabileceğini düşünmektedir. Hegel, Aydınlanmanın evrensel ilkelerinin önemini göz ardı etmeyen, ancak Aydınlanmanın bütünsel yapısına da eleştirel bir bakışı olan bir düşünürdür. Hegel, bu bakışını şöyle anlatmıştır;

Hegel, Aydınlanmanın Verstand¹ düzeyinde, yani düşüncenin şeyleri, bizim bütün ayrı gerçeklikleri birbirlerine bağlayan içsel bağları, onları bir zincir içinde vücuda getiren diyalektik yaşamı gördüğümüz Vernunft düzeyine erişmeden, açık seçik olarak ayırt edip, birbirlerinden tecrit ettiği düzeyde kaldığı olgusunda temellenen bir süreç olarak görür. Bu yüzden, Aydınlanma insanları açıkça bireyler olarak ayırt eder ve onları birbirlerinden bağımsız bireyler olarak görür fakat onların içinde yer aldıkları cemaati unuttur. Hegel'in siyaset teorisi de atomistiktir. İşte bundan dolayı da Aydınlanma sadece bizi çevreleyen dünyadaki dışsal, bireysel nesneleri görür; fakat dünyayı Tanrı, Geist ya da akıl tarafından konmuş bir düzen olarak görmez. Aydınlanmanın gördükleri doğru olmakla birlikte, iflah olmazcasına kısımdır. Binaenaleyh, o her şeyin kutsiyetini elinden alır, çünkü dünyayı insanın inceleme ve kullanımına açık bir nesneler yığını olarak görür; onu aklın tezahürü olarak görmez. Aydınlanmanın değer teorisinin yararçı bir teori olmasının nedeni budur. Bütün nesneler kullanılmaya hazır şeyler olarak görülür. Onların bir saygı tavrı talep eden daha yüksek bir şeyin tezahürü olarak görüldükleri boyut ortadan kalkmıştır. Nesnelerin değeri kendilerinin dışında, özneler, insanlar tarafından kullanılmaları olgusunda bulunmalıdır (Aktaran: Taylor, 1988, s. 401).

Adorno ve Horkheimer, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı kaotik atmosferde yazdıkları "Aydınlanmanın Diyalektiği" isimli kitaplarında, Aydınlanma felsefesini sert bir şekilde eleştirmişlerdir. Düşünörlere göre Aydınlanma insanı, önce doğayı daha sonra ise bütün evreni gerek rasyonel gerekse teknolojik yöntemler aracılığıyla hakimiyeti altına almıştır. Onlara göre, insan bir güç olarak kullandığı bilgiyi köleleştirmek ve doğayı kontrol altına almak için kullanmaktadır. Adorno ve Horkheimer'a göre, Aydınlanmanın temelinde bulunan akıl, batıl itikatları, dini inançları ve mücadele ettiği bütün olguları yıkmakla kalmayıp kendisi bir güç ve otorite haline gelmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2014, s. 19-20).

¹ Verstand: akıl, zihin.

1.1.3. Aydınlanma Hareketleri

Tanımı üzerine uzlaşmaya varılamayan, her düşünürün üzerine kendi tanımını yaptığı ancak özünde bulunan fikir ve görüşlerde herkesin birleştiği Aydınlanma kavramı zamanla Avrupa'nın her yerine yayılmıştır. Merkezine insanı ve toplumsal hakları alan ve bu konular üzerine birçok kavramı tartışmaya açan Aydınlanma, aklın ve bilginin ışığında ilerleyen insanı yaratmak için çalışmıştır. Bu çalışmalar zamanla bütün Avrupa'da görülmeye başlanmış olsa da İngiltere, Fransa ve Almanya Aydınlanma hareketleri için önemli coğrafyalardır. Bu ülkelerdeki Aydınlanma hareketleri birbirinden farklı düşünceler ve yorumlara göre şekillenmiştir. Kuşkusuz bu durumun temel nedeni, her coğrafyanın kendine özgü toplumsal yapısı ve düşünce biçimidir.

1.1.3.1. İngiliz ve İskoç Aydınlanması

Cevizci (2017, s. 47), Aydınlanma kavramının ilk olarak İngiltere'de ortaya çıktığını, devamında İskoç Aydınlanması ile desteklendiğini ve zaman içerisinde bütün Avrupa'ya yayılarak kendisinden sonra gelen Aydınlanma hareketlerinde öncü ve belirleyici bir etki sağladığını belirtmektedir. 1688 Devrimi ile başlayan ve otoriterizm karşıtlığıyla ün salan İngiliz Aydınlanması, deizm ve septsizm gibi anlayışlara yakın ilgi göstermiştir. İngiliz Aydınlanmasına göre bilimsel olarak gösterilen ilerlemeye duyulan sonsuz inanç, dogmatik olaylara karşı olan şüphecilik ile birleşmekteydi. Bu durumun temelinde ise John Locke'un ampirizminin etkisi bulunmaktadır.

İngiliz Aydınlanması ve İskoç Aydınlanmasını benimsedikleri yöntem ve niteliksel benzerliklerinden dolayı tek bir çatı altında inceleyebilmek mümkündür. İngiliz Aydınlanmasından etkilenen İskoç Aydınlanması, David Hume'un "*İnsan Doğası Üzerine Bir Deneme*" isimli eseri ile başlamıştır. 18. Yüzyıl İngiliz ve İskoç Aydınlanmasının önemli düşünürleri John Locke, Thomas Hobbes, Adam Smith, Berkeley ve David Hume'dur. Ancak bu isimlerin çalışmaları, kendilerinden önceki düşünürlerin görüşleri üzerinde yükselmektedir (Davies, 2011, s. 678).

İngiliz Aydınlanmasının önemli düşünürlerinden John Locke, “*Hoşgörü Üzerine Mektuplar*” isimli eserinde dönemin iç karışıklıklarının ortasında bireylerin birlikte toplum olarak nasıl yaşayabileceklerinden söz etmektedir. Locke, “*İnsan Anlığı Üzerine Deneme*” isimli çalışmasında ise insanın bilgi kavramına ilişkin düşüncelerinden bahsetmektedir. Locke’un bilgi kavramına göre, insan bilgileri duyumsayarak ve deneyimleyerek kazanmaktadır. Bu durum karşısındaki en büyük engelin ise din ve metafizik olduğunu söylemiştir (1992, s. 63-64).

Aydınlanmanın önemli düşünürlerinden bir diğeri ise David Hume’dur. Hume, geleneğe karşı olan yıkıcı görüşleri ve geleceğe dönük yapıcı fikir ve düşünceleriyle özellikle dine karşı olan şüpheci ve eleştirel yaklaşımıyla Aydınlanmanın kusursuz bir temsilcisidir. Hume, yalnızca insanın zihninin doğrudan herhangi bir aracı olmadan tecrübe ettiği fikirleri, duyumları ve bilgiyi bilebileceğini, bilgi edinmede zihnimizin sınırlarını aşamayacağımızı, bu durumdan dolayı rastgele bir şeyin insan zihninden ayrı olarak var olamayacağını belirtmiştir (Gökberk, 2016, s. 301).

1.1.3.2. Fransız Aydınlanması

İngiltere ve İskoç Aydınlanmalarından sonra doğrudan Aydınlanma kavramının kendisiyle özdeşleştirilecek olan Fransız Aydınlanması oluşmuştur. Fransız Aydınlanması, yalnızca Aydınlanma felsefesinin entelektüel tarafını yansıtmak ve temsil etmekle kalmamış, bizzat bu ruhu oluşturmuştur (Çiğdem, 1997, s. 35). Çünkü Rousseau haricinde Fransız Aydınlanması, Hume ve Kant kadar üst düzey filozoflar tarafından temsil edilmemesine rağmen onlar kadar üst düzey bir seviyede bilimciliği, iyimserliği, reformizmi, din eleştirisi ve meşhur *Ansiklopedisi* ile birlikte Aydınlanmanın bütün ruhunu ve karakteristik özelliklerini içerisinde barındırır. Bu perspektiften bakıldığında Fransız Aydınlanması hem eleştirel ve yıkıcı bir yönelimi hem de kurucu bir yönelimi temsil etmektedir (Cevizci, 2017, s. 171).

Fransız Aydınlanmasını diğer Aydınlanma hareketlerinden ayıran en önemli özelliklerinden birisi de geniş kitlelere ulaşma çabası ve gayretidir. Bu hareket, Roma kilisesine ve feodal-mutlakîyetçi monarşiye karşı verilmiş olan savaşlardan ilham almıştır (Buhr, 2006, s. 18). Avrupa’nın içerisinde bulunduğu karanlık ve barbar

çağdan nihayet kurtarılabileceğini düşünen ve bu amaç doğrultusunda tam bir disiplinle çalışan Fransız Aydınlanmacıları, bir siyasi parti olmasalar bile kilise ve devlet muhalifleri olarak bir partinin üyesiymiş gibi Aydınlanmanın teorisyenleri olarak çalışmışlardır. Metafizik ve soyut düşünceye karşı olan bu entelektüeller kendilerini *philosophe* terimi ile tanımlamaktadırlar. Bu tanımlamanın altında yatan neden ise bu entelektüellerin kendilerini klasik bir filozof olarak görmeyerek, insanların mutluluğunu ve iyiliğini düşünmekte olan yazarlar ve reformcular olarak görmeleridir (Cevizci, 2017, s. 172).

Fransa’da Descartes’in öncülüğünde modern düşünce, felsefe ve bilimsel alanda Avrupa kültürünün dönüştürülmesinde önemli bir devinimsellik unsuru olmuştur. Descartes’ten gelen akılcılık yakın dönemde bile halen kültür üzerinde varlığını etkili biçimde sürdürmektedir. Descartes’in felsefesi yalnızca kendi ülkesindeki düşünürlerde değil, neredeyse bütün Batı düşünürleri üzerinde etkiler yaratarak yapılan çalışmalar üzerinde yol gösterici bir rol oynamıştır. Descartes’in skolastik düşünceye karşı olan düşünceleri ve rasyonalist düşünce kuralları Yeni Çağ Avrupa felsefesinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu bağlamdan bakıldığında Descartes’in felsefesi Aydınlanma fikrinin temeli olan akılcılık düşüncesinin temelini sağlamıştır. Fakat Fransız Aydınlanma düşünürlerinin birçoğu Rasyonalist felsefenin düşünme yöntemini tamamen yol gösterici olarak görmeyi gereksiz görmüşlerdir. Fransız düşünürleri, rasyonalizmi bir çerçeve dahilinde metafiziksel kanıtlarla ortaya koyan Descartes, Spinoza gibi filozoflara mesafeli kalmayı tercih etmişlerdir. Uzun yıllar kuşkuyla karşılanmış olan Descartes’in felsefesi ancak Fontenelle’nin Fransız Bilimler Akademisi’nde göreve gelmesiyle Akademi üzerinde bir egemenlik kurmuştur (Demir, 1999, s. 23).

Fontenelle, Fransız Aydınlanmasının öncü düşünürü olup, o dönemin bilimsel ve felsefi reformuyla *philosophe*’lar arasındaki güçlü bağı meydana getirmiştir. Birçok otoriteye göre Fontenelle, 17. Yüzyıl düşüncesi ve 18. Yüzyıl düşüncesi arasında bir halka oluşturmaktadır (Cevizci, 2017, s. 176). Fontenelle’nin mekanikçi ve bilimci düşünceyi geniş kitlelere yayma mücadelesi Fransız Aydınlanmasının önemli isimlerinden olan Voltaire tarafından da benimsenmiştir. Bu düşüncesi doğrultusunda

Voltaire kilise ve devlet kurumlarını ağır biçimde eleştirmiş ve Newtoncu bilim düşüncesinin tanınması için büyük çaba sarf etmiştir (Demir,1999, s. 23).

Fransız Aydınlanma düşünürleri, bireysel eserlerini hep beraber yazdıkları meşhur *Ansiklopedi*'ye aktararak daha geniş kitlelere ulaştırmak gayesindeydiler. Evrendeki bütün sırları aydınlatacağına inandıkları aklın, toplumsal ve bireysel şartları düzeltereğini savunan Ansiklopedistler, aklın ışığında doğanın ve insan düşüncesinin bütün sırlarının çözülmesini istemiş, bu doğrultuda dindeki batıl itikatlar ve akıldışı öğelere savaş açmışlardır (Cevizci, 2017, s. 126).

Ansiklopedi'nin iki editöründen birisi olan d'Alembert, Fransız Aydınlanmasının önemli isimlerindendir. Akılcılık ve bilimciliğin en büyük destekçilerinden biri olan d'Alembert, Locke'un empirizm görüşünden etkilenerek *Ansiklopedi*'nin içeriğine deney temelli bilgiler koymuştur. *Ansiklopedi* 'nin bir diğer editörü Diderot, Aydınlanmanın önündeki en büyük engel olarak dini görmekteydi. Bu düşüncesi bağlamında, mevcut zihniyeti değiştirmek için eğitim alanına yönelmiş ve bu görüşlerini yaymak için de *Ansiklopedi* 'yi en uygun araç olarak görmüştür. Dogmatizm ve ilerleme karşıtı görüşler karşısında, hoşgörü ve entelektüel özgürlüğü ileri süren ve bu amaç uğruna mücadelesini daima sürdüren Diderot'a, edebiyat eleştirmeni Sainte-Beuve "Yüzyılın Sözcüsü" adını vermiştir (Cevizci, 2017, s. 312).

Fransız Aydınlanmasının temsilcileri arasındaki en üst düzey filozof olan Rousseau da *Ansiklopedi* çalışmalarına katılmış filozoflardandır. Rousseau, eserlerinde ve çalışmalarında toplum ve birey üzerine görüşlerini belirtmiştir. Ona göre birey, kendi kendine yetemeyecek bir durumda olduğu için daima toplum içerisinde yaşamalıdır. Bu durumda bireyi bekleyen zorlukların başında özgürlük ve eşitlik gelmektedir. Birey toplum içerisinde yaşarken bu tehlikelerle karşı karşıya kalacaktır. Rousseau, bu tehlikeler karşısında toplum içerisinde yaşamayı kabul edenlerin ortaklaşa bir sözleşme oluşturması gerektiğini söylemektedir. Sözleşmede birey kendisini yönetecek gücün belirlenmesinde gerekli şartları belirtmelidir. Rousseau, bu şartların ve gücün temsiline, bireylerin kendi kendini yönetecekleri cumhuriyet sistemi olduğunu öne sürmektedir (Çüçen, 2006, s. 30).

1.1.3.3. Alman Aydınlanması

Almanya’da Aydınlanma ideasının İngiltere’deki ya da Fransa’dakine kıyasla geç başlamasının altında yatmakta olan temel neden Almanya’nın toplumsal yapısının diğer ülkelerinkinden farklı olmasıdır. Fransa ve İngiltere’deki gibi Aydınlanmanın destekçisi olan devleti gerek ekonomik olarak gerekse ideolojik olarak tehdit edebilecek olan burjuva sınıfı, Almanya’da güçsüz ve küçük bir gruptan ibarettir. Aydınlanmanın üreticisi ve destekçisi olabilecek bu sınıflar ve gruplar, Fransız Aydınlanmasının etkili isimlerini yakından takip etmiş ve aynı zamanda bir filozof olan Büyük Frederick’in döneminde canlanmaya başlamıştır. Devlet seviyesinde olan bu canlandırmanın bir sonucu olarak Alman Aydınlanması, akılcı bir yapının belirlediği “iyi bir toplum” çalışması yerine, mevcut güç odaklarının ne kadar akılcı olduğuna hizmet etmektedir (Çiğdem, 1997, s. 92-93).

Alman Aydınlanmasının öncü ve önemli isimlerinden Cristian Wolff, Alman Aydınlanmasının dil ve felsefi düşünüş açısından gelişimine imkân sağlamış bir filozoftur. Wolff, üniversitelerde egemen olan skolastik felsefi görüşleri temizleyerek yerine rasyonalizm tabanlı bir felsefi görüşü yaymak için mücadele etmiştir. Wolff’un bu çabaları ve düşünsel çalışmaları Almanya’da karşılık bulmuş, Aydınlanma düşüncesinin ülkede yaygınlaşmasını sağlamıştır (Atayman, 2005, s. 62-63). Wolff, felsefenin içkin kavramlarının daha anlaşılır olmasından ziyade, felsefenin pratik yarar prensibine göre düşünülmesi gerektiğini savunmuştur. Büyük Frederick’ten aldığı destekle birlikte kendisini hali hazırda Almanların öğretmeni olarak gören Wolff, Alman felsefe sözlüğünün kuruculuğunu yaptığı gibi felsefenin Latince olan dilini de Almanca’ya çevirtmiştir (Çiğdem, 1997, s. 94).

Christian Wolff’tan sonra Alman Aydınlanmasına tartışmasız en büyük katkıyı yapan isim Immanuel Kant olmuştur. Kant sadece Alman Aydınlanması özelinde değil, Aydınlanma felsefesinin bütününde oldukça etkili bir isim olmuştur. Bu görüşün ortaya çıkmasındaki neden ise Kant’ın, Orta Çağ’dan kalan karanlık dünya görüşünü tamamen modern felsefeden silmiş ve kesin bir hümanizm anlayışının benimsenmesini sağlamış olmasıdır (Cevizci, 2017, s. 429). Kant’ın Aydınlanma için önemli bir filozof olması, felsefesinin temelini kendi mantık çerçevesinde değerlendirmesi sonucu

türetmesiyle ilgilidir. Bu duruma örnek olarak daha sonra gerçekleşecek olan Avrupa Rasyonalizmi ve Anglo-Sakson deneyciliğinin, Kant'ın felsefesi bağlamında daha önce kavuşamadıkları tutarlıklarına kavuşmaları verilebilir (Çiğdem, 1997, s. 99).

Immanuel Kant'ın genel felsefi görüşüyle birlikte onu önemli bir Aydınlanma filozofu kılan bazı ana unsurlar bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Kant'ın bilimci bir anlayışı benimsemiş olmasıdır. İnsan zihninin sayısal anlamda işleyişi ve doğa bilimlerinin son yüzyıllarda gösterdiği etkileyici gelişmeler, Kant'ın bilimi felsefi olarak temellendirmesini sağlamıştır. İkinci unsur ise Kant'ın, insan aklının sınırlarını ortaya koyarken, metafizik karşısındaki sergilediği duruşu ve daha önceki metafizik unsurlar ile ilgili yapmış olduğu eleştirileridir. Bu durum, onun tam anlamıyla bir Aydınlanma filozofu olduğunun göstergesidir (Cevizci, 2017, s. 430-431).

Kant, aydın ya da aydınlanacak olan bireyin bir ahlak yapısı içerisinde olması gerektiğini düşünmektedir. İnsan, aklı aracılığıyla nasıl bilim ve doğanın kanunlarını belirleyebiliyorsa yine kendi aklı aracılığıyla toplumsal ve bireysel yaşamın düzenleyicisi olabilecek ahlak yasalarını da belirleyebilir. Bu amaç doğrultusunda Kant ve bazı Aydınlanma düşünürleri ahlak üzerine kuramlar ortaya koymuşlardır. Kant, bu çalışmalar neticesinde yazdığı “*Pratik Aklın Eleştirisi*” kitabında, insanın evrensel ahlak yasalarını koyabilme ilkelerini tartışmıştır (Çüçen, 2006, s. 30).

Alman Aydınlanmasının önemli dönüm noktalarından birisi de 18. Yüzyılda Friedrich Heinrich Jacobi ile Moses Mendelssohn arasındaki panteizm tartışması olmuştur. Tartışmaya daha sonra Kant, Goethe, Herder ve Hamann gibi düşünürler de dâhil olmuştur. Bu tartışmanın birçok önemli sonucu bulunmaktadır. Bunlardan birisi Alman Aydınlanmasının çöküşünü hazırlamasıyla ilgilidir. Jacobi, Aydınlanmanın insan aklına olan inancını eleştirir, insan aklının sınırları olduğunu ve yalnız belirlenmiş bir alanda kendi kendine yetebileceğini dile getirmiştir. Daha sonra bu tartışmaya dâhil olmuş düşünürlerin bazıları “*Fırtına ve Coşku*” Alman Karşı-Aydınlanması hareketini başlatmıştır (Çiğdem, 1997, s. 103-104).

1.2. Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki Aydınlanma Hareketleri

Aydınlanma kavramı ilk bölümde ayrıntılı şekilde açıklanmış ve Avrupa'daki etkilerinden söz edilmiştir. Bu bölümde Aydınlanmanın, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki etkilerinden ve sonuçlarından bahsedilecektir.

1.2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Aydınlanma Hareketleri

Osmanlı İmparatorluğu, 18. Yüzyıl'da Avrupa'da gerçekleşen hareketlerin yansımalarının öncesinde, Balkanlar (Yunanistan, Arnavutluk ve Romanya'nın bir bölümü), Anadolu (bugünkü Türkiye) ve Arap dünyasının büyük bir bölümündeki (Lübnan, Ürdün, İsrail, Irak, Kuveyt, Suudi Arabistan'ın bir bölümü, Mısır, Tunus ve Cezayir) topraklara sahip durumdadır (Zürcher, 2000, s. 23). 18. Yüzyıl'da sınırlarının hemen yanında Avrupa'da gerçekleşen yeniliklere tamamen algısını kapatmış olan Osmanlı İmparatorluğu, bu tavır ve tutumunu uzun bir zaman sürdürmüştür. Teokratik yönetim düşüncesiyle birlikte dine dayalı bir devlet anlayışını ve dünya görüşünü benimsemiş olan Osmanlı, ancak yüzyıl boyunca yaşadığı yenilgiler sonucunda rakiplerinin gelişiminin farkına varmış ve bu gelişimin kaynağını araştırmaya başlamıştır (Gökberk, 2016, s. 37).

Osmanlı İmparatorluğu, 18. Yüzyıl'da Avrupa karşısındaki güçsüzlüğünün nedenini çok tutarlı ve devamlı olmayarak araştırmıştır. Bu sorunun en doğru tanımını ise 300 yıl süren yasaklamalardan sonra Müslümanlar ve Türkler için ilk basımevini kurmuş olan İbrahim Müteferrika yapmıştır. Müteferrika, "*Usul-ül Hikem Fi- Nizam Ümem*" adlı kitabında, Avrupa'nın yönetim ve ordu sistemlerinin, eski dönemlerdeki gibi dinsel bir çerçeveden değil, akıl yoluyla aydınlatılan bilimsel yöntemler ile geliştirildiğini belirtmiştir. Müteferrika'nın "akla ve bilime dayalı gelişim" olarak özetlediği bu yenilikler, o dönem çıkan isyanlar nedeniyle bir gelişim çabasına dönüştürülemeden sonlanmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı bölgelerde topraklara sahip olması birçok ulustan insanın sınırları içerisinde yaşamasına neden olmuştur. Osmanlı'nın çok uluslu devlet anlayışına karşın 18. Yüzyıl'da Avrupa'da ulus devlet anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu devlet anlayışında her devlet kendi

ekonomisine ve halkının refah seviyesine önem vermektedir. Avrupa'ya bu anlayış hâkim olurken, Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ülkelerine kapitülasyonlar ve ayrıcalıklar vermeye devam etmektedir (Ozankaya,1999, s. 30).

Osmanlı İmparatorluğu'nun, rakipleri karşısında yüzyıllar boyunca devam eden üstünlüğü 1699 yılında yapılan Karlofça Antlaşması ile son bulmuş, Osmanlı İmparatorluğu bu antlaşmayla birlikte ilk toprak kaybını yaşamıştır. Antlaşmaya göre, Macaristan ve Erdel Avusturya'ya, Podolya ve Ukrayna Polonya'ya, Mora Venedik'e, Azak ise Rusya'ya bırakılır. Böylece Rusya en büyük hedeflerinden olan Karadeniz'e ilk kez adım atmış olur. Bu toprak kayıplarının yanında antlaşmanın iki önemli maddesi daha bulunmaktadır; birincisi, Hristiyan devletleri artık Osmanlı'ya haraç vermeyecektir, ikincisi, Osmanlı, artık Avrupa savaşlarında ve politikalarında güçlü bir devlet konumunda olmayacaktır. Avrupa devletlerinin (Fransa, İngiltere, Avusturya, Rusya) aralarındaki diplomasi süreçlerinde sadece onların amaçlarına göre hareket eden bir araç olacaktır (Berkes, 2012, s. 41).

15. ve 16. Yüzyıllar boyunca hızlı bir yükselme dönemi geçiren Osmanlı İmparatorluğu, aynı dönemde Avrupa'da gerçekleşmekte olan Rönesans ve Reform hareketlerinden etkilenmemiştir. Ancak 17. Yüzyıl sonlarında güçlenen Avrupa devletleri karşısındaki üstün konumunu kaybeden Osmanlı İmparatorluğu gerileme dönemine girmiştir. Avrupa karşısındaki yaşanan bu gerileme sonucunda Osmanlı İmparatorluğu, çeşitli reform hareketleri uygulamaya karar vermiştir. Bu reform hareketlerinin ilk örnekleri III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde görülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nda bu reform hareketlerini daha sonra sırasıyla Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemleri izlemiştir.

1.2.1.1. III. Selim ve II. Mahmud Dönemleri

III. Selim'in babası III. Mustafa, oğlunun iyi bir eğitim görmesine çok büyük önem vermiştir. Saray içerisinde izole bir şekilde büyüyen III. Selim, "İlhami" mahlasıyla şiirler yazıp, besteler yapmıştır (Avcıoğlu, 2013, s. 203). Avrupa'daki gelişmeleri ve reformları yakından takip eden III. Selim, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa karşısında düştüğü duruma müdahale eden ilk hükümdar olmuştur. Şehzade

olduğu dönemlerde de örnek bir kişilik olarak gördüğü XIV. Louis ile yazışmalarda bulunduğu bilinen III. Selim'in çevresindeki dost ve hizmetkârlarıyla sık sık toplanarak Avrupa'da gerçekleşen gelişmeler hakkında konuşmalar yaptığı bilinmektedir (Zürcher, 2000, s. 39).

III. Selim, 1789 Nisan'ında tahta çıktığında Batı'da Fransız Devrimi gerçekleşmektedir. Aynı zamanlarda Osmanlı İmparatorluğu zor bir süreçten geçmektedir. Bir yandan Rusya ile savaş devam etmekte iken, Belgrad ise Habsburglara bırakılmıştır. Askeri anlamda yaşanan bu zorlukların yanında İslam köktenciliğinin temellerini atmış olan Vahhabiler Hicaz'da güçlenirken, Osmanlı'nın dini uygulamalarını gevşek bularak eleştirmişlerdir. Balkanlar'da bulunan ayanlar ise huzursuzluklara sebebiyet vermiş, hatta bazıları isyan edip merkezi otoriteye meydan okumuşlardır. Tüm bu sorunların yanında Osmanlı için tekerrür eden bir diğer sorun da Yeniçeriler sorunudur. Devletin ekonomik durumundan ve paranın değersizleşmesinden olumsuz etkilenen yeniçeriler, daha fazla maaş alabilmek için diğer aile fertlerini Yeniçeri Ocağı'na yazdırmışlardır. Bu durum yeniçerilerin bir dönem dünyaya korku salmalarını sağlayan disiplinlerinin ve birlik ruhunun ortadan kalkmasına sebep olmuş ve herhangi bir askeri ya da toplumsal reformda onları devlete karşı konuma getirmiştir (Ahmad, 2006, s. 44-45).

Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasi ve askeri açıdan çalkantılı olduğu bir dönemde tahta gelen III. Selim, içerisinde bulunulan bu durumdan yalnızca Avrupa'daki gelişmelerden örnek alınarak çıkılabileceğine inanmıştır. Bu düşüncesinin ilk örneği de tahta çıktıktan hemen sonra bir af çıkartıp, ekonomik krizi zayıflatmak amacıyla devletin hazineden borçlulara, borçlarının yüzde otuzunu kapsayacak kadar yardımda bulunması olmuştur (Arslan, 2005, s. 214).

Askeri alanda reformlar yapmak isteyen III. Selim ordunun gençleştirilmesini ister, ancak yaşlı askerlerin ordudan tasfiye edilmesi ve oradan elde edilecek gelirin genç askerlere tahsisinde sorunlarla karşılaşmıştır. Bütün bu olumsuzluklara rağmen III. Selim, 1791 yılında devletin ileri gelen 22 isminden ıslahat raporları istemiş, bir heyetle birlikte bu raporlar doğrultusunda 72 maddelik bir reform programı hazırlatmıştır. Bu reform programı neticesinde;

- 10 Temmuz 1792 yılında “Tecdid: Kanun-ı tımar ve zeamet” çıkartılarak, savaşa gitmeyenlerin tımar haklarının ellerinden alınarak, görevini başarıyla yerine getirenlere verilmesi mecburi kılınmıştır.
- Çok sayıda yeniçerinin esnafılık ve ticaret yapmasından dolayı, askeri terbiye ve inzibattan uzaklaşmaması için haftanın belirli günlerinde askeri terbiye ve talim yapması kuralı getirilmiştir.
- Yeni bir hazine oluşturularak, kahve, tütün ve şarap ile on keseden çok faizi olan kazançlardan vergi elde edilecektir.
- Yeni mülki taksimat yapılabilir, ancak Valiler üç yıldan önce değiştirilemez. Ayanları eskiden olduğu gibi halk seçecektir.
- Rüşvete karşı kanunlar çıkartılmıştır. İstanbul’da bir Zahir Nezaleti kurularak, zahire toplama ve dağıtım işleri yolsuzluk yapan tüccarlardan alınarak, nezarete bağlanır (Avcıoğlu, 2013, s. 204-205).

III. Selim, 1792 yılında Rusya ile yapılan savaşın sonlanmasını ve Avrupa’nın Fransız Devrimi’nin sonuçlarıyla meşgul olmasını fırsat görerek, Osmanlı Ordusunu, teknik donanım ve eğitim gibi alanlarda gelişmiş Avrupa ordularının seviyesine getirmek gayesiyle geniş çapta bir reform planı hazırlamak ve uygulamak istemiştir. Bu reform hareketi de geçmişteki birçok reform hareketi gibi Fransız eğitimcilerin rehberliğinde yapılır. İstanbul’daki eğitimli subay nüvesi de Fransızca kitaplardan ya da Fransızca’ dan çevrilmiş kitaplar ile öğrenim görmüştür. Bugüne kadar millet olarak yabancı dillerden aldıkları bilginin tamamını Fransızca’dan alan Osmanlı İmparatorluğu’nda, III. Selim’in Nizam-ı Cedid düşüncesinin hazırlıklarına yardım için Fransa’yı referans alması şaşırtıcı olmamıştır. Fransa Kralı ile iletişiminden dolayı Fransa’daki yeni düzene vakıf olan III. Selim, yeni düzene oldukça ilgi göstermiştir. Bu ilgi Osmanlı’da bir süre sonra gerçekleşecek reform hareketlerinin de aynı deyim ile anılmasına yol açacaktır (Lewis, 1993, s. 57-58).

Nizam-ı Cedid deyişi, Osmanlı sınırları içerisinde ilk kez Fazıl Mustafa Paşa tarafından Yahudi, Hristiyan ve Kıpti cizyelerinden (gayrimüslimlere uygulanan kafa

vergesi) alınan vergilerin tek bir elden alınması için yapılan yenilik için kullanılmıştır. Ama artık ordu teşkilatının yenilenmesiyle alakalı kullanılan bu deyim için ordu içerisinde üç farklı görüş vardır; Tutucular, Kanuni döneminde bulunan askeri kanun ve nizamın diğer ülke ordularına örnek olduğunu söyleyerek, Kanuni dönemindeki eski kanunların yeniden getirilmesini savunmaktadır. Telifçiler; yeniçerilerin Kanuni döneminden sonra ordunun bir daha karıştırılmadığını ve eski yasalara saygı gösterilmediğini söyleyerek Avrupalı ülkelerin savaş usullerinin örnek alınması gerektiğini savunmaktadır. İnkılapçılar ise mevcut askerlerin esnaf, çiftçi ya da bir aile sahibi olduğunu, bu sebepten dolayı askeri görevlerini yerine getiremediğini savunmakta ve on beş bin kişilik yeni bir ordu kurulmasını istemektedirler. III. Selim, inkılapçıların görüşleriyle işe başlamıştır. Bu yaklaşım neticesinde, ocak birimleri kaldırılacak, yeniçerilere yeni bir talim programı getirilecek, topçu, kumbaracı, lağımıcı ve arabacılar için yeni talimname oluşturulacak, idari sahada Rumeli ve Anadolu 28 vilayete bölünecektir (Avcıoğlu, 2013, s. 206).

III. Selim'in reform hareketlerinin büyük bir bölümünü topçuluk, istihdam, denizcilik ve bu bilimlere destekleyici eğitim vermekte olan askerlik ve denizcilik okullarını kapsamaktadır (Lewis, 1993, s. 60). Bu bağlamda 1773'te Haliç Tersaneleri'nde, teknik ya da teorik bilgisi eksik olan gemi reislerini ve denizcilik öğrencilerini eğitmek amacıyla açılan Mühendishane-i Bahri-i Hümayun, 1793 yılında alanında uzman subaylar yetiştirmek amacıyla İstanbul'da açılmıştır. III. Selim'in modern bir ordu kurma fikrine hizmet etmekte olan okulda, topçuluk, lağımıcılık gibi alanlarda eğitimler verilmektedir. III. Selim döneminde açılan bir diğer önemli okul da Özel Rum Tıp Mektebi olmuştur (Sakaoğlu, 2003, s. 56).

III. Selim, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu buhranlı döneminde her türlü zorluğa rağmen reform hareketlerini devam ettirmek için çalışmıştır. Yeni kışlalar, talimhaneler ve Fransa'dan getirilen uzmanlar için vergileri arttırmak istemiş ancak bu durum büyük bir muhalefetle karşılaşmıştır (Ahmad, 2006, s. 45). Anadolu'da nispeten başarıyla yapılan Nizam-ı Cedid, Balkanlar'a taşınmak istenmiş ancak 1806 yılında ulema, tüccar ve esnaflar yeniçerilerin kazan kaldırmasını destekleyerek III. Selim'e karşı durmuşlardır. 25 Mayıs 1807 yılında Kabakçı Mustafa kontrolündekiler

tarafından bir isyan başlatılmış, halktan gelen destekle büyüyen isyan sonucunda Nizam-ı Cedid kaldırılmıştır. Nizam-ı Cedid'in kaldırılmasıyla yatışmayan isyan padişahın tahttan indirilmesiyle sonlanmıştır. III. Selim, döneminde deniz ticareti ve harp sanayisi gelişmiş, basımevleri ve yüksekokullar kurulmuştur (Avcıoğlu, 2013, s. 208).

II. Mahmud, III. Selim'in başlattığı reformları devam ettirmek istemiş ancak ülkenin içerisinde bulunduğu durum ve kendi konumu reformları hemen yürürlüğe koyması için uygun olmamıştır. II. Mahmud reformlara sağlam bir zemin oluşturmak amacıyla saltanatının ilk on beş yılında tedbirli bir duruş sergileyerek, önce ülkeyi içerisinde bulunduğu kaotik ortamdan çıkartacak hamlelerde bulunmuş ve bu süre zarfında ulemanın, ordunun ve devletin önemli konumlarına güvenebileceği kişileri atamıştır (Zürcher, 2000, s. 51).

II. Mahmud, bir şehzadeye göre normal sayılabilecek olan, Türkçe ve klasik İslam dillerinde din, şeriat, şiir ve tarih eğitimi almıştır. Hiçbir yabancı dili bilmemesinden ve Türkçe çevirinin az olmasından dolayı batı hakkında aracılardan duyduğu bilgiler dışında herhangi bilgisi yoktur. Saltanatının ilk döneminde merkezi otoriteyi tekrardan oluşturmak için bütün imtiyaz ve yetkileri kaldırmakta kararlıdır. Bu doğrultuda Mehmet Ali Paşa'ya özerklik tanıdığı Mısır ve diğer ülkelerin baskısıyla özgürlük tanımak zorunda kaldığı Mora haricinde, Anadolu ve Rumeli'deki bütün gücü büyük ölçüde kontrolü altına almıştır (Lewis, 1993, s. 79).

Sadrazam Alemdar Mustafa Paşa, II. Mahmud'a muhalif askerlerin ve isyana destek olabilecek kişilerin güçlerini ortadan kaldırarak, bütün yetkiyi kendisinde toplamıştır. Bu aşamadan sonra vezir ve ayanlardan oluşan bir danışma meclisi toplayarak, Yeniçeri Ocağı'nın, kuruluşundaki anlayışından ve Hacı Bektaş'ın ilkelerinden uzaklaştığını, artık orduyu bir çöküşe sürüklediğini, bu durum karşısında, Yeniçeri Ocağı'nın teknik ve eğitim bakımından modern bir ordu anlayışı içerisinde yeniden yapılandırılacağını açıklamıştır. Bu karardan sonra padişah tarafından alınan tedbirlerle, bekar yeniçeriler ocakta kalacak, makam ve görevlerin para karşılığında verilmesi yasaklanacak, Kanuni'nin koyduğu askerlik ilkelerine bağlı kalınacak ve

Şeyhülislam'ın fetvasıyla ordu Avrupa'nın modern teknikleri ile donatılacaktır (Arslan, 2005, s. 221-222).

1821 yılında bazı yerel metropolitler ve piskoposların desteğiyle Mora İsyanı başlamıştır. II. Mahmud ayaklanmayı bastırmak, yayılmasını engellemek ve isyanı destekleyenlere karşı bir gözdağı vermek için Patrik Grigorios'u idam ettirmiştir (Ortaylı, 2008, s. 63). Ancak Osmanlı'nın mevcut ordusunun kapasitesi bu isyanı bastırabilecek kadar güçlü değildir. İsyanlıların özgürlüklerini ilan etmesi üzerine II. Mahmud, Avrupa modelinde kurulmuş bir orduya sahip Mısır valisi Mehmet Ali Paşa'dan destek istemiştir. Mısır'dan gelen ordu ile isyancılar bastırılmıştır ama bu müdahale uluslararası bir krize dönüşmüş ve Rusya ile İngiltere Mora'da bir Yunan devletinin kurulmasında anlaşmıştır. II. Mahmud, Yunan devletini tanımaz ancak yeniçerilerle birlikte bir savaşa giremeyeceğinin de farkındadır. Ocak ağaları, rical ve ulemanın desteği ile Yeniçeri Ocağı'nda düzenlemelere gider, 1826'da yeniçeriler bu duruma karşı gelip kazan kaldırmıştır. Ancak Osmanlı tarihine Vaka-yı Hayriye adıyla geçecek olan bu çatışmadan sonra II. Mahmud, Yeniçeri Ocağı ve Sipahi Ocağı'nın kaldırılarak yerlerine Asakir-i Mansure-i Mahmudiye isimli bir yeni ordunun kurulacağını duyurmuştur (Avcıoğlu, 2013, s. 211). Yeni ordu Nizam-ı Cedid'in yeniden canlandırılmış bir halidir, II. Mahmud, bu yeni orduyu Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlamlı dönemlerindeki Kanuni'nin askeri anlayışına bir dönüş olarak tanıtmıştır (Lewis, 1993, s. 80). II. Mahmud'un yeniçerileri ortadan kaldırmasıyla ulema ve benzeri sınıfların askeri destekleri kesilmiş ve güçleri azalmıştır. II. Mahmud ayrıca ordunun kılık kıyafet düzenlemesinde de bir değişikliğe giderek ay yıldız motifli modern üniformaları ve bir sınıfın doğuşunu ve eskisinin kaybolmasını temsil eden fesi resmi hale getirmiştir (Ahmad, 2006, s. 47).

II. Mahmud, III. Selim'in saltanatı zamanında başlatılmış olan bir uygulamayı da tekrardan yürürlüğe koymuştur. Avrupa ülkelerine elçiler yollayarak Osmanlı'nın reform hareketlerinin, Avrupa'daki devlet yöneticileri tarafından nasıl karşılandığını öğrenmiştir. Elçiler ayrıca Avrupa'nın bilimsel ve kültürel gelişimlerini de

incelemişlerdir. Bu bağlamda Paris ve Londra Elçisi Mustafa Reşit Paşa bir layiha² göndermiş, layihada Avrupa’da askeri ıslahatların yanında ticaret ve ziraatın geliştirilmesiyle ilgili bilgilerden bahsetmiştir. Mustafa Reşit Paşa gönderdiği diğer yazılarda Avrupa’da, basın ve kamuoyunun gücünden bahsetmiştir. II. Mahmud, bu öneriler ışığında esnafların, tüccarların hakları ve dış ticaretin geliştirilmesi amacıyla yenilikler ilan etmiştir (Avcıoğlu, 2013, s. 212).

Bu dönemde yeniliklerin yapıldığı diğer bir alan da eğitim olmuştur. Yeni ordu kolayca asker bulabiliyor, silah talim ve eğitimi de nispeten zorluk oluşturmuyordu. Ancak ordunun uzman bir subay kadrosu bulunmuyordu. Ordunun subay ihtiyacını karşılamak için 1773 ve 1793 yıllarında açılan kara ve deniz mühendis okulları desteklenmiş, 1827 yılında ise karşılaşılan bütün zorluklara rağmen dört öğrenci Paris’e yollanmış, zamanla bu sayı arttırılmıştır (Lewis, 1993, s. 84). 1834 yılında Maçka Kışlası’nda öğretime başlayan Mekteb-i Ulüm-ı Harbiye bu tarihe kadar açılan en büyük askeri okul olmuştur. Sekiz kısımdan oluşan okulda bütün kısımlardan başarıyla mezun olan öğrenciler her yıl belirli sayılarda Avrupa’ya gönderilmiştir. Bu okulları sırayla 1835 yılında açılan Tophane Mekteb-i Harbiye ile Mızıka-i Hümayun Mektebi izlemiştir (Sakaoğlu, 2003, s. 57). 1838 yılında sivil alanda ilk ve orta dereceli eğitim problemine çözüm olarak Mekteb-i Maarif-i Adliye ve Mekteb-i Ulum-u Edebiye isimli iki orta dereceli okul açılmıştır. Geleneksel eğitim anlayışına sahip bu okullar bünyesinde devlet memuru ve tercüman yetiştirilmek amaçlanmıştır (Lewis, 1993, s. 85).

II. Mahmud saltanatında geliştirilmeye çalışılan diğer alanlar ise haberleşme ve ulaştırma alanları olmuştur. 1831 yılında Osmanlı’da ilk resmî gazete olan Takvim-i Vekayi yayınlanmıştır. Devlet memurlarının okuması amacı ile basılan bu gazete devlet politikasının ve amaçlarının daha iyi anlaşılması için bir araç olarak kullanılmış, zamanla posta yoluyla farklı bölgelere de yollanmıştır (Lewis, 1993, s. 95). II. Mahmud’un saltanat yıllarında modernleşmek amacı ile askeri okulların açılması, Avrupa’ya öğrencilerin gönderilmesi, ilk resmî gazetenin basılması, ilköğretimin

² Arapça kökenli bir kelime olan ve düşünülen bir şeyin yazılı hale getirilmesi anlamındaki lâiha kelimesinden türemiştir. Osmanlı’da ise rapor ve taslak olmak üzere iki çeşit belge için kullanılmaktadır.

zorunlu kılınması, ilk nüfus sayımının yapılması, ordu ve devlet memurlarının kılık kıyafetlerinde değişimine gidilmesi gibi reform hareketleri yapılmıştır (Çınar, 2014, s. 29).

1.2.1.2. Tanzimat Dönemi

II. Mahmud'un 1839 Haziran'ında vefat etmesiyle tahta, henüz 16 yaşında olan oğlu Abdülmecid çıkmak zorunda kalmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun krizler ve kaoslar ile çalkalandığı bir dönemde tahta çıkan genç Abdülmecid, dönemin reformcu devlet yöneticilerinden olan Mustafa Reşit Paşa tarafından yönlendirilmiştir. Abdülmecid, Mustafa Reşit Paşa'nın etkisi ile reform hareketlerini devam ettirerek, Avrupa'nın bilhassa da İngiltere'nin desteğini almayı amaçlamıştır (Ahmad, 2006, s. 52). 24 Haziran'da Mehmet Ali Paşa'nın orduları karşısında Nizip Savaşı'nı kaybeden Abdülmecid, Avrupa'ya çağdaş bir rejim kurabilecek güçte olduğunu göstermek amacı ile 3 Kasım 1839 yılında Mustafa Reşit Paşa tarafından kaleme alınan Tanzimat Fermanı'nı (Gülhane Hatt-ı Hümayunu) Gülhane Meydanı'nda bütün bakanlar, Rum ve Ermeni patrikleri, Yahudi hahamı, elçiler ve çeşitli yüksek mevkili memurlardan oluşan topluluğa karşı sunmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun amacını belirten bu ferman birkaç temel reformdan oluşmaktadır. Bunlar;

- Padişahın halkın can, namus ve malının güvenliğini sağlanmasına
- İltizam sisteminin yerine yeni bir vergi sisteminin getirilmesi
- Her vatandaşın zorunlu olarak askere alınması
- Bütün dinlere mensup vatandaşların kanun önünde eşit olması
- Herkesin mülkiyet sahibi olabilmesi ve miras bırakabilmesi (Zürcher, 2000, s. 79).

Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesinden hemen sonra padişah ve ileri gelen devlet yöneticileri bu fermana sadık kalacaklarına dair bir yemin töreni düzenlemiş ve bu törenin benzerleri vilayetler, sancaklar ve kaza merkezlerinde de gerçekleştirilmiştir. Bu törenlerden sonra Tanzimat dönemi resmi olarak başlamıştır.

Yurtiçi ve yurtdışında farklı şekillerde değerlendirilen Tanzimat dönemi basın gücünün eksikliğinden dolayı halka aktarılamamıştır. II. Mahmud döneminde çıkartılmaya başlanan Takvim-i Vekayi'nin yalnızca 300 adet basılması, devletin ülkede yapılan işleri halka ulaştıramamasına neden olmuştur. Bu durumda halkın yapılanlardan haberdar olabilmesinin tek yolu siyasete açık yapıları ile bilinen cami, tekke ve medreseler olmuştur. Tanzimat Fermanı'nın eşitlik ilkesini beğenmeyen ve buralarda konuşmalar yapan kişiler, halihazırda devletin gerilemesine zaten batı geleneklerinin sebep olduğunu, bu fermanın şeriatı ortadan kaldıracağını dile getirmişlerdir. Osmanlı sınırları içerisinde durum böyleyken, Avrupa gazetelerinde Osmanlı'nın çağdaşlaşma yoluna girdiği, Tanzimat'ın batı uygarlığının bir zaferi olduğu yazılmıştır (Akşin, 1997, s. 290).

Tanzimat Fermanı, Osmanlı İmparatorluğu için batılılaşmanın yeni bir belgesi ya da yeni bir modernleşme projesi olarak görülmekteydi. Bu fermanı hazırlayıp, uygulanmasını sağlayan aydınların temel amacı, yıkılmak üzere olan Osmanlı için bir kurtuluş yolu olduğunu göstermektir. Başka bir deyiş ile Tanzimat Fermanı aşılması zor olan sorunları aşmak ve zor durumdaki Osmanlı'yı yönetmek niyeti ile, sorunları çözebilecek kudreti yalnızca kendilerinde gören ve halkta bir kurtarıcı imajı çizmek isteyen Tanzimat aydınlarının amaçlarına bir meşruiyet arayışı olarak değerlendirilmektedir (Yıldız, 2018, s. 60).

Avrupa'da yönetimin meclisler ile paylaşılmadığı ülkelerde milli devlet kurmak isteyen hükümdarlar, mülkiyet hakkının korunması ve eğitim seviyesinin artırılmasının faydalı olacağını fark etmiştir. Bu farkındalıklar eşliğinde orta sınıfın güçlenmesi ve milli devletlerin kurulmasına paralel olan bir politika uygulanmıştır. Bu politika daha sonraki dönemde "Aydın Despotizmi" olarak anılacak olan "kameralizm"³ anlayışıdır. Osmanlı'nın daha önceki dönemlerde Avrupa'ya temsilci ya da görevli olarak gönderdiği Tanzimat aydınları, Tanzimat Fermanı'nı hazırlarken kameralizm anlayışından etkilenmiştir. Kameralizmin Tanzimat aydınlarına çekici

³ Kameralizm, kökeninde korumacılık ilkesi bulunan ve yürüyebilmesi için merkezi devletlerin kurulmasını gerekli görülen bir iktisat politikası olan Merkantilizm'in Almanya'daki adıdır. Kameralizm temelde Kilise'nin egemen gücünün ortadan kalkması ile modern devlet anlayışına geçişi kolaylaştırmış ve dağıntı haldeki Alman İmparatorluğu'nu siyasal bir çatı altında birleştirmiştir (Örs, 2013, s.47-48).

gelen tarafı, Osmanlı gibi dağılmış görüntüde bir ülkeyi bütünleştirici bir görünüme getirmesidir. Tanzimat aydınları ulusal çapta idari, iktisadi ve hukuksal tedbirler ile Osmanlı'daki farklı kültürel görüşlerin ortadan kaldırılabileceğine ve bir Osmanlılık bilinci yaratabileceklerine inanmaktadırlar (Mardin, 1991, s. 14-15).

Tanzimat döneminde Mustafa Reşit Paşa ve diğer aydınların da destekleri ile 1839'da Ticaret-Ziraat Nezaketi, 1847'de Ziraat Okulu açılmıştır. Bu dönemde İstanbul'da dört farklı teçhizat-ı askeriye fabrikası ve Topkapı'da bir porselen fabrikası, İzmir ve İzmit'te kâğıt fabrikaları, Adana ve Mersin'de iplik fabrikaları, Bursa'da da ipek fabrikası açılmıştır (Avcıoğlu, 2013, s. 215).

Bütün bu gelişmelerin yaşandığı 19. Yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun en uzun yüzyılı olarak ifade edilmektedir. Bu yüzyıl reformcular ve gelenekçilerin karşı karşıya geldiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu dönemde reformcular, modernleştiriciler, batıcılar ve laikler bir cephede; İslamcılar, muhafazakârlar ve gelenekçiler de diğer cephede yer almaktadır. Tanzimat döneminde eski sistemin izlerini taşıyan kurumların mevcut durumlarını koruması gerektiği, bu şekilde Doğu'ya olan bağlılığın devamının sağlanabileceği, reform ruhunu yaşatan yeni kültürel kurumların kurulması ile de Batı'ya dönülebileceği düşünülmüştür. Bundan dolayı Tanzimat döneminde dünya görüşü ve felsefesi farklı iki nesil arasında eskicilik ve yenicilik mücadelesi yaşanmıştır (Çetinkaya, 2002, s. 65-66).

Tanzimat'ın kurucuları Mustafa Reşit Paşa, Ali Paşa ve Fuat Paşa, batının idari ve askeri sistemlerini Osmanlı'ya aktarırken, batının günlük kültürü de Osmanlı'ya girmiştir. Giyim, mimari dekorasyon, paranın kullanılışı ve insanların yaşam stili "Avrupalı" bir hal almıştır. Osmanlı'da bu dönemde yaşanan faaliyetler ancak 1860'lı yıllarda daha önce devletin eğitim için Avrupa'ya yolladığı Namık Kemal ve Ziya Paşa öncülüğündeki Yeni Osmanlılar tarafından eleştirilebilmiştir. Yeni Osmanlılar, Tanzimat aydınlarının sömürgecilik olayını anlamadıklarını, yeni bir üst tabaka oluşturduklarını ve kendi kültürlerini unutarak, yalnızca yüzeysel olarak batılılaşabildiklerini iddia etmişlerdir. Ayrıca Tanzimat aydınlarının, batının ruhunun temelinde olan özgünlük ve parlamenter eğilimleri kavrayamadıklarını da belirtmişlerdir (Mardin, 1991, s. 15-16).

Tanzimat döneminin dikkat çekici aydınlarından birisi de Şinasi'dir. Şinasi eğitim için gittiği Fransa'da, Fransız Aydınlanmasının önemli isimleri Voltaire, Montesquie, Fontenella gibi düşünürlerden etkilenmiş, çıkardığı Tasvir-i Efkar Gazetesi'nde bu düşünürlerden çeviriler yayınlamıştır. Şinasi, Fransız düşünürlerin akılcılık ilkesini Osmanlı'da pozitivizm akımı olarak tanıtmış, Avrupa'nın akıl ve kanun sayesinde bir mucize gerçekleştirdiğini anlatarak, yeni değerlerin temelinde halk, adalet ve felsefe kavramlarının olduğunu, İslamiyet bilgisizliği devrinin sona erdiğini, bununla beraber adalet ve akıl devrinin başladığını vurgulamıştır (Bekiryazıcı, 2003, s. 251-252).

Tanzimat Fermanı'nın eğitim sistemine getirdiği yeniliklerin başında eğitim kurumlarının yalnızca İstanbul sınırlarında kalmaması, taşrada yaşayan vatandaş için de eğitim kurumlarının açılmasının gerekliliği gündeme gelmiştir. Tanzimat'ın eğitimin yaygınlaşması fikri temelinde eski öğretim metotları yerine modern öğretim metotları benimsenmiş, ilk ve ortaöğretimden sonraki eğitim için de yeni okullar açılmıştır. Ayrıca bürokrasi, din ve askeriyeden seçilen uzman ve aydınlar ile Meclis-i Maarif-i Muvakkat komisyonu kurulmuştur. Bu komisyon, eğitimin herkese açık olması, din derslerinin saatlerinin arttırılması, öğrencilere gece ve gündüz hizmet verebilecek okulların açılması gibi önerilerde bulunmuştur. İlk bilim akademisi olarak kabul edilen Encümen-i Daniş 1851 yılında bu öneriler sonucu açılmış ancak büyük umutlar beslenen okulun ismi aradan uzun bir süre geçmeden unutulmuştur. Tanzimat, eğitim siyasetinin temelinde Osmanlılık ilkesine dayanmaktadır. Ülkenin farklı yerlerinde eski okulların isimleri ve yaklaşımları yenilenerek Müslüman ve gayrimüslim her milletten birey bu okullarda aydınlatılarak Osmanlılık bilincine erişecektir. Bütün bu gelişmelere bakıldığında Tanzimat döneminde eğitimin geliştiği açıktır. Buna karşılık Tanzimat'ın 1869 yılına kadar olan eğitim anlayışı systemsizdir. Bu süreçte akla gelen gereksinim duyulan askeri ve sivil okullar açılmış, okulların hepsinde belirli sorunlar ve aksilikler yaşanmıştır. 7 yaşına gelen her çocuk (tabii İstanbul'da) okula gönderilecek, aksi durumlarda muhtarlar ve imamlar tarafından yakalanarak hocaya teslim edilecektir, ancak ailesine maddi destek sağlayan çocuklar sadece din bilgisi derslerine katılmak için okullara geleceklerdir. Okullarda uygulanan disiplin kuralları ise hocanın kızgın biçimde bakması, öğrencinin ayakta bekletilmesi

ve öğrenciye ince değnekler ile hafif biçimde vurulmasıdır. Dönemin önemli isimlerinden olan, altı defa eğitim bakanlığı görevine getirilen Kemal Paşa, okullara harita girmesi gerektiğini düşündüğü için yobazlar tarafından hedef gösterilmiş ve baskılar sonucunda Avrupa'ya kaçmak zorunda kalmıştır (Sakaoğlu, 2003, s. 69-76).

1.2.1.3. Meşrutiyet Dönemleri

Avrupa'ya eğitim için giden öğrencilerin ülkelerine dönmesi ile birlikte aydın bir sınıf ortaya çıkmış ve bu sınıf Jön Türkler olarak anılmıştır. Jön Türkler arasında Ziya Paşa, Namık Kemal, Mithat Paşa ve Hüseyin Avni gibi isimler bulunmaktadır. Bu dönemde Fransız Devrimi sonucu olarak milliyetçilik akımının yaygınlaşması ile beraber başlayan iç isyanlar sonucunda alınan kararların bir neticesi olarak Avrupa ülkeleri devletin içişlerine ve yönetimine müdahale etmeye başlamıştır. Bu durumdan rahatsız olan Jön Türkler, azınlıkların yönetime katılması gerektiğini düşünmektedir. Bu amaç doğrultusunda Padişah Abdülaziz'e baskı yapan Jön Türkler, Abdülaziz'den karşılık bulamayınca Şeyhülislam'dan destek alarak Padişah Abdülaziz'i tahtan indirmiş, yerine V. Murat'ı tahta çıkarmışlardır (Avcıoğlu, 2001, s. 239-242).

Tanzimat döneminin önemli destekçilerinden İngiltere ve Fransa'nın türlü sebepler göstererek desteklerinden vazgeçmeleri, Rusya ile başlayan çatışmalar ve yüklü miktardaki borçlardan kaynaklı olarak çöküşe giren ekonomik durum gibi nedenlerden dolayı 1871 yılında Tanzimat dönemi sona ermiştir. 1876 yılına kadar Osmanlı'da bir düzensizlik durumu süregelmış, İmparatorluğu bu durumdan kurtarmak için çeşitli çözümler aranmıştır. Bu çözümler arasında devletin halk ile arasındaki mesafeyi azaltabilecek bir anayasanın oluşturulması fikri de bulunmaktadır. Bu anayasayı ve meşrutiyet yönetimini yürürlüğe koymak isteyen Sadrazam Mithat Paşa, 1876 yılında psikolojik sorunlarından dolayı tahttan inmek zorunda kalan V. Murat yerine yeni bir anayasa çıkartmayı kabul eden II. Abdülhamid'i tahta çıkartmıştır. II. Abdülhamid, ileride kendi lehine avantajlar oluşturabileceğine inandığı Kanun-i Esasi'yi 23 Aralık 1876 yılında imzalayarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun yönetim şeklinin parlamenter monarşiye dönüştüğü yeni bir dönemi başlatmıştır (Üçok, 1967, s. 219-220).

II. Abdülhamid, Meşrutiyet döneminde kendi otoritesini güçlendirmek için dini bir araç olarak kullanarak İslamcılığı siyasal görüş olarak benimsemiştir. İslamcılık görüşünün benimsenmesi ile birlikte batılılaşma girişimleri de farklı bir boyut almıştır. II. Abdülhamid, bütün reformların İslamcılık anlayışı temel alınarak yapılacağını belirterek 1876 Anayasası'nda din ve devlet işlerini resmî olarak birleştirmiştir. Rusya'nın 1877'de Osmanlı'ya savaş ilan etmesi üzerine, II. Abdülhamid 1878'de Meclis'in faaliyetlerinin durdurulması emrini vermiş ve I. Meşrutiyet dönemi son bulmuştur (Ahmad, 2006, s. 65).

II. Abdülhamid'in baskıcı tutumu Osmanlı aydınlarının batıya kaçmasına neden olmuştur. Osmanlı aydınlarının batıyla ilişkisi geliştikçe batıdaki "Yeni İnsan" ile tanışmışlardır. Yenileşme çabası içerisine giren Osmanlı aydınları ülkelerine döndükten sonra yenileşme için gerekli olan altyapıyı Osmanlı sınırlarında bulamamışlardır. Hatta batı ile olan ilişkisi arttıkça "Jön Türk" haline gelen Osmanlı aydınları Aydınlanma felsefesi ile ilgilendikleri için toplum tarafından dışlanmışlardır (Zariç, 2017, s. 48). II. Abdülhamid ve aydınlar arasındaki mücadele zaman içerisinde ilk siyasal örgütlenme modeli olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurulması ile sonuçlanmıştır (Eyicil, 2002, s. 229).

II. Abdülhamid, I. Meşrutiyet'in sona ermesinden sonra bütün güçleri tekeline almıştır. Toplantılara, basın ve ifade özgürlüğüne kısıtlamalar getirilmiş, bu durum aydınlardan tepki almış ve çeşitli yayın organlarında eleştiriler yayınlamalarına neden olmuştur. Zaman içerisinde bu yayınların etki alanı genişlemiş ve cemiyet halk arasında yaygınlaşmıştır. Bu durumdan rahatsızlık duyan padişah cemiyet üyelerini sürgün etmiştir. Cemiyet, sürgün sonrasında Osmanlı sınırları dışında faaliyetlerine devam etmiştir (Karal, 1988, s. 512).

İngiltere'nin Reval görüşmelerinden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun bütünlüğünü savunmaktan vazgeçtiğini açıklaması üzerine İttihatçılar II. Meşrutiyet için Temmuz 1908'de Balkanlarda harekete başlamıştır. Balkanlarda baş gösteren bu hareket sonucunda 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilan edilmiştir. II. Abdülhamid, Meclisin açılmasını ve akabinde bir seçim yapılmasını emrettiği bir ferman yayınlamıştır (Atabay, 2013, s. 52).

II. Meşrutiyet, Makedonya ve Trakya Ordularındaki İttihatçı subayların eylemlerinin bir sonucudur. İmparatorluğun Avrupa'daki vilayetlerinde bu yeterince açık bir biçimde görülmektedir. İttihat ve Terakki Cemiyeti, Meşrutiyet'in yeniden kurulduğunu ilan etmek ve Meşrutiyet'in yararlarını halka açıklamak için büyük kentlere heyetler yollamıştır. Bu heyetlerin başında bulunan İttihatçı subaylar, değişimin gerçek sahibinin padişah olmadığını, değişimin İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından yapıldığının üstünde özellikle durmuştur. Ancak padişah ülke dışından gelen haberlerin halka ulaşmasını engelleyerek, bu durumu kendi başarısı gibi sunma şansı bulmuştur (Zürcher, 2000, s. 139).

Türk tarihinde 1908 yılı, hükümetin yalnızca halk tarafından seçilmiş bir meclise karşı sorumlu olduğu ve mutlak monarşiye hizmet eden bürokrasinin gücünün siyasal süreçten dışlanmaya çalışıldığı bir dönemin başlangıç noktası olması bakımından son derece önemlidir. 1908'den sonra anayasanın bazı maddeleri yedi kez değiştirilmiş, parlamenter rejime dönüştürülmüş, Meclis'in kabineyi düşürmesi kolaylaştırılmış, kabinenin Meclis'i feshettirmesi zorlaştırılmıştır. Parlamento artık kabinenin güvenoyu alamaması halinde feshedilebilecek ve üç ay içinde seçimler yapılacaktır. Kabinenin padişaha karşı değil, Meclis'e karşı sorumluluğu mekanizması kurulmuştur. Böylece demokratik bir denetim sistemi oluşturulmuş ve padişahın 1876'daki yetkisi sınırlanmıştır (Kansu, 2006, s. 22-26).

II. Meşrutiyetin ilanından rahatsızlık duyan muhalefet, İngiltere Elçiliği, gayrimüslim seçkinler ve padişahın da destek alarak yayın organları olan Volkan Gazetesi aracılığıyla reformlara karşı İslam'a dayalı bir mücadele çağrısı yapmıştır. Bu çağrı mecliste bulunan din görevlileri, ordudaki askerler ve toplumun alt sınıflarına hitap etmektedir. Reform karşıtı bu mücadele 13 Nisan 1909 yılında İstanbul garnizonunda içerisinde medrese öğrencisi askerlerin de bulunduğu bir grup asker tarafından bir isyana dönüştürülmüştür. Askerlerden oluşan grup, şeriatın yeniden getirilmesi, kabinenin azledilmesi, isyancı askerlere af getirilmesi ve yeni yönetim ile özgürleşen kadınların özgürlüklerinin kısıtlanmasını istemektedir. İttihatçı milletvekilleri duruma tepki verememiş, bir gün sonra Padişah yönetime el koymuş ve isyancıların tüm isteklerini kabul etmiştir. İstanbul'da durum böyle iken İttihat ve

Terakki'nin güçlü olduğu Makedonya'da subaylar "Hareket Ordusu" adında bir kuvvet oluşturarak İstanbul'a doğru yola çıkmıştır. Mahmud Şevket Paşa komutasındaki kuvvetler 24 Nisan tarihinde kısa süreli bir çatışmanın ardından İstanbul'daki olayları kontrol altına almıştır. Aynı tarihlerde Meclis-i Mebusan ve Meclis-i Ayan Meclis-i Umumi-i ismi altında şehrin dışında bir Rum köyü olan Ayastefanos'ta (Yeşilköy) toplanarak, II. Abdülhamit'i tahtan indirme kararı almış ve bu karar Şeyhülislam'ın fetvası ile onaylanmıştır (Ahmad, 2006, s. 78-79).

İttihat ve Terakki Cemiyeti, kurulduğu günden itibaren birçok farklı yöneticiye ve ideolojiye ev sahipliği yapmıştır. Ancak bütün bu ideolojik anlayışların amacı Osmanlı İmparatorluğu'nu kurtarma fikrinde birleşmektedir. Cemiyetin ideolojik kökenine bakıldığında biyolojik materyalizmin etkisi açıkça görülmektedir. Materyalist anlayışın cemiyet üyelerindeki etkisinin bilimsel yollarla kâinatın sırrına ulaşarak kendilerinden önceki nesillerin ulaşamadığı bir güce sahip olmak olduğu düşünülmektedir. Bu fikre paralel olarak cemiyetin ilk liderlerinden Ahmed Rıza Bey'in, pozitivizmi kalkınma için bir kuvvet olarak görmesi tesadüf değildir. Zaman içerisinde bu anlayış cemiyet içerisinde engeller ile karşılaşmış, Ahmed Rıza Bey ve diğer kurucular, Şakir-Nazım grubunun gölgesinde kalmıştır. Batının başarılı sisteminin sebebini disiplin, organizasyon ve kendilerini temsil edebilecek bir ideolojik odak olarak gören Şakir-Nazım grubu bu durumu bir rehber olarak benimsemiş; Türkçülüğe, askeri örgütlere ve örgütlenmeye önem vermiştir. 1908 yılında İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin başarısında büyük öneme sahip olan Rumeli'de Osmanlı'nın çöküşünden rahatsız subaylar da bu anlayış kapsamında cemiyete dâhil edilmişlerdir. Osmanlı İmparatorluğu'nda Jön Türkler hürriyeti kurtarmak amacıyla olduklarını söyleyerek faaliyetlerine başlamışlardır. Oysa cemiyetin 1876 Anayasası'nı tekrardan getirmekten başka bir hürriyet fikri bulunmamaktadır. II. Abdülhamid'e karşı mücadelelerde bir hürriyet fikrine sahip isim de Padişah Abdülmecid'in torunu ve sosyoloji alanında çalışmalar yapan ilk aydınlardan olan Prens Sabahaddin'dir. Prens Sabahaddin, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurucuları ile aynı temel fikirde Osmanlı'nın kurtarılması amacıyla faaliyet göstermektedir. Ancak bu dönemde her şeyin kontrolünün devlet izninde ya da baskısında olması, insanların bireysel yeteneklerini fark etmesine ve göstermesine izin vermemektedir.

Bu durum karşısında aydınlar çözümün, insanları memuriyet eğiliminden kurtararak, yeteneklerini geliştirmek olduğu savunmuştur. Şakir-Nazım grubu bu liberal teoriyi tehlikeli bulurken, Ahmed Rıza Bey ise bu teorinin insanların akıllarının bilimselleştirilmesi ile mümkün olacağını söylemiştir. Bu ideolojik düşüncelerin ortaya çıkmasında, II. Meşrutiyet döneminde gerçekleştirilen reformlar da etkili olmuştur (Mardin, 1991, s. 99-102).

II. Meşrutiyet döneminin temel sloganlarından birisi de “devletin yıkılışını ancak eğitim kurtarır” idi. Ancak bu fikir, Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılışı sürecine rastladığı için hüsrarla sonuçlanmıştır. Bu durumun önemli nedenlerinin başında savaş sırasında cephelere gönderilenler arasında eğitimcilerin ve öğrencilerin de bulunması gelmektedir. Fakat bu dönem, bütün olumsuzluklara rağmen Cumhuriyet dönemine ulusal bir eğitim felsefesi bırakmıştır. Ulusal eğitim reformunun önem kazandığı ilk yıllarda bir alfabe arayışına girilmiş, Nüzhet Sabit Bey tarafından Savti Usul isimli batı eğitim tekniği Türkçe’ye uyarlanmıştır. Ayrıca daha önceki dönemlerde kurulan ancak aktif olmayan eğitim kurumlarının canlandırılması amaçlanmıştır. Bu dönemde, ülke sorunlarını batı taklitçiliğiyle çözmeye çalışan Tanzimat aydınları ile duygu ve düşüncelerini dini inançlar ile yönlendiren medrese çökmüş ve yerini yenilikçi, ilerici aydınlara bırakmıştır. Lakin her dönemde olduğu gibi Meşrutiyet döneminde de yöneticiler eğitimi önemsiyor gibi görünmekle yetinmişler, eğitime yeterli ve düzenli yatırımı yapmamışlardır (Sakaoğlu, 2003, s. 130-135).

II. Meşrutiyet döneminde birçok farklı nedenden kaynaklı olarak başarısız olan eğitim reformlarının eksikliğini dönemin edebiyat öğretmenleri ve edebiyatçıları kapatmaya çalışmıştır. Bu dönemde edebiyat öğretmenleri ve edebiyatçıları yapılamayan eğitim faaliyetlerini eserler üzerinden yapmaya çalışarak halkı aydınlatmaya çalışmışlardır (Gümüşlü, 2005, s. 25).

Balkan Savaşı’nda ağır bir yenilgi alarak Balkanları kaybeden Osmanlı, bir yıl sonra Enver Paşa’nın Almanya ile antlaşması sonucunda I. Dünya Savaşı’na resmen katılmıştır. 1914’te Almanya ve Osmanlı arasında ittifak antlaşması imzalanmış. Osmanlı, 4 yıl sürecek savaş boyunca Doğu’da Ruslarla, Süveyş Kanalı cephesinde İngilizler ile, Çanakkale’de İngilizler ve diğer İtilaf kuvvetleri ile savaşmıştır. Galiçya

gibi çeşitli bölgelere de müttefiklere yardım için askerler göndermiştir. Bu bölgelerde yenilgiyi kabul eden Osmanlı, Mondros Ateşkes Antlaşması'nı imzalayarak tam anlamı ile İtilaf kuvvetlerinin zaferini kabul etmiştir (Ahmad, 2006, s. 94-100).

Mondros Ateşkes Antlaşması'na bağlı olarak İtilaf Devletleri ülkenin birçok yerinde işgallere başlamıştır. Bu durum karşısında Mustafa Kemal ve silah arkadaşları milli mücadeleyi başlatmışlardır. Mustafa Kemal, Amasya, Erzurum ve Sivas'ta düzenlediği kongreler ile halkın işgallere karşı durmasını ve direnmesini istemiştir. Saray tarafından baskı gören Mustafa Kemal, askerlik görevinden istifa etmiş ve milli mücadeleye sivil kimliği ile devam etmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda alınan zafer sonucunda imzalanan Lozan Antlaşması ile Türkiye Büyük Millet Meclisi Avrupa devletleri tarafından resmen tanınmış ve yeni Türkiye'nin sınırları belirlenmiştir (Zürcher, 2000, s. 200-215).

1923'te Mustafa Kemal, Meclis başkanı seçilerek halifeliği kaldırmış, Ankara'yı yeni devletin başkenti yapmıştır. Bütün bunların sonucunda 29 Ekim 1923'te "Cumhuriyet" ilan edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Cumhurbaşkanı olarak Mustafa Kemal, ilk Başbakanı olarak ise İsmet İnönü seçilmiştir (Ahmad, 2006, s. 117-120).

1.2.2. Türkiye Cumhuriyeti'nde Aydınlanma Hareketleri

1922 yılında hanedanın ortadan kaldırılması üzerine Türkiye Büyük Millet Meclisi çatısı altında yasama, yürütme ve yargılama güçleri birleştirilmiştir. Bu uygulama Cumhuriyet'in ilanına kadar devam etmiştir. 1925 yılından itibaren Mustafa Kemal, Türkiye Cumhuriyeti'nin batılılaşması yönündeki reformlara başlamıştır. Bu reformların hepsi daha sonra Türk Devrimi ismini almıştır (Ülken, 1992, s. 351). Mustafa Kemal yapılan reformların amacını bir konuşmasında şu şekilde açıklamıştır;

"Gerçekleştirdiğimiz ve gerçekleştirmekte olduğumuz inkılapların gayesi, Türkiye Cumhuriyeti halkını tümüyle içerisinde bulunduğu çağa uygun, medeni bir toplum seviyesine getirmektir. İnkılapların temel gayesi budur. Ancak bugüne kadar halkın aklını karıştıran zihniyet ve yerleştirdikleri hurafeler ortadan kaldırılmadan yeni parıltıların benimsenmesi imkânsızdır" (Kocatürk, 1984, s. 72-73).

Bu bağlamdan bakıldığında Mustafa Kemal'in hedefi yalnızca Cumhuriyet rejimini getirmek değildir, aynı zamanda halkının çağdaş, aydın ve medeni bir toplum haline gelmesini amaçlamaktadır. Bu nedenle Türk Devrimi bir Aydınlanma hareketi olmasının yanında aynı zamanda bir kültür devrimidir (Tarlan, 2006, s. 38).

Aydınlanma, batıda sınıfsal zemin olarak burjuva sınıfa dayanmaktadır. Toplumsal statüsünü ve gücünü, patron kimliğinden, eğitiminden ve maddi zenginliğinden alan kentlilerin oluşturduğu burjuva sınıfı, Aydınlanmanın gelişiminde önemli bir figür olmuştur. Osmanlı'da aydınlar bir burjuva sınıfı bulunmadığı için zorluklar yaşamışlardır. Bu durumla mücadele etmek için batı temelli kurum ve düşüncelerin yaygınlaşmasını sağlamışlardır. Böylelikle zaman içerisinde Osmanlı'da geleneksel dini fikirlerin yanında batıcılık fikri de güçlenmiştir. Bu ikicilik Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar devam etmiştir. Mustafa Kemal, yeni rejim kurulurken eski olan her türlü anlayışı tamamen reddetmiş, Cumhuriyet'in yeni dünya görüşüne rehber olarak ilim ve aklı göstermiştir (Baykan, 2000, s. 21-22).

Mustafa Kemal'in reform ve Aydınlanma anlayışı, 1928 yılında Fransız La Matin Gazetesi muhabirine söylediği şu sözlerden anlaşılmaktadır. *“Fransa İhtilali, bütün cihana hürriyet fikrini nefheylemiştir ve bu fikrin halen esas ve menbaı bulunmaktadır. Fakat tarihten beri beşeriyet terakki etmiştir. Türk demokrasisi, Fransa İhtilali'nin açtığı yolu takip etmiş, lakin kendisine has vasf-ı mümeyyizle inkişaf etmiştir.”* Mustafa Kemal'in bu sözleri onun Türk demokrasisinde izleyeceği yolu ve temeli açık bir şekilde göstermiştir (Yenişehirlioğlu, 1994, s. 2916).

Mustafa Kemal'in laiklik düşüncesi, Türk Aydınlanmasında etkin bir rol oynamıştır. Cumhuriyet'in ve modern Türk halkının şekillenmesinde önemli rol oynayan, eğitim sistemini değiştiren, halifeliği kaldıran 3 Mart 1924 tarihli yasalar bu düşüncenin sonuçlarıdır (Tarlan, 2006, s. 59). Laiklik ve ulusallık düşüncelerini daima birlikte ele almış olan Mustafa Kemal'in bu anlayışı eğitim alanındaki reformlarında da görülmektedir. Mustafa Kemal, modern ve aydın bir toplumun oluşmasının temelindeki en önemli unsurun eğitim olduğunu savunmuştur (Fevzioğlu, 1987, s. 45).

Osmanlı döneminden bu yana yeterli kadrolara ulaşamamış ve kurumlaşamamış bir eğitim sistemi devralan Mustafa Kemal'in eğitim alanındaki reformları bir sisteme ve mesleğe dayanmaktadır. Cumhuriyet rejiminin getirdiği yeni yaşam şeklinin halka aktarılmasında da eğitime büyük bir önem verilmiştir. Bu bağlamda, halka Türkçe eğitim verilebilmesi için Harf Devrimi yapılmış, Millet Mektepleri açılmış ve okuryazarlık seviyesinin arttırılması için eğitim yurdun dört bir yanına taşınmıştır (Gümüşlü, 2008, s. 129).

Mustafa Kemal, milli, aydın ve modern bir devlet seviyesine gelebilmek için birçok devrim hareketi gerçekleştirmiştir. Bunlar şu şekilde sıralanmaktadır:

- 1921 yılında Din ve Devlet işlerinin birbirinden ayrılması
- 1924 yılında eğitim-öğretimin birleştirilmesi
- 1925 yılında Şapka Kanunu'nun çıkarılması
- 1925 yılında tarikatların kaldırılması
- 1926 yılında Türk Medeni Kanunu'nun çıkarılması
- 1926 yılında milletlerarası takvim, saat ve tatil günlerinin kabul edilmesi
- 1928 yılında Latin harflerinin kabul edilmesi
- 1930 yılında Demir Yolu politikasına girişilmesi
- 1931 yılında İktisadi devletçilik ve İnhisar sistemlerinin kabul edilmesi
- 1931 yılında Türk Tarih Kurumu'nun kurulması
- 1932 yılında Türk Dil Kurumu'nun kurulması (Ülken, 1992, s. 352).

Mustafa Kemal'in batılılaşma anlayışı Osmanlı'dakinin aksine doğrudan batıyı taklit etmek olmamıştır. Mustafa Kemal batılılaşmayı batının sömürgesinden kurtulmak için bir araç olarak kullanmıştır. Bu anlayış Türkiye Cumhuriyeti'ni geliştirmekte olan ülkeler için bir idol ve örnek konumuna getirmiştir. Hindistan

bağımsızlık hareketinin önemli bir figürü ilk başbakanı olan Nehru, Mustafa Kemal'i doğuda "Modern Çağ'ın Yapıcısı" olarak tanımlamıştır (Tarlan, 2006, s. 79).

1938 yılında Mustafa Kemal'in hayatını kaybetmesinden sonra cumhurbaşkanlığına İsmet İnönü getirilmiştir. Bu dönemde modernleşme reformları kısmen de olsa devam etmiştir. Eğitim, kültür ve sanat alanlarında çeşitli kurumlar açılmıştır. Bunlardan en önemlisi kırsal bölgelere öğretmenler yetiştirmek amacıyla açılan Köy Enstitüleri olmuştur. 1940 yılında eğitime başlayan Köy Enstitüleri daha sonra çeşitli siyasi durumlar neden gösterilerek önce Köy Öğretmen Okullarına dönüştürülmüş, 1954 yılında ise tamamen kapatılmıştır. Köy Enstitüleri, faaliyet gösterdiği yıllarda on yedi bin kadın ve erkek öğretmen yetiştirmiştir (Lewis, 1993, s. 472).

1946 yılında İsmet İnönü demokratikleşme adına önemli bir karar vermiş ve çok partili sisteme geçiş yapılmıştır. Çok partili yaşama geçişle birlikte başlayan siyasi kutuplaşmaların siyasal, toplumsal ve ekonomik olarak nedenleri ve sonuçları olmuştur. Kutuplaşmaların yaşanması ve siyasi partilerin sert tavır ve tutumları sonucunda asker 1960 yılında yönetime el koymuştur. Bu durum sonucunda 1961 Anayasası hazırlanmıştır. Özgürlükçü ve yenilikçi bir temelde hazırlanan anayasa 1972 yılında 12 Mart Muhtırası ile karşılaşmıştır. 1980'li yıllara gelinirken yaşanan ekonomik istikrarsızlıklar ve siyasi kutuplaşmalar sonucunda halk çatışma halini almış ve bu durum sonucunda Maraş, Çorum gibi illerde katliamlar yaşanmıştır. Bu duruma son vermek için Türk Silahlı Kuvvetleri, 12 Eylül 1980 yılında yönetime el koymuştur (Ahmad, 2006, s. 192-193).

Türkiye'de, her on yılda bir gerçekleşen ve neredeyse geleneksel hale gelen askeri darbelere bir süre ara verilmiştir. 1980'den 1997'ye kadar olan süreçte, sivil otorite ile askeri otorite arasındaki ilişkide kopmalar yaşanmamıştır. Ancak; Haziran 1996'da Başbakanlığa Necmettin Erbakan'ın gelmesiyle bu denge bozulmaya ve süreç kırılmaya başlamıştır (Güler, 2006, s. 92). Refah Partisi'nin iktidardaki kadrolaşması ve şeriat devletine duyulan özlemin sık sık dile getirilir olması Türk Silahlı Kuvvetleri'ni rahatsız etmiş ve 28 Şubat'ta yapılan Milli Güvenlik Kurulu toplantısında bir grup karar alınmıştır. Bu kararlar hükümet tarafından da onaylanmıştır. En önemli

değişiklik sekiz yıllık kesintisiz eğitime geçilmesinin kabulüyle olmuş böylece İmam Hatip Liselerinin ortaokul bölümleri kapatılmıştır (Kongar, 1999, s. 274-276).

Milli Güvenlik Kurulu dinciliği ve irticayı Türkiye'nin güvenliğine karşı büyük tehdit olarak göstermeye uzunca bir süre devam etmiştir. Türban yasağı bütün üniversitelerde uygulanır hale gelmiş ve buna karşı farklı yerlerde protesto hareketleri yapılmıştır. Bu arada başka önemli bir gelişme ise ortaokulları kapatılan ve yalnızca lise düzeyinde eğitim verebilen İmam Hatip Okullarının kayıtlarında büyük düşüşler olmasıdır (Akşin, 2009, s. 183). Bu kararlar daha sonra 2002 genel seçimlerinde iktidara gelen Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti tarafından değiştirilmiştir. İmam Hatip Okullarının önü açılmış, üniversiteler için türban yasağı kaldırılmıştır. Aynı iktidar döneminde cumhurbaşkanının halk tarafından seçilmesini de içinde barındıran Anayasa referandumu yüzde 69 evet oyuyla kabul edilmiştir (Boratav, 2013, s. 464). 2014 yılında yapılan ve Cumhuriyet tarihinde bir ilk olan Cumhurbaşkanlığı seçimini Recep Tayyip Erdoğan yüzde 51,65 oy oranı ile kazanarak halk tarafından seçilen ilk cumhurbaşkanı olmuştur.

16 Nisan 2017'de gerçekleşen referandum ile birlikte gerçekleştirilen Anayasa değişikliğinin ardından 24 Haziran 2018 günü yapılan Cumhurbaşkanlığı ve Milletvekili Genel Seçimlerinin sonucu doğrultusunda Türkiye Cumhuriyeti'nde yasal ve fiili olarak Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi isimli başkanlık tipi hükümet sistemine geçilmiştir. 2017 yılındaki Anayasa değişikliği ile anayasal zemini oluşturulan yeni hükümet sistemi için yapılan 24 Haziran 2018 seçimlerini Adalet ve Kalkınma Partisi ile Milliyetçi Hareket Partisi'nin ortak adayı olan Recep Tayyip Erdoğan yüzde 52,9 oy oranı ile ilk turda kazanmıştır. Bu yeni başkanlık tipi hükümet sisteminde meclisin yetkileri sınırlandırılmış, cumhurbaşkanının yetkileri genişletilmiş ve başbakanlık makamı kaldırılmıştır. Ayrıca yeni sistemde cumhurbaşkanı partili bir kimliğe sahip olabilmekte ve bakanları meclis dışından atayabilmektedir (Turan, 2018, s.43-47).

1.3. Aydın Kavramının Tanımı ve Tarihsel Gelişimi

Entelektüel kelimesinin Yunanca *nous* (akıl), Latince *intellectus* (zihin), İtalyanca *intelletto*, İngilizce *intellect* ve Almanca *verstand* kelimeleriyle olan yakınlığı bilinmektedir, ancak etimolojik açıdan bakıldığında Latince *intellectus* kelimesinden türemiş olduğu açıktır (Batuhan, 2002, s. 95). Sözcük olarak vücut uzuvlarıyla çalışanın karşıtı olarak, zekâ ve akıl ile çalışan, bunları baskın olarak kullanan insanları ifade etmektedir (Bodin, 1984, s. 9). Fransızca *intellectuel*, Almanca ve İngilizce *intellektual* olarak kullanılan kelime Türkçeye *entelektüel* olarak girmiştir. Entelektüel kelimesi kısaca fikir, düşünce alanlarında aklını ve zekâsını baskın biçimde kullanan kişileri tanımlamak için kullanılmaktadır. Kelimenin diğeri bir kullanım biçimi ise aklını kullanarak çalışanların oluşturduğu bir sınıftır. Bu kullanımın en net örneği Rusya'daki *intelijansiya*'dır (Karaarslan, 2010, s. 4).

Entelektüel tanımı, üzerinde henüz mutabık olunamamış ancak herkes tarafından az çok aynı anlamların ve kişilerin belirtildiği bir kelimedir. Latince kökenli kelime 19. yüzyılda kültür alanında kendine yer bulmuştur. 1821 yılında Saint-Simon, 1835'te Stendhal ve 1845 yılında da Renan, entelektüel kelimesini sanat ve düşün işçilerini imlemek için kullanmıştır (Demiralp, 2002, s. 121). Lakin entelektüel kelimesinin kavram olarak yaygınlaşması Dreyfus Davası ile olmuştur. Dreyfus Davası 1894-1914 yılları arasından Fransa'da yaşanmıştır. Yüzbaşı Alfred Dreyfus'un casusluk ile suçlandığı bu davada Alfred Dreyfus'un Yahudi asıllı olması neden gösterilerek casusluk ihtimali arttırılmıştır. Fransa'yı ikiye bölen olayda bir tarafta kilisesi, basını ve ordusu ile Fransız devleti, öteki tarafta ise adalet ve özgürlük isteyen bir grup sanatçı, yazar ve düşünür bulunmaktadır (Meriç, 1997, s. 15).

Alfred Dreyfus'un haksızlığa uğradığını ve suçsuz olduğunu düşünenlerin başında Emile Zola gelmektedir. Zola ve onunla aynı fikirde olan grup 14 Ocak 1898'de "Protestation" isimli bir manifesto yayımlamıştır. Manifestonun yayımlanmasından bir süre sonra Zola karşıtı Maurice Barres bu manifestoyu "entelektüellerin protestosu" şeklinde nitelendirmiştir. Barres'in dava karşıtlarını küçültmek ve olumsuz göstermek için kullandığı entelektüel kelimesi Zola ve grubu tarafından benimsenmiştir. İlk aşamada olumsuz bir çağrışım uyandırmış olan kelime,

Alfred Dreyfus'un aklanması ve onu savunanların haklı çıkması ile olumlu bir anlama kavuşmuş; zaman içerisinde doğru ile yanlış fark etmeye muktedir kişileri tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır (Demiralp, 2002, s. 131).

Entelektüeli nitelendiren anlamlar ve tanımlar zaman içerisinde değişime uğramıştır. Lakin entelektüel kavramının, zamana ve değişen toplumsal doğruluklara rağmen belirli özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, bireyin evrensel ve toplumsal gerçeklerle mücadele edebilme cesaretine ve belirli bir kültüre sahip olmasının o bireyin entelektüel olarak nitelendirilmesi için önem arz ettiği söylenebilir (Özel, 2006, s. 73).

Entelektüel (aydın) kavramı birçok düşünürce çeşitli kategoriler içerisinde değerlendirilmiştir. Bu aşamada entelektüel üzerine fikirler öne sürmüş olan düşünürlerin görüşlerine kısaca değinmek entelektüel kavramının daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır. İtalyan kuramcı ve siyasetçi Antonio Gramsci de bahsi geçen düşünürlerdendir. Gramsci, Mussolini tarafından hapis altında tutulduğu yıllarda kaleme aldığı "*Hapishane Defterleri*" isimli kitabında "tüm insanlar birer entelektüeldir, ancak toplumda herkes bir entelektüel işlevi görmez" diyerek entelektüel kavramına yaklaşımını belirtmiştir. Gramsci'ye göre geleneksel entelektüel ve organik entelektüel olmak üzere iki çeşit entelektüel vardır. Geleneksel entelektüel, kuşaklar boyunca aynı işlevleri yerine getiren bürokratik, dini ve eğitimci kimliğine sahip kişileri kapsamaktadır. Organik entelektüel ise burjuvanın egemen olması sırasında ortaya çıkmış bir entelektüel çeşididir (Gramsci, 1967, s. 17-22). Gramsci organik entelektüeli şöyle örneklendirir; Kapitalist sistem kendisiyle birlikte ekonomi politik uzmanını, hukuk danışmanını vb. yaratmıştır. Bir şirketin piyasadan daha fazla pay almasını sağlamak için yeni yöntemler geliştiren reklamcı veya halkla ilişkiler uzmanı, eşit toplum yapısı içerisinde insanların güvenini kazanmaya çalışan ya da tüketicinin algısını yönlendirmeye çalışan kişiler birer organik entelektüeldir (Said, 1995, s. 22). Gramsci değişen toplum yapısıyla doğru orantılı olarak geleneksel entelektüellerden organik entelektüellere sürekli bir geçişin olduğunu söylemektedir (Gramsci, 1967, s. 23).

Sartre’a göre entelektüel eylemleri ile var olmaktır. Sartre, pratik bilgi uzmanlarını, “egemen ideolojinin üst yapı memurları” olarak tanımlar. Pratik bilgi uzmanları burjuvaziyle ortaya çıkan tüccarlar sınıfıdır. Ona göre, bu sınıf iktidar için bir dayanak noktası diğer bir tabirle iktidarın yardımcı kuvvetidir. Bu sınıf muhalif değildir ya da iktidar tarafından muhaliflik özellikleri yok edilmiştir. Pratik bilgi uzmanları dâhil oldukları egemen ideoloji çarklarının bir parçası olmaktan vazgeçmek isterler ise o zaman bir canavar, yani entelektüel olurlar. Sartre’ın aydın anlayışını özetlemek gerekirse potansiyel birer aydın olan pratik bilgi uzmanları “hayır” diyebilmelidir. Entelektüelin öz düşmanı “hayır” diyemeyen yapay entelektüellerdir (Sartre, 2010, s. 52-55).

Julien Benda’nın aydını eşine pek rastlanmayan, çok nadir bulunan varlıklardır. Çünkü bu aydınlar dünyaya ait olmayan sonsuz adalet ve hakikatin bayraktarlarıdır. Benda, gerçek aydına Sokrates, İsa, Spinoza ve Voltaire gibi isimleri örnek verir. Ona göre gerçek aydınlar “Benim krallığım bu dünyanın krallığı değil” diyebilen, hiçbir çıkar gözetmeden hakikat ve adalet ilkelerinin tesiriyle zayıfları savunan ve egemen otoriteye meydan okuyabilen kişilerdir (Said, 1995, s. 23). Benda, “*Aydınların İhaneti*” isimli kitabında aydınların iktidar hırsı ve milliyetçiliğin etkisiyle elinde bulundurduğu bu ulu niteliklerden nasıl uzaklaştığını ve egemen ideolojinin kölesi olduğunu anlatır. Ona göre aydınların sorunu sahip oldukları ahlaki değerleri, kitle dalkavukluğu, milliyetçilik sempatizanlığı ve faydacılık gibi kolektif ihtirasların örgütlenmesi olarak isimlendirdiği şeye devretmiş olmalarıdır (Benda, 2017, s. 29).

Edward Said ise aydının muhalif, rahatsız edici ve kışkırtıcı özelliklerini öne çıkarır. Onun için aydın kamusal bir işlevi benimsemiş otoriteye karşı gelebilen bireydir. Aydın kendisini hangi millete, hangi partiye ya da aslen neye bağlı hissederse hissetsin insanların acıları ve baskı görmeleri konusunda adalet standartlarından vazgeçmemelidir. Said’e göre aydınlar temsil etme sanatını yapabilen kişiler olmalıdır. Aydın, gerektiğinde okuma, yazma, öğretmenlik ve hatta televizyona çıkma gibi şekiller almalıdır (Said, 1995, s. 28-29).

Aydın kavramı üzerine görüşlerini belirten düşünürlerden bir diğeri de Michel Foucault’dur. Foucault, bahsettiğimiz diğer düşünürlerin aksine evrensel aydının

yerini disiplinlerarası çalışabilen spesifik aydının aldığını söylemektedir. Foucault, spesifik aydının, insanların düşüncelerini değiştirmekten ziyade siyasi, kurumsal ve ekonomik rejimi değiştirmekte olduğunu söyler. Foucault'nun temel söylemi; aydının duruşunun egemen ideolojiyle yapılan mücadelede, gerçekleşen mücadeleyi desteklemesi ve içerisinde herkesle birlikte olmasıdır. Aydın artık mücadele içerisinde aktif pozisyon benimsemeli, geri çekilerek insanları aydınlatmaya çalışmamalıdır (Foucault, 2000, s. 32-33).

1.4. Türk Aydını

Aydın kavramını, içinde doğduğu Batı gibi kendine özgü din ve toplum anlayışının görülmediği kültürler içerisinde tanımlamak farklılıklar ve zorluklar gösterebilmektedir. Bu farklılıklar ve zorluklar Türk aydınını tanımlamak için de geçerlilik göstermekte, hatta Türk aydınının fonksiyonu ve misyonu bile siyasal eğilimler neticesinde değişebilmektedir (Subaşı, 1996, s. 27).

Türk aydınının kökeni tıpkı diğer toplumlarda olduğu gibi modernleşme ile bağlantılıdır. İlk Türk aydınları Tanzimat döneminde devlet kadrolarında yer alan ve o dönemde baskılarıyla belirli değişimlere katkı sağlayan okumuş, yazmış ulemalardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal, siyasi ve kültürel özellikleri nedeniyle Osmanlı'daki Aydınlanma hareketleri batı medeniyetlerindeki gibi sonuçlanmamıştır. Osmanlı'nın mevcut dini yaklaşımı Meriç (1992, s. 133)'in de söylediği gibi aydınların akıl ve fikir üreticiliği misyonunu gerçekleştirememesine ve sürekli kendilerini tekrarlamalarına neden olmuştur. Batı medeniyetlerinde modernleşme bireyi önemseyen bir yapıdadır. Bu yapıda aydının misyonu ise toplumu geliştirmek hatta bu amaç doğrultusunda gerektiğinde iktidarla karşı karşıya gelmektir. Aksine Osmanlı'da ise aydın sınıfsal konumu gereği iktidara bağımlı durumdadır. Bu sebepten dolayı toplumu kurtarma misyonunu üstlenmiş olan aydın sınıfı çözüm ve fikir üretmek yerine batıdan gördüklerini topluma aktarmakla yetinmiştir. Batı ile olan ilişkisi zaman içerisinde hayranlığa dönüşen aydının bu zamanda halk ile ilişkisi ise zıt bir yönde ilerlemiştir. Aydın halkı modernleştirilmesi gereken bir kitle olarak görmeye başlamıştır. Böylece aydın-halk ilişkisinde yabancılaşma ve uzaklaşma yaşanmıştır (Özcan, 2020, s. 127-128). Bu dönemde yaşanan aydın-halk ikilemi dönemin edebi

eserlerine de yansımıştır. Eserlerde iki farklı aydın tipi dikkat çekmektedir. İlki Şinasi'nin doğu ve batıyı sentezleme düşüncesinden etkilenmiş olan Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde görülen sentezci aydın tipiyken; ikincisi ise Servet-i Fünun dönemi eserlerinde görülen batıyı anlamış ancak milli yanı zayıflamış, halkına yabancılaşmış batıcı aydınlardır. Bu iki aydın tipi de toplumuna ve milli değerlerine mesafeli olarak betimlenmişlerdir (Balcı, 2002, s. 336-337).

Ülgener, Tanzimat'ın Türk aydını için bir kırılma oluşturduğunu ve Tanzimat'tan önce var olmayan aydının, Tanzimat sonrasında türlü çeşitleriyle (Tanzimat aydını, Jön Türkler vb.) ortaya çıktığını belirtmektedir (Ülgener, 2006, s. 72). Bu ilk aydınların işlev ve eylemleri göz önüne alındığında kendisinden sonraki dönemlerin aydın görüşünün de temelini attıkları görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nun benimsemiş olduğu çok kültürlü ve kozmopolit yönetim şekli yerini ulus devlet anlayışının inşası kabul edilen kurucu kültürü temsil eden Türklük olgusuna bırakmıştır. Bürokratik olarak siyasal yapıya bağlı olan ve kendisine toplumu aydınlatmayı vazife edinmiş olan Türk aydınları, bürokrasi içerisindeki konumundan kaynaklı olarak otoriteyle çelişmediği gibi toplumu otoritenin belirlediği formlara uygun biçimde aydınlatmıştır. Türk tarihindeki aydın hareketlerinin geneline bakıldığında sıklıkla bilgili, okumuş ve kendisini halktan farklı görmekte olan aydınların bilhassa Cumhuriyet döneminden sonra bilirkişi ve eğitimci sıfatını üstlendikleri görülmektedir (Serdaroğlu, 2015, s. 94).

Türkçe'de entelektüel kelimesi, kültürlü, ileri görüşlü ve okumuş kişiler için kullanılan aydın kelimesi ile anlamdaş olarak kullanılmaktadır. Genellikle aynı anlamda kullanılan bu iki kelime köken olarak farklılık göstermektedir. Entelektüel Latince intellectus kökünden türemiş, akıl ve zekâ ile iş gören kişileri nitelendirmek için kullanılmaktadır. Aydın ise Arapça kökenli münevver kelimesinden gelmekte olup nurlandırılmış, aydınlatılmış, tenvir edilmiş anlamlarında kullanılmaktadır. 20. Yüzyılın ilk bölümüne kadar münevver olarak kullanılan aydın, daha sonra aydınlanma kelimesi referans alınarak kullanılmaya başlanmıştır (Develioğlu, 2003, s. 727).

Ali Şeriatî, entelektüel ve aydın arasında farklar olduğuna dikkat çekmiştir. Şeriatî'ye göre entelektüeller fikir ve bilgi üreten kişilerdir ancak bu kişiler toplumdan kopukturlar. Aydınlar ise bilgi ve fikir üretmeseler bile toplumun sorunlarını çözmeye çalışan onlara bilinç kazandırmaya çalışan kişilerdir. Aydın, halka dokunabilmeli, zulme başkaldırabilmeli ve onların dertlerini dinleyebilmelidir. Onun görevi soyut veya teorik tartışmalar değildir. Şeriatî aydını şöyle tanımlamaktadır;

Tarihleri alt üst eden, medeniyetleri kuran peygamberler mesaj iletmekten başka bir şey mi yapmışlardır? Aydın kimse, zamanın ve toplumun peygamberidir. Eğer sözünü doğru söylerse ve doğru söz söylerse; artık söz söylemiş olmaz, amel etmiş olur. Çünkü aydının eylemi "söz söylemektir" (Şeriatî, 2007, s. 66).

Entelektüeller ve aydınlarla ilgili kaynakların bütünü aynı Şeriatî'nin yaptığı şekilde kavramsal tartışmalar ile başlar. Münevver, aydın, entelektüel gibi kavramlar tarihsel kökenleri ve hikayeleri ile tanıtılmak istenir. Özünde bu kavramlar etimolojik ve tarihsel köken olarak farklılıklar barındırmaktadır. Ancak günümüzde kavramların farklılıklarının pratik olarak bir değeri bulunmamaktadır. Özellikle Türkçe kaynaklarda entelektüel ve aydın kavramlarının aynı anlamlarda kullanıldığı rahatlıkla görülmektedir. Bu aşamada önemli olan kendiliğince gelişmiş olan bu durumla mücadele etmek değildir. Tıpkı Foucault'un, Sartre'ın, Said'in, Gramsci'nin ve Şeriatî'nin yaptığı gibi kavramların ayrıştırmalarına odaklanmaktır (Kağan, 2015, s. 2-3).

Varlığını, modernleşmeye borçlu olan Türk aydını, modernleşme karşısında tek bir görüş üzerinde birleşememiştir. Modernleşmeye karşı homojen olarak konumlanamamış Türk aydını iki grupta incelenebilir. Birinci grup batılılaşmayı savunan aydınlardan oluşurken, ikinci grup ise geleneksel değerler ve inançlar dünyasını savunan batılılaşma karşıtı aydınlardan oluşmaktadır. Bu farklılıklar göz ardı edildiğinde Türk aydınlarının hepsinin ideolojik taraflarına egemen ortak bir boyuttan bahsedilebilir. Türk aydınının zihni eklektiktir, tarihleri boyunca her dönemde eklektik bir yönelime sahip olmuşlardır. Örneğin, geleneksel değerleri benimsemiş aydınların büyük bir kısmı batılılaşmayı örnek alırken, inançlar ve ahlaki

değerler söz konusu olduğunda İslami görüşten uzaklaşmamaktadırlar (Çağan, 2015, s. 5-8).

Türk aydınının tarihsel deviniminde karşımıza çıkan önemli hususların başında ise coğrafya faktörü gelmektedir. Türk aydını içerisinde bulunduğu coğrafyadan ötürü İslamiyet kaynaklı bir gelişim yaşamıştır. Birincil beslenme kaynağı İslami temellere dayalı olan Türk aydını kendisine yüklenen misyon ve batılılaşma çabası karşısında bir travma yaşamıştır. Türk aydınından temelinde Hristiyan bir yapıya sahip olan batılılaşmanın Türk toplumuna nakledilmesi beklenmiştir (Türkdoğan, 2003, s. 41). Batı yüzyıllarca süren devrimlerini geri kalmış uygarlıklar karşısında sergilerken, geleneksel değerlerinden kurtulmaya çabalayan Türk aydını içerisinde bulunduğu bu durumlar arasında kaybolmuş ve doğmuş olduğu topluma ait değilmiş gibi görünmeye başlamıştır. Aydının bu yaklaşımı zamanla kendi toplumundan ve çevresinden uzaklaşmasına ve yalnızlaşmasına sebebiyet vermiştir (Kesova, 2018, s. 169).

Ülkemizdeki aydınların büyük bir çoğunluğunun entelektüel tanımlamalarındaki özelliklere sahip olmadığı söylenebilir. Entelektüel tanımlarında söz edilen odur ki, aydın halktan ve ezilenden yana bir tarafı olmalı, halk ile yaşamalı ve ulusal olduğu kadar evrensel de olmalıdır. Ancak Türk aydını batılılaşma mücadelesinde ya da bazı sorunları dile getirme aşamasında çoğu kez evrensel değerleri göz ardı etmiştir. Aydının halkına yabancılaşmasının bir başka nedeni de elit olma özelliğinin sınıfsal bir biçim almış olmasıdır. Bu durum Tanzimat’tan beri süregelen yol gösterici ve batı özentisi aydın kültürüyle ilişkilidir (Karpat, 2006, s. 63). Kılıçbay, Türk aydınının sorununun toplumsal kaynaklı bir tarafının da bulunduğunu söyler. Ona göre belirli bir seviyenin üstünde eğitim almayı başarmış herkes toplumca aydın olarak nitelendirilmekte ve yol gösterici misyonu verilmektedir (1995, s. 176).

Aydın kavramı günümüzde akademisyen, sanatçı, gazeteci, doktor, öğretmen ve yazarlar gibi halk arasında “okumuş” olarak tabir edilen kişileri nitelendirmek için sıklıkla kullanılmaya devam etmektedir. Aydınlar ya da kendisini aydın olarak nitelendiren sanatçılar, entelektüellik görevlerini ve düşüncelerini benimsedikleri didaktik dilleri etrafında eserleriyle aktarmayı amaçlamışlardır. Eserlerin büyük çoğunluğunda batılılaşma eleştirilirken, milli değerlerin yüceltildiği görülmektedir. Bu

sanatçı aydınlara Oğuz Atay, Nazım Hikmet, Aziz Nesin, Abidin Dino ve Vedat Türkali gibi isimler örnek olarak verilebilir (Serdaroğlu, 2015, s. 97).

Türk aydını birçok roman ve yazılı eserde kendisine yer bulmuştur. Dönem dönem bu eserlerdeki konumu değişmekte olsa da varlığını hep sürdürmüştür. Ayrıca toplumsal ve tarihsel olaylardan beslenen sinemada da Türk aydını birçok filmde gerek ana karakter gerekse de konuk olarak yer almaktadır.



II. BÖLÜM

YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA “AYDIN” KAVRAMI

Çalışmanın bu bölümünde ilk olarak Yeni Türkiye Sineması kavramı tanımlanacak daha sonra, popüler sinema ve Yeni Türkiye Sineması anlayışları göz önünde bulundurularak dönemin genel yapısına değinilecektir. İkinci aşamada, Türkiye Sinema tarihinin başlangıcından, Yeni Türkiye Sineması'nın ortaya çıkışına kadar olan sürede “aydın” kavramına referans veren filmler genel hatları ile ele alınacak, daha sonrasında Türkiye Sineması'nın popüler kanadında ve Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde aydın kavramını merkezine alan filmler incelenecektir.

2.1. Yeni Türkiye Sineması Kavramı

“Yeni” kavramının anlamları içerisinde eski karşıtı, en son edinilmiş, yeni başlanmış, daha öncekilerden farklı, oluşundan itibaren çok vakit geçmemiş ve bugüne kadar görülmemiş, söylenmemiş olan gibi tanımlar bulunmaktadır (Parlatır, 1998, s. 2431).

Sinema tarihi boyunca pek çok akım ‘yeni’ kavramıyla isimlendirilmiştir. Bu durum sinema sanatının değişebilen şartlara uygun bir dinamiğe ve yeni denemelerin, yaklaşımların çokça görüldüğü bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. 1940’lardan itibaren sırasıyla İtalyan Yeni Gerçekliği, Fransız Yeni Dalgası, İngiliz Yeni Dalgası ve Cinema Novo gibi sinema tarihinde önemli yere sahip akımlar ortaya çıktıkları ülkelerin siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimleri neticesinde oluşmuş, güçlenmiş ve kendi sınırlarını aşarak denizaşırı ülkelerin de sinemalarını etkilemiştir (Ormanlı, 2015, s. 47).

Türkiye’de bir eğlence anlayışı olarak 1950’li yıllarda popülerlik kazanmaya başlayan sinema, 1960’lı yıllardan 1970’li yılların ortalarına kadar en aktif dönemini geçirmiştir. Ticari açıdan Türkiye Sineması'nın en çok gelir elde ettiği bu yıllarda, senede ortalama 200 film üretilmiştir. Bu filmlerin büyük çoğunluğunu birbirine benzeyen melodramlar oluştururken, bu yıllarda aralarında Halit Refiğ, Lütfi Ömer

Akad, Memduh Ün, Metin Erksan, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz ve Duygu Sağıroğlu gibi isimlerin de bulunduğu bir grup yönetmen kendi özgün anlatım tarzını oluşturma çabasına girmiştir (Suner, 2015, s. 30).

Türkiye Sineması tam olarak bu dönemde “yeni” kavramıyla tanışmıştır. 1961 Anayasası’nın akabinde oluşan kültürel iklim ve siyasal ortam Türkiye Sinema ortamında tartışmalara yol açarak, yeni hareket ve akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ulusal Sinema, Halk Sineması ve Toplumsal Gerçeklik bu hareket ve akımların örneklerini oluşturmaktadır. Bu dönemde üretilen *Susuz Yaz* (1963), *Yılanların Öcü* (1962), *Sevmek Zamanı* (1965), *Gurbet Kuşları* (1964), *Karanlıkta Uyananlar* (1965) gibi filmler sonraki dönemlerde klasik sıfatıyla nitelendirilmiştir (Ormanlı, 2015, s. 47). Bu dönemde üretilen filmler yurtiçi ve yurtdışı film festivallerinde büyük yankı uyandırmıştır. Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı *Susuz Yaz* filmi 1964 Berlin Film Festivalinin en büyük ödülü Altın Ayı’yı kazanırken, yine Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı *Yılanların Öcü* filmi de 1966 yılında Tunus’ta düzenlenen ‘Kartaca Film Festivali’nde ödül kazanmıştır (Aslan, 2007, s. 58).

1970’li yıllara gelindiğinde Türkiye Sineması’nda film üretimi rekor seviyeye ulaşmıştır. Üretilen filmler en az on kopya ile bölgelere dağıtılırken, sinema salonları iki hatta üç filmi birlikte göstermeye başlamıştır. Fakat ABD ile yaşanan haşhaş krizi ve Kıbrıs sorunu sebebiyle ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik durumun sarsıntıları sinema sektörüne de yansımaya başlamıştır. Kısa süreli düzenlemeler ile işleyen yapısı ve doğabilecek sorunlara karşı duyarsızlığı sebebiyle durumun önemi kavranamamış olacak ki üretim miktarı, artan renkli filmlerden doğan yüksek maliyetler ile birlikte başlayan bunalım döneminin gelişi görülememiştir (Abisel, 2005, s. 109-110).

1968 yılında denenmeye başlanan televizyon yayınları 70’li yılların başında ülke genelinde yayılmaya başlamıştır. Zaman içerisinde her eve ulaşan televizyon, ev halkının hep birlikte ve birden fazla filmi kısa sürede izleyebilmesi açısından ekonomiktir. Aynı zamanda sokaklardaki gerginlik seviyesinin artması da evlerin güvenli bir alan olarak görülmesine ve televizyonun sinema salonlarının yerine tercih

edilmesine neden olmuştur. Sinema izleyicisinin büyük bir çoğunluğunu oluşturan kadın ve çocuk izleyicinin sinema salonları yerine televizyonu tercih etmeye başlaması üzerine, azalan izleyici sayısı ile birlikte hedef kitlesini değiştirmeye karar veren yapımcılar, göçün büyük kentlere sürüklediği, memleketinden ve ailesinden uzak erkek izleyiciye yönelmiştir. Filmlere cinsel içerikler ve çıplaklık eklenerek bu izleyicilerin cinsel açlıklarından faydalanılmak amaçlanmış ve böylece Türkiye Sineması'nda seks filmleri furyası başlamıştır (Esen, 2010, s. 134-135). Bu dönemde seks filmi üretmeyi tercih etmeyen yapımcılar ve yönetmenler, kasetlerin yaygınlaşmasıyla popülerlik kazanmış arabesk müzik sanatçılarından başrollerinde olduğu "türkücülü" filmler üretmeye yönelmişlerdir (Abisel, 2005, s. 75).

Ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik bunalım, 24 Ocak 1980 kararlarının sonucu olan ağır devalüasyon ve siyasal krizler neticesinde ordu müdahale kararı vermiş ve 12 Eylül 1980'de yönetime el koymuştur (Cankaya, 1997, s. 61). Darbe sonrasında benimsenen liberal ekonomi politikasıyla birlikte her şey piyasa ürünü olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Tüketim anlayışının yerleştiği bu dönemde ayrıca toplum bir depolitizasyon sürecine de girmiştir. Bu dönemde eleştirel ve muhalif filmler pasif kalırken, ülkedeki aydınlar da kendi kabuklarına çekilmişlerdir (Pösteki, 2005, s. 13). 1980'lerin başında film üretimi sınırlı sayıda kalmış, ayrıca bu dönemde finansal kaynaklar farklılaşmaya başlamıştır. Değişen dinamiklerin içerisinde belki de en önemlisi 1989'da Amerikan dağıtım firmalarının ülkede açtığı ofisler olmuştur. Bu gelişme sinema endüstrisini ne kadar hareketlendirse de Türkiye Sineması bu hareketlilikten payını alamamış ve gösterim ağındaki yerini zaman içerisinde kaybetmiştir (Dorsay, 1995, s. 16). Yabancı sermayenin ülkeye girmesiyle birlikte izleyici tercihleri değişime uğramış, Hollywood filmlerine rağbet artmıştır. Bu dönemde yapım sektörü biçim değiştirirken, yerli yapım şirketleri teker teker kapanmaya başlamıştır (Scognamillo, 2010, s. 368).

Ortalama 30 yıl süren olan Yeşilçam dönemi 1990 yılında sona ermiş ve Türkiye Sineması, tarihinin en ağır krizlerinden birisini yaşamıştır. Bu dönemde seyirciler genellikle sinema salonlarına gitmemeyi tercih etmişler, giderlerse de Türk filmleri yerine Hollywood yapımı filmlere ilgi göstermişlerdir (Atam, 2011, s. 81). Sinemayı

bir eğlence biçimi olarak gören seyirci, izleyeceği filmleri bu doğrultuda belirlemiştir. Kendisine samimi ve sıcak gelen olguları filmlerde arayan izleyici zamanla istediğini Türkiye Sineması'nda bulamamıştır. Evren'e göre (1994) bu durumun sebebi; yönetmenlerimizin dış dünyadan kaynaklı özentili sonlara, yaşanmamış, temelleri sağlam olmayan bunalım edebiyatına ve oluşmamış bir burjuvayı eleştirmeye girişmiş olmalarıdır. Bilmedikleri bu hususlarda samimi olamadıkları gibi gerçekçi de olamamışlardır. Türkiye'nin iki yüzyıl boyunca süren batılılaşma çabalarının doğurduğu bunalımlar ve sorunlar, tarihsel ve toplumsal olaylardan beslenen Türkiye Sineması'da benzeri bir tarihçeye yol açmıştır. Batılılaşma yolunda her şeyini ithal eden bir ülke konumuna gelen Türkiye, bu çaba içerisinde sinemasını da ithal eder hale gelmiştir (Pöstecki, 2005, s. 35-36).

1990 sonrasında Türkiye Sineması pek çok değişime uğramıştır. Birçok dış etkene maruz kalan Türkiye Sineması girdiği her krizden yeni bir biçim, anlatım ve arayış ile çıkmıştır. 1990'lardaki ekonomik sorunlardan çıkış olarak da yeni bir film üretim biçimini benimseyen Türkiye Sineması'nda, kendi şahsi dünyalarını daha minimal öyküler ile anlatmaya çalışan yönetmenlerin filmleri seyirci karşısına çıkmıştır (Vardan, 2003, s. 751). 1990'ların ortasından sonra önemli bir canlanma yaşamaya başlayan ve özellikle yurtdışında kazanılan ödüllerle ismini duyuran bu "yeni sinema", genellikle bağımsız olarak nitelendirilen entelektüel ve kendine has sinema dilini oluşturmaya çalışan genç yönetmenleri ortaya çıkartmıştır. Bu yönetmenlerin içinde aktif olarak film üretmeye devam eden Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz gibi isimler bulunmaktadır (Daldal, 2015, s. 13).

Asuman Suner bu dönemi "*Hayalet Ev*" isimli kitabında "Yeni Türkiye Sineması" olarak nitelendirmiştir. Suner'e göre "Yeni Türkiye Sineması" kavramı iki ana değişken çevresinde tanımlanabilen bir çerçeveye oturmaktadır. Birinci değişken 'Türk' sözcüğünün belirttiği "ulus" çerçevesi, ikincisi ise "yeni" sözcüğünün belirttiği "zamansal" çerçeve ve bu bağlam üzerinden yapılan yeni dalga vurgusudur. 'Yeni Türkiye Sineması' özelinde yapılan 'popüler' ve 'sanat' sineması ayrımı ise üçüncü çerçeveyi oluşturmaktadır (Suner, 2015, s. 28).

Yeni Türkiye Sineması, yakın zaman içerisinde ulusal ve uluslararası düzeyde bir tanınırlık kazanmaya başlamış, üzerine çalışmalar yapılarak hakkında kısa sürede geniş bir literatür oluşturulmuştur. Uluslararası sinema dergilerinin içeriklerine dâhil edilen filmler üreten bu yeni sinema, katıldığı birçok yurtdışı festivalinden ödüllerle dönmektedir (Atam, 2011, s. 1). Bu nedenle Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerin kapsamlı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Bunun yanında Türkiye Sineması'nda Yeni Türkiye Sineması'ndan önce de var olmuş ve halen üretim yapmakta olan popüler sinemanın da incelenmesi, bu iki sinema anlayışının daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

2.2. 1990'lar Sonrası Türkiye Sineması'nın Genel Yapısı

Bu bölümde 1990'lar sonrası dönemin popüler ve Yeni Türkiye Sineması anlayışlarının genel yapısından kısaca bahsedildikten sonra dönemin yönetmenlerinin yaklaşımlarına ve ürettikleri filmlere değinilecektir.

2.2.1. Popüler Sinema

Sinema, orijini ve geleceği bakımından incelendiğinde bütün özelliklerinden önce popüler bir kitle iletişim aracıdır. 20. Yüzyıl'ın kültürel hayatında etkin rol oynamış en önemli sanat biçimi olan sinema, keşfinden kısa bir süre sonra büyük bir endüstri ve çağdaş sanat haline gelmiştir (Smith, 2003, s. 13). Sinema her ne kadar teknolojiye bağlı olarak gelişen bir sanat olsa da ticari boyutunun keşfinden sonra önemli bir sektör haline gelmiştir. Kültürel öğeler kullanılarak büyük bütçeli filmler üreten büyük yapım şirketleri filmleri düşük ve orta düzey gelire sahip kitleler için üretmektedir. Toplumun büyük bir kesimine hitap eden bu filmlerin üretimindeki temel strateji filmlerin kolay algılanabilir bir yapıda olmasıdır. Bu filmlerin içeriği hitap ettiği farklı yaş, eğitim ve cinsiyet gruplarınca kolay anlaşılabilir. İzleyiciye günlük yaşamın kaygıları içinde bir rahatlama alanı ve eğlence sunmakta olan popüler sinema ürünleri toplumun büyük bir kesiminde tercih edilmektedir (Gök, 2019, s. 50-51).

Sinema izleyicisinin popüler filmlerle olan bağı, başlangıcından itibaren genellikle duygusal açıdan kurulmuştur. Korku, öfke, hüzn ve mutluluk izleme

sırasında açığa çıkan duyguların bir bölümüdür; bu özelliğin yoğunluğu ve seviyesi sinemayı diğer popüler kültür ürünlerinin arasında farklı bir konuma getirmiştir. Ayrıca filmlerin kurgusal dünyalar haline gelmesi ise binlerce yıllık geçmişten gelmekte olan mitler ve hikayelerin bir sonucudur. Popüler kültürün kodlarına bağlı olarak üretilen popüler filmler, çeşitli bilinmezliklerin çevresinde yarattığı gerilim ile izleyicide bir haz yaratmaktadır. Aristoteles'in "katarsis" ismini verdiği bu rahatlama hali modern insan için bir "zevk iksiri" olmuştur (Abisel, 1995, s. 7).

Popüler sinema söz konusu olduğunda akıllara ilk Hollywood Sineması gelmektedir. Sinemanın sektörleşmesi ve büyük bir endüstriye dönüşmesi şüphesiz Hollywood kaynaklı olmuştur. Ancak popüler sinema yalnızca Hollywood sineması ile sınırlı kalmamıştır, Hollywood'un ürettiği filmler, temas ettiği bütün ülke sinemalarının film üretim pratiklerini dolaylı da olsa etkilemiştir. Bu sinemalardan birisi de şüphesiz Türkiye sineması olmuştur. Popüler ve kolay üretimi benimseyen Türkiye Sineması 1990'ların ortalarına kadar yaratıcı bir sinema dili arayışı içerisinde olmuştur (Algan, 1997, s. 13).

Cinayet, aldatma, aşk, mafya, tehdit, insan kaçırma, para için suça karışma popüler filmlerin ana temalarını oluşturmaktadır. Hollywood sinemasının klasik anlatım biçimi çerçevesinde üretilen bu filmlerde, hızlı kamera kullanımı ve dinamik kurgu anlayışı hâkimdir. İzleyiciyi filmlere çekmek için filmlerde başrol olarak gösteri dünyasının tanınmış yüzleri olan mankenler, şarkıcılar ya da yarışma sunucularına yer verilmektedir. Ülke genelinde dağıtım ağına sahip şirketlerce sinema salonlarına dağıtılan filmler, özel televizyon kanalları tarafından da satın alınarak gösterimleri gerçekleştirilebilmektedir (Karakaya, 2002, s. 100-101).

Türkiye Sineması'nda *Eşkya* (1996), *Ağır Roman* (1997), *Her şey Güzel Olacak* (1998), *Vizontele* (2001), *Babam ve Oğlum* (2005), *İssız Adam* (2008) gibi filmler popüler sinemaya örnek verilebilir. Popüler sinemanın egemen olduğu bu dönemde Türkiye Sineması'nda bağımsız filmler de hayatta kalma mücadelesi vermektedir. 2000 sonrasında ayağa kalkan, ulusal ve uluslararası festivallerden ödüllerle dönen bağımsız filmler, popüler filmlerin aksine Türkiye Sineması'nın yurtdışında tanınmasına aracı olmuştur.

2.2.2. Yeni Türkiye Sineması

“Bağımsız”, girişimlerini, davranışlarını ve tavırlarını hiçbir gücün etkisi altında kalmadan verebilen özgür ve hür kişi ya da herhangi bir kurum, kuruluşa dâhil olmayan anlamına gelmektedir (Parlatır, 1998, s. 194). Bağımsız kelimesinden türetilen “bağımsızlık” kelimesi ise bilinçli, muhalif ve en yalın haliyle bağımsız olmak anlamında kullanılmaktadır. Sanat alanında ilk bağımsızlık hareketi 1950’li yıllarda İngiltere’de Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü’nde bir grup genç sanatçı tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağımsızlık hareketlerinin sinemaya sıçraması ise 1977 yılında olmuştur. Bugünkü adıyla “bağımsız sinema” kavramı, o dönemde Hollywood stüdyolarından ayrı film üreten film şirketleri için kullanılmıştır (Holm, 2011, s. 12-14).

Bağımsız sinema kavramının Türkiye Sineması içerisindeki karşılığının tam olarak ne olduğu ile ilgili sinema yazarlarının, yönetmenlerin ve akademisyenlerin farklı yaklaşımları ve tanımlamaları bulunmaktadır. Akademisyen ve yazar Süalp, bağımsız sinemayı egemen ve geleneksel ideolojinin sinemadaki yansıması olan anlatı ve estetik yapıya muhalif olan sinema anlayışı olarak tanımlamaktadır. Ayrıca bağımsız sinemanın kendisini ticari beklentilerden uzakta konumlandığını ve bu nedenle seyirciye kazanç sağlanacak bir kaynak olarak bakmadığını söylemektedir (2003-2004, s. 20).

Sinema yazarı Rekin Teksoy ise bağımsız sinemayı, gelişmiş sinema endüstrisine sahip ülkelerde büyük şirketler dışındaki kaynaklardan finanse edilen filmler olarak tanımlamaktadır. Teksoy’a göre genel itibariyle küçük bütçelerle üretilen bu filmler üretildikleri ülke sinemasının genel yapısı dışında farklı deneysel özellikler barındırmaktadır. Nijat Özön bağımsız filmleri kendi sektörel kaynaklarını oluşturamayan, dış sektörlerden kaynak sağlayarak üretilen filmler olarak tanımlamaktadır (2000, s. 83). Sinema yazarı Burçak Evren bağımsız sinemacıların ortak özelliklerini şu şekilde sıralar;

-Bağımsız Sinema ile uğraşanlar, sinemamızda ilk kez toplu ve yoğun bir şekilde ülke dışından sermayeyi sinemamıza kanalize etmenin üstesinden geldiler.

-Ulusal sinemanın üretememe aşamasına geldiği bir kriz ortamında, tüm riski göze alma cesaretini gösterdiler.

-Bir önceki dönemin yerleşik olan her bir şeyini yadsımasalar bile kullanmadılar. Tecimsel ödün vermediler, oyuncu seçiminde kendi değer yargılarını büyük bir riski göze alarak kullandılar.

-Dağıtım ve gösterim olanaklarını kendi çıkarları doğrultusunda Majörlerle ters düşerek değil, onlarla uzlaşarak, ikna ederek gerçekleştirdiler.

-Kitlelerin beğenilerine oynamadılar kendi beğenilerini kitlelere kabul ettirmenin yolunu aradılar. Çoğu kez kitlelerle buluşamamalarına rağmen bu tavırlarından hiç ödün vermediler.

-Gösterişli, görkemli, kitlelere oynayan bir sinema anlayışı yerine minimalist, gösterişsiz, dar ya da küçük bütçeli, kadrolu, starlardan ya da bilinen oyuncularından çok, popüler ama sinema deneyimi olmayan yeni yüzleri tercih ettiler.

-Çoğunlukla bireysel, oldukça kişisel durum-konu-temaları ele alarak, kişilerin kendileri ve çevresiyle ödeşmelerini, iç dünyalarını ya da bunların yansımalarını anlattılar.

-Sinemamızda ilk kez Bağımsız yönetmen-yapımcılarla sponsorluk kavramı oluştu.

-Yine Bağımsız yönetmen-yapımcılarla sinemamızda şimdiye dek bilinip olanaksızlıklar nedeniyle üstesinden gelinemeyen pazarlama yöntemleri geliştirildi (2017).

Türkiye Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Zeki Demirkubuz, bağımsız sinema olarak adlandırılan sinema anlayışının "birey sineması" ya da "kişisel sinema" olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını söylemektedir. Türkiye Sineması'nın bir diğer önemli ismi Derviş Zaim ise 1990'lı yılların ortasından itibaren Türkiye Sineması'nda yeni bir sinema anlayışını ve estetik biçimini uygulayan sinemacıların kendisini gösterdiğini söylerken, "yeni", "bağımsız" ve "genç" gibi kavramlarla

tanımlanan bu sinemacıların tanımlanması için “alüvyon” kavramını önermiştir. Zaim bu kavramı şu şekilde açıklamaktadır;

Coğrafi bir terim olan “alüvyon” 90’larda beliren bu yönetmenlerin hem aynı yöne aktıklarını anlatma kabiliyetine sahip olmakta; hem de aralarında farklı biçimler alabilen bağlara işaret etmektedir. Bu dönemde beliren yönetmenler, bir alüvyonu oluşturan kollar gibi birbirinden bağımsız ama birbirlerine paralel biçimde faaliyetlerini sürdürmekte, kimi zaman bir alüvyonun kollarıymışçasına birleşip, bazen de ayrılmaktadırlar” (2008, s. 50).

Bazı sinema yazarları, araştırmacılar ve eleştirmenler de bu sinema anlayışının ortaya çıktıkları bu dönemi “Yeni Türkiye Sineması”, “Yeni Bunalımcı Sinema”, “Bağımsızlar Dönemi” ve “Post Yeşilçam” gibi ifadelerle tanımlamışlardır (Sivas, 2007, s. 107). 1990’lı yılların ortasından sonra Yeni Türkiye Sineması’nı oluşturan yönetmenlerin öncüleri ise Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz gibi isimlerdir. Atam’a göre bu sinemanın tanınmasını ve görünürlük kazanmasını sağlayan ilk film yönetmenliğini Derviş Zaim’in yaptığı *Tabutta Rövaşata* (1996)’dır (2011, s. 3). Bu yönetmenlerin arasına zamanla Semih Kaplanoğlu, Ümit Ünal, Pelin Esmer, Özcan Alper, Onur Ünlü, Emin Alper, Tayfun Pirselimoglu gibi isimler de eklenmiştir.

2.3. Türkiye Sineması’nda “Aydın” Kimliği

Türkiye tarihinde hiçbir zaman sonlanmamış olan batılılaşma çabasının ve projesinin daima merkezinde yer alan Türk aydını, günümüzde farklı kimlik ve amaçlar çerçevesinde tanımlanmaktadır. Osmanlı döneminde başlayan ve günümüzde de devam etmekte olan batılılaşma çabası ve bunun bir sonucu olan “Türk aydını” çalışmanın ilk bölümünde detaylıca ele alınmıştır. Geçmişte yaşanan olaylar ve sonuçlarını göz önünde bulundurarak Türk aydınının Türkiye Sineması’nda nasıl ve nerede konumlandırıldığı kavranması bakımından önemlidir.

Çalışmanın bu bölümünde aydın kimliğini temsil eden karakterleri konu alan filmler; Türkiye Sinema tarihinin başlangıcından günümüze kadar olan süreç

çerçevesinde incelenecektir. Son aşamada ise Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde bulunan aydın temsillerinin yaşadıkları değişimlere değinilecektir.

2.3.1. Başlangıcından 1990'lara Kadar Türkiye Sineması'nda "Aydın" Kimliğinin Temsili

Sinema araştırmalarında aydın kimliği gelişiminden kaynaklı olarak tarihsel dönemlere göre ele alınması gereken bir konudur. Çalışmanın bu bölümünde aydın kimliğinin Türkiye Sinema Tarihi'nin popüler ve bağımsız kanatlarında üretilen filmlerdeki temsillerine ve karakterin farklılıklarına değinilecektir. Ayrıca Yeni Türkiye Sineması'nda aydın kimliğinin nasıl temsil edildiğini kavramak ve açıklamak açısından da bir çerçeve oluşturulacaktır.

Sinema tarihimizde Türk aydını ilk kez Turgut Demirağ'ın yönetmenliğini yaptığı *Bir Dağ Masalı* (1947) filminde seyirciyle tanışmıştır. Türkiye Sineması'nın geçiş dönemi yönetmenlerinden olan Turgut Demirağ, ABD'de sinema eğitimi tamamladıktan sonra bir süre oradaki film stüdyolarında çalışarak tecrübe edinmiş, ardından Türkiye'ye dönerek ilk filmi olan *Bir Dağ Masalı*'ni çekmiştir. Film, Reşat Nuri Güntekin'in "aynı isimli eserinden" yazısı ile açılıyor olsa da kaynaklarda Reşat Nuri Güntekin'in bu isimli bir eseri bulunamamıştır (Özgüç, 2012, s. 41). Scognamiglio (2010) ve Alim Şerif Onaran gibi isimler filmin Reşat Nuri Güntekin'in *Çalıkuşu* isimli romanı ile benzerliklerine dikkat çeker. Onaran (1994, s. 41) Turgut Demirağ'ın filmi başlangıçta bir '*Çalıkuşu*' uyarlaması olarak planladığını ancak bunun güç olacağını düşünerek vazgeçtiğini söyler. Daha sonra Demirağ'ın yine Güntekin'in kaleme aldığı bir sinopsis üzerinden *Bir Dağ Masalı* filmini tasarladığını belirtir.

Bir Dağ Masalı, İstanbul'daki lüks hayatını ve tıp eğitimi bırakıp, Anadolu'da bir köye öğretmen olarak giden Ahmet ile onu denetlemek üzere köye gelen müfettişin soruşturmasını konu almaktadır. Müfettişin soruşturmaya yol açan şikayetlerin cevaplarını araması üzerine öğretmen Ahmet'in çocuklara gelişim iğnesi yapmak için eğitim masraflar evraklarında esnetmeler yaptığını, ailesi tarafından eziyet görmekte olan engelli bir çocuğa sahip çıkmak için onu sakladığını öğrenir. Ayrıca çocukların hem derslerine katılımlarını hem de hayvanlarını otlatmalarını

sağlamak için dersleri kırlarda yaptığı anlar. Film, modernleşmenin bir neticesi olan bürokratikleşmenin Türkiye’de büyük şehirler ile sınırlı kaldığını, Anadolu’nun unutulmuş topraklarına uğramadığını, modernleşmenin tam olarak gerçekleşmediği toplumlarda görülen yetersiz bürokratikleşmenin altını çizmektedir (İnceoğlu, 2010, s. 98). Ayrıca film Türk aydınının “memleketi kurtarmak” olan görevinin bir dönüşümü olan “köyü kurtarmak” anlayışına da dikkat çekmektedir (Türkeş, 2002, s. 428). Filmin reformist, aydınlatmacı misyonu benimsemiş öğretmeni Ahmet, modernleşme boyunca halkı aydınlatmayı kendine görev edinmiş olan Türk aydınının Türkiye Sineması ile tanışmasının ilk ve önemli bir örneği olmuştur.

1945 yılında II. Dünya Savaşı’nın sona ermesi ve çok partili hayata geçiş sürecinin yansımaları Türkiye Sineması’nda da hissedilmiştir. 1980’lere kadar sürecek olan Yeşilçam Sineması’nın başlangıcı olan bu dönemde ülkede yaşanan iki gelişme sinema alanında etkili olmuştur. Bunlardan ilki taşradan şehre göçün artmasıyla şehirlerin kırsallaşması, ikincisi ise büyük şehirlerle sınırlı olan sinema salonlarının taşraya da taşınması olmuştur. Bu dönemde yabancı filmlerin ve romanların dramatik yapılarının taklit edilmesiyle popüler bir sinema çizgisi oturtulmuştur (Ayça, 1996, s. 135-136). Yeşilçam Sineması’nın gelişim sürecinin yanında bu dönemde yönetmenler kuşağı olarak da isimlendirilebilecek bir kuşak ortaya çıkmıştır. Lütfi Ömer Akad’ın başını çektiği Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit Refiğ, Memduh Ün gibi isimlerin dâhil olduğu bu kuşak, sinemanın yalnızca insanları oyalamak ve eğlendirmek için filmler üretmediğini göstermiş, belirli düşünceleri, görüşleri içeren, çeşitli mesajlar veren filmler üretmişlerdir (Dorsay, 1996, s. 213).

Lütfi Ömer Akad’ın Halide Edip Adıvar’ın aynı isimli romanından uyarladığı *Vurun Kahpeye* (1949) filmi de bu kuşağın görüşlerine doğrudan referans veren filmlerden olmuştur (Özgüç, 2012, s. 46). Milli Mücadele sırasında kasabanın çocuklarını eğitmek için kasabanın imamı ve yandaşlarıyla karşı karşıya gelen Aliye öğretmenin mücadelesini anlatan film, Türk toplumunun aydınlarını örnekledirmenin yanı sıra, geri kalmış toplumun aydınlara ve görüşlerine olan karşıtlıklarını da göstermektedir.

Türkiye Sineması'nda "Sinemacılar Dönemi" olarak bilinen bu yıllarda tarihi kişi ya da olaylar filmlerde konu edilerek toplumda bir ulusal hafıza ve kimlik inşa edilmesini sağlamıştır. Tarihi filmler, sosyal, ekonomik ve kültürel anlamda yıpranmış topluma atalarının ne kadar güçlü olduğunu hatırlatarak içerisinde bulundukları sıkıntılardan uzaklaştırmaktadır (Aytekin, 2019, s. 584). Roger'e göre bu "güçlü dönem" hikayeleri aydınlar için de bir özendirme görevi görmektedir;

Altın Çağ miti entelijansiya için beklenmedik bir teşviktir. Kültürel köksüzlüğü'nü aşmasını sağlar. Geçmişin hayal mahsulü bir yeniden inşasına eklenilen ve kolektif yaşanmışlıkla ancak dolaylı bir ilişkisi olan bu mit onu kesinlikle dışlamaz. Tersine, onda eksik olan "cemaat bağı"nı sağlar. Aynı zamanda "yenilik damgasını" silmesini mümkün kılar. Onu topluluğun bütünüyle düşünce ve duygu ortaklığına girmeye yöneltir: Topluluğun "bayramları ve mevsimlik törenleriyle, inançları ve batıl inançlarıyla zenginleşmiş, kahramanları ve ataları gibi hayat döngülerini de selamlama arzusundaki [entelijansiya] [ihtiyacı olan] kültürel aurayı ve derinliği sağlar (2001, s. 104).

Osmanlı'nın modernleşme tarihinde önemli yere sahip olan Namık Kemal'in yaşam öyküsünü konu alan yönetmenliğini Cahide Sonku, Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* (1951) filmi, sinema perdesinde aydın kimliğini yansıtan bir başka film olmuştur (Özgüç, 2012, s. 53).

1940'ların sonlarına doğru yaşanan gelişmelerden olumlu yönde etkilenen Türkiye Sineması, 1960 Devrimi'nin neticesinde ortaya çıkan özgürlük ortamıyla birlikte gerek filmlerdeki konuları bakımından gerekse Türk toplum yapısını anlatan konuları ele alışı bakımından özgün bir kimlik kazanmıştır (Onaran, 1994, s. 10). Türkiye Sineması'nda bu yıllarda üretilen filmlerin bazılarında aydınlar otorite yanlısı gösterilerek eleştirilmiş bazılarında da ezilenlerin hakkını savunurken gösterilerek kahramanlaştırılmışlardır. 1969 yılında Moskova Film Şenliği'ne katılan ilk Türk filmi olan senaryosunu Vedat Türkali'nin yazdığı Halit Refiğ'in 1963 yapımı *Şehirdeki Yabancı* filmi, toplumun alt ve üst katmanındaki insanlardan bahsederken, Türk aydınına olan bakışı da göstermiştir (Özön, 1968, s. 31,164). Filmde, İngiltere'de eğitimini tamamlayıp memleketi Zonguldak'a gelerek bir maden ocağında

mühendislik yapan Aydın'ın, işçilerin haklarını ve güvenliklerini sağlamak için şehrin zorba yöneticileri ve iş insanlarıyla girdiği mücadele anlatılmaktadır. Aydın'ın ezilenin yanında duruşu, karşı geldiği otoritenin gazeteci Sabri'ye haberler yaptırması ve işçileri manipüle etmesine neden olmuş ve bu durum Aydın'ın içerisinde yaşadığı toplumun insanlarına yabancılaşmasına neden olmuştur. Dönemin toplumsal gerçekçilik akımının en önemli eserlerinden olan *Şehirdeki Yabancı*, mühendis karakteri ile aydının yabancılaşmasını, gazeteci karakteriyle de aydının otoritenin menfaatlerini savunmasını konu aldığı için Türkiye Sineması'nda aydın kimliğini ele alan önemli filmlerden olmuştur. Ayrıca 60'lı yıllarda üretilen Atıf Yılmaz'ın *Yarın Bizimdir* (1963), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), Asaf Tengiz'in *Fedakâr Öğretmen* (1964), Semih Evin'in *Aramızdaki Düşman* (1965), Ülkü Erakalın'ın *Hepimiz Kardeşiz* (1965) ve Turgut Demirağ'ın yeniden çektiği *Bir Dağ Masalı* (1967) filmleri de hikâyelerinde Türk aydınını temsil eden karakterler bulundurmaktadırlar.

1970'lere gelindiğinde Türkiye Sineması'nda film üretkenliği en üst noktaya gelirken, rekor sayıda film üretilmiştir. Ancak filmlerin sayısı ve niteliği doğru orantılı olmamış, seri üretim mantığıyla üretilmiştir. Yeşilçam komedi-güldürü filmleri üzerine yoğunlaşırken, beraberinde çocuk oyuncuların merkezinde olduğu filmler üretilmiştir. Bu dönemde yönetmen olarak filmler üreten Yılmaz Güney, toplumsal konulara odaklanan filmlerin sayısında bir artış olmasını sağlar. Yılmaz Güney, *Arkadaş* (1974) filminde iki okul arkadaşının yıllar sonraki karşılaşması çerçevesinde yozlaşmış toplumu eleştirmekte, hatta filmin mühendis olan aydın karakterinin hayatını işaret ederek ideal yaşam tarzı örneği sunmaktadır (Varol, 2016, s. 104). Güney'in, dönemin ticari sinemasının alışılmış hikâye-öykü-gerilim kalıplarını yıkarak, yaşamın özündeki gerçeklikten yararlanarak yaptığı bu film, aynı zamanda doğrudan diyalektik bir filmidir. Yozlaşmış zengin ile geri kalmış yoksul yaşamının zıtlığına çözüm olarak, aydın-emekçi birliğini önerir (Dorsay, 1988, s. 84). Türk toplumunun burjuva sınıfının eleştirildiği bu film, devrimci kurtarıcı rolündeki Türk aydınının, toplumun alt kesimini oluşturan emekçileri aydınlatma çabalarının yanında toplumun elitist sınıfına yabancılaşmasını konu almıştır.

Türk modernleşmesinin amacı olan toplumun bilinçlendirilmesi, hiç şüphesiz bireysel olarak toplumun eğitim seviyesinin arttırılmasından geçmektedir. Köylü ya da kentli fark etmeksizin her birey eğitim seviyesi kadar bir toplumsal statü elde etmektedir (Tekelioğlu, 2006, s. 74). Cumhuriyet döneminin en önemli amacı eğitim seviyesi düşük olan Anadolu'nun eğitilmesi olmuştur. Hamdullah Suphi (1981, s. 226) “*Türk köylüsü ve Türk münevveri uçurumla birbirinden ayrılmış iki yabancıydı*” derken Türk modernleşmesinin en büyük sorununun altını çizmektedir. Eğitimi-modernleştirici aydın, katı yapılı ve taşraya yabancıdır. Taşrada aydınlar, ilk günden itibaren “modern” giyimleriyle, alışkanlıklarıyla, konuşmalarıyla kimliklerini kusursuzca temsil etmişlerdir. Cumhuriyet’in örnek bireyleri olduklarına inanmış olan bu insanlar, tüm topluma bunu benimsetmeyi görev edinmişlerdir (Mert, 2018, s. 143). Remzi Jöntürk’ün *Öğretmen Kemal* (1981) filminin kemalist öğretmeni, Erden Kıral’ın *Hakkari’de Bir Mevsim* (1982) filminin devrimci öğretmeni, Atıf Yılmaz’ın *Mine* (1982) filminin elit yazarı, Ömer Kavur’un *Gece Yolculuğu* (1987) filminin karamsar yönetmeni ve Şerif Gören’in *Katırcılar* (1987) filminin cesur gazetecisi, kentten uzaktaki hayata ve insanlara yabancılaşmış aydınlardır. Bir şekilde yollarının kesiştiği taşraya ne kadar yabancılaşmış olduğunu gördüğümüz bu aydınların, oradaki insanlara bakış açıları ve farklılıklarını anlatan bu filmler, adeta ülkedeki modernleşme tarihinin iki farklı açıdan resmini çizmektedir.

1980 yılı Türkiye’de başta siyaset ve ekonomi olmak üzere toplumsal yaşamın tüm alanlarında gerilemenin yaşandığı bir kırılma noktası olmuştur. 12 Eylül sabahı ülkede yaşanan çatışmaların ve siyasi olayların çözümü olarak gerçekleştirilen askeri darbe aynı zamanda Türkiye ekonomisine, ulusal bağımsızlık geleneklerine, siyasetine ve aydınlarına da yapılan bir darbe olmuştur (Esen, 2010, s. 173). 12 Eylül askeri darbesinin etkisini hissettirdiği ve iz bıraktığı alanlardan birisi de Türkiye Sineması olmuştur. 12 Eylül’ün Türkiye Sineması’na etkisi yalnızca sinemacılara ve kurumlara uygulanan yasaklarla sınırlı kalmamış, üretilen filmlerin temalarında da görülmüştür. Ülkede yaşanan karamsar sosyal ve siyasal ortamın bir sonucu olarak bu dönemde Türkiye Sineması’nda üretilen filmlerde tema olarak aydının/bireyin ruhsal arayışının, yalnızlığının ve iç dünyasına olan yolculuğunun tercih edildiği görülmektedir (Kara, 2012, s. 92). Dorsay bu durumu şu şekilde anlatmaktadır;

... toplumsal mesaj vermeyi, siyasal film yapmayı, sinemayla “devrim gerçekleştirmeyi” genel toplumsal gidiş paralelinde unutan sinemamız, nihayet yıllardır yapamadığı bir işi yapmış, “bireyi” keşfetmiştir. (1995, s. 19).

Bu dönemde üretilen aydının/bireyin yalnızlığını, bunalımını, ruhsal arayışlarını konu alan filmler izleyiciyi sıkışmış ve sinema salonlarından uzaklaşmasına neden olmuştur. Böylece 1980’lerde Türkiye Sineması büyük kitlelere ulaşan bir sanat olmaktan giderek uzaklaşmış, daha çok özgün ve kişisel üslupla üretilerek küçük kitlelere hitap eden bir yapıya dönüşmüştür (Dorsay, 1995, s. 21). Türkiye Sineması’ndaki bu değişimde yönetmenlerin hayata ve topluma olan felsefi bakışlarının izleri görülmektedir. Özellikle düşünsel ve fiziksel bir kaçış arayan aydınların yaşadıkları ruhsal süreci filmlerinde konu eden yönetmenler, 12 Eylül Darbesi sonrasında karakterlerin psikolojisi ile adeta özdeşleşmişlerdir (Kıraç, 2008, s. 105). Ali Özgentürk’ün *Su da Yanar* (1987) filminin idealist yönetmeni ve Erden Kıral’ın *Av Zamanı* (1989) filminin bunalımlı yazarı bu filmlerdeki aydınlara örnek verilebilir. Büyük izleyici kitlelerinden uzaklaşan ve toplumsal olaylardan etkilenen Türkiye Sineması’nda yaşanan bu değişimin asıl etkisi 1990’lı yıllarda sonuçlarını göstermeye başlamıştır. Bireysel çabalarla filmlerini çekmeye başlayan yönetmenler, bu dönemde karakter yalnızlığını ve psikolojisini konu alan filmlerinin yanında 80 Darbesi sonrası aydın bunalımını ya da yalnızlığını odağına alan filmler de üretmişlerdir (Öztürk, 2014, s. 469). Fehmi Yaşar’ın *Camdan Kalp* (1980), Yusuf Kurçenli’nin *Karartma Geceleri* (1990), Tomris Giritlioğlu’nun *Yaz Yağmuru* (1993) filmlerindeki aydın kimlikli karakterler, bu dönemin toplumundaki aydın bunalımını ve yalnızlığını temsil etmektedir.

2.3.2. 1990’lar Sonrası Türkiye Sineması’nda “Aydın” Kimliğinin Temsili

Türkiye Sineması 1990 yılından sonra bir kabuk değişimi yaşamıştır. Bu kabuk değişimi Yeni Türkiye Sineması’nda ve Türkiye Sineması’nın popüler kanadında film üreten yönetmenlerin uluslararası alanda tanınır hale gelmesini sağlamıştır. Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri olarak anılan bu yönetmenler modern hayatın sorunlarını ve getirdiklerini merkezine alan ya da irdeleyen filmler üretmişlerdir. Bu

filmler modern hayatın sorunlarını ve getirdiklerini ele alırken Türk aydınına ve toplumdaki durumuna sıklıkla değinmektedir. Çalışmanın bu kısmında “Yeni Türkiye Sineması’nda ve Türkiye Sineması’nın popüler yapımlarında aydın kavramı, nasıl ele alınmaktadır, bu filmlerdeki aydın karakterler ne çeşit özelliklere ve farklılıklara sahiptirler?” sorularına cevap aranacaktır.

2.3.2.1. Popüler Sinemada “Aydın” Kimliğinin Temsili

80’li yıllardan sonra şehirlere akın eden köylü nüfus kısa sürede şehirlerde kendi alt kültürlerini yaratarak, bu alt kültür altında kendilerine has sanat anlayışlarını kurmuş ve tüketmeye başlamışlardır. Alt kültür zamanla çeşitlenen sanat anlayışlarını bir süre sonra şehrin eski nüfusuna empoze etmeye başlamıştır. Alt kültürün oluşturduğu bu tehlikeye karşı üst kültür televizyon programlarında yarattıkları karakterlerin aşağılayıcı ve küçümseyici hareketleriyle intikam almaya çalışmıştır. Alt ve üst kültürün bu çatışması sırasında popüler kültür ortaya yeni figürler çıkartmıştır. Her geçen gün sayısı giderek artan kanallar, çeşitli itibar ve aklama çalışmalarından sonra bu figürleri kullanmaya başlamıştır. Yaşanılan bütün bu gergin sürecin ardından, televole olarak tanımlanan kültür, entelektüel ve burjuva kültürüne karşı gelerek onu ötekileştirmiş ve toplumda hızla yayılmıştır (Karakaya, 2002, s. 99).

Popüler sinema daima egemen olan düzenin devam etmesi yönünde filmler üretmeyi tercih etmiştir. Türkiye Sineması’nın popüler kanadında bulunan sinemacılar bu dönemde basit ve popüler filmler üretmeyi tercih etmişlerdir. Bu dönemde üretilen popüler filmlerde aktardıkları öyküler bağlamında yaşanan kültür çatışmasından etkilenmişlerdir. Bu filmlerde, aydının alt kültürle çatışması, arada kalmışlığı ya da topluma yabancılaşması konu edilmiştir.

Bahsedilen konuları işleyen filmlere örnek olarak verilebilecek örneklerin başında yönetmenliğini Tunç Başaran’ın yaptığı *Abuzer Kadayıf* (2000) gelmektedir. Sokak çocuklarının saldırısı sonrası eşi öldürülen sosyoloji profesörü Ersin Balkan, yaşadığı olaydan sonra sokak çocuklarını topluma kazandırmayı amaç edinir. Profesörlük maaşıyla bu amacına ulaşamayacağını fark edince gündüzleri akademisyen, geceleri ise arabesk-türkücü Abuzer Kadayıf olarak yaşamaya başlar.

Ersin Balkan'ın hikâyesini konu alan filmde, Abuzer Kadayıf karakteri giyimi, tavrı ve tarzıyla dönemin popüler figürü olan arabesk-türkücü İbrahim Tatlıses'in bir çağrışımı olarak görülmüştür (Karakaya, 2002, s. 121-122).

Resim 1- “Abuzer Kadayıf” Filminde
Abuzer Karakteri



Resim 2- “Abuzer Kadayıf” Filminde
Ersin Balkan Karakteri



Filmin anlatı örgüsünün temeli Tanzimat dönemi edebiyatında başlayan daha sonra edebiyatta ve sinemada sık sık örneklerine rastladığımız, Türkiye'nin değişmeyen sorunu olan modernleşme ikilemine dayanmaktadır. Bir yanda batılı düşünce yapısı ile yetişmiş, düzgün diksiyonlu, uğruna yaşadığı idealleri sonuna kadar savunan karakteristik Türk aydını Ersin Balkan karakteri, diğer tarafta ise alt kültürün popüler figürlerinden olan İbrahim Tatlıses'e referanslar veren, bozuk diksiyonlu Abuzer Kadayıf karakteri yer almaktadır. Bu ikilem filmin final sahnesinde Ersin Balkan'ın ayna karşısına geçip diğer karakteri Abuzer Kadayıf ile yüzleşmesi sırasında bütün açıklığı ile ortaya çıkmaktadır. Bu sahne aynı zamanda Türkiye'ye mahsus olan ve kökleri geleneksel-modern tartışmasına varan kültürel şizofreni durumunu da işaret etmektedir. Ersin Balkan, uğruna yaşadığı idealleri doğrultusunda dönüştüğü Abuzer Kadayıf kimliğiyle çatışsa da o kimliği ve onun bakışını benimsemiştir (Güleryüz, 2020, s. 128-129).

Aydın karakterini başrolüne alan ya da konu olarak edinen, dönemin diğer filmlerine örnek olabilecek bir diğer film yönetmenliğini Yüksel Aksu'nun yaptığı *Entelköy Efeköy'e Karşı* (2011), şehir yaşamından uzaklaşıp Ege'de bir köye yerleşen bir grup aydın ile köyün yerlileri arasındaki olayları konu alır. Değerinden fazla para vererek tarlalarını ve eski evlerini aldıkları için aydınları sempati ile karşılayan köylüler, termik santral yapılması konusunda aydınlarla fikir ayrılığına düşerler. Bu

gelişmeden sonra aydınlar ile köylüler arasındaki ilişki bir fikir çatışmasına dönüşür. Filmde bu noktadan sonra dikkat çeken unsur aydınların köylülere karşı olan üstten bakışlarıdır. Köylülerin bilinçsiz olduklarını düşünen aydınlar, tıpkı modernleşmenin her aşamasında görüldüğü gibi aydınlatıcı görevini üstlenir. Film boyunca karakterlerin bir türlü düzgün iletişim kuramamış olması adeta Türk aydınının kadim sorunu olan iletişim probleminin bir yansıması niteliğindedir (Dilmaç ve Tayşir, 2019, s. 775). Yavuz Turgul'un yönetmenliğini yaptığı *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), çektiği popüler aşk filmleriyle tanınan Haşmet Asilkan'ın yaşadığı kimlik arayışını merkezine alır. Aşk ve şarkıcı odaklı filmler yerine toplumsal konular işleyen filmler çekmek isteyen Haşmet Asilkan, bu süreçte çeşitli zorluklarla karşılaşır. Bu zorlukların başında entelektüel bir kimliğe sahip olamaması gelmektedir. Entelektüel çevreye kendisini kabul ettirmek için hoşnut olmasa da fular takıp, alkol ve pipo tüketmeye başlayan Haşmet Asilkan'ın bütün bu davranışları, aydın kimliğine ulaşmak istemesinin bir belirtisidir. Kendisini toplumdan ötekileştirilmiş hisseden Haşmet, değişen toplumsal yapıya uyum sağlaması gerektiğini düşünmektedir. Filmin merkezinde bulunan Haşmet Asilkan, tarih boyunca batı-doğu arasında sıkışarak kaybolan Türk aydınının yapmış olduğu gibi bütün çabalarına rağmen özünde bir kimlik değişimi yaşayamamış, sadece dış görünüşünde bir kimlik yaratabilmiştir.

2.3.2.2. Yeni Türkiye Sineması'nda “Aydın” Kimliğinin Temsili

Yeni Türkiye Sineması'nın bağımsız yönetmenleri tarafından üretilen filmleri gerek içerikleri gerekse anlatım özellikleri açısından daha iyi çözümleyebilmek için Yeni Türkiye Sineması'nın ortaya çıktığı yılların sinema ortamını daha iyi anlamak gerekmektedir.

Suner, Yeni Türkiye Sineması'nın ana sorunsalının 1990'lı yıllarda ülkede görülen aidiyet ve kimlik krizleri olduğunun altını çizer. Bunun nedeni olarak da 90'lı yılların, Türk halkının globalleşme sürecine kısa sürede eklendiği, kültürel, ekonomik ve toplumsal alanlardaki önemli değerleri sallantıda olan modernleşme projesinin sorgulandığı bir dönem olmasını gösterir. Bu dönem ülkenin kendilik imgesinin hem hiç olmadığı kadar yüksek hem de hiç olmadığı kadar düşük olduğu, kabul görme ve “dünyalı olma” isteği ile reddedilmek ve “taşralılık” huzursuzluğunun karşı karşıya

geldiği, kısacası mekânla ve toplumla kurulan aidiyet ilişkisinin sorunlarının gün yüzüne çıktığı bir dönemdir. Yeni Türkiye Sineması yönetmenleri 90'lardan beri ülkede yaşanan ve zamanla daha da belirginleşen aidiyet ve kimlik krizlerini farklı sinemasal, felsefi ve ideolojik söylemlerle ele alan filmler üretmişlerdir (2004, s. 257). Arka planında aidiyet ve kimlik krizlerin bulunduğu bu filmler, genellikle toplumdan kendisini soyutlayan bireylerin yabancılaşmasını, yalnızlığını ve depresyonlarını konu edinmektedir (Civelek, 2016, s. 294).

Yeni Türkiye Sineması'nda bahsedilen konuları işleyen filmlere bakıldığında Zeki Demirkubuz'un yönetmenliğini yaptığı *Bekleme Odası* (2004) öne çıkan filmlerden birisidir. *Bekleme Odası*, kendisini kanıtlamış bir yönetmen olan Ahmet'in Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanını filme çekme sürecinde yaşadıklarına odaklanır. Etrafındaki insanlarla iletişim sorunu yaşayan ve kibirli bir yapısı olan Ahmet, çevresindekilere göre ise idealist, çalışkan ve ilkeleri olan bir insandır. Sevgilisi bir süre sonra Ahmet'in bu sorunlu tavırlarından dolayı başka bir kadınla ilişkisi olduğunu düşünür. Ahmet başka bir kadın olmamasına rağmen yalan söyleyerek sevgilisinin onu terk etmesini sağlar, bir süre sonra asistanı Elif'le bir ilişki yaşamaya başlar, ancak Elif'in eski sevgilisine geri dönmesi ile bu ilişki de sonra erer. Ahmet geçen bu zaman zarfında ana karakteri olan Raskolnikov'u oynaması için hırsızlık yaparak hayatını sürdüren Ferit'i filmde oynamak için ikna eder. Fakat Ferit'in tutuklanması filmin çekimlerinin iptal olmasına neden olur. Ahmet daha önce deneme çekimi için haber verdikleri Sanem'in eve gelmesiyle bir ilişkiye daha başlar. Film açılıştaki senaryo yazma sahnesinin benzeri bir sekans ile son bulurken Ahmet artık yeni projesi olan 'Bekleme Odası' isimli bir senaryo üzerinde çalışmaya başlamıştır (Sivas, 2007, s. 133).

Küreselleşen dünyada toplumsal ve kültürel ilişkilerin biçim değiştirmesiyle Türk toplumunda ortaya çıkan şehirli aydın tipi, kendisini tümüyle toplumdan bağımsız bir noktada konumlandırırsa da bütün zihinsel yaratıcılığını kapitalizmin istekleri doğrultusunda kullanmaktadır. Bakıldığında özerk ve özgür bireyler gibi görünen yeni tip aydınlar kapitalizmin hizmetinde işlerle uğraşmaktadır (Algan, 2004, s. 129). *Bekleme Odası*'nın aydın karakteri Ahmet de bu şehirli aydınlardan birisidir.

Kendisini yaşadığı toplumdan izole eden neredeyse bütün film boyunca evinde gördüğümüz Ahmet'in çevresindeki insanlarla olan sığ ve içine kapanık ilişkisi de şehirli aydının özerklik anlayışının bir izdüşümüdür. Ahmet, önceki bölümlerde bahsettiğimiz zihinsel etkinliklerle ilgilenen, doğru bilginin peşinde olan aydın tanımlamasındaki gibi zihinsel etkinliklerle meşguldür, fakat aydının görevi olan topluma liderlik etmek, sorunlarıyla alakadar olmak gibi işlevleriyle ilgilenmemektedir.

Resim 3- “Bekleme Odası” Filminde Ahmet Karakteri



Resim 4- “Bekleme Odası” Filminde Ahmet ve Elif Karakterleri



Türk aydınının aidiyet ve kimlik sorununu filmlerinde en çok konu edinen yönetmenlerden birisi olan Nuri Bilge Ceylan'ın neredeyse bütün filmleri Türk aydınının sorunlarına referanslar vermektedir. Ceylan, filmlerinde modern şehir hayatını tecrit ve yabancılaşmayla dolu bir hayat olarak anlatmaktadır. Filmleri olumlu toplumsal ilişkiler kurmaktan aciz olan hatta ironik bir biçimde bu durumlarına tedbiren yalnızlıklarını kovalayan yabancılaşmış karakterlerle doludur. Yönetmen bu karakterler üzerinden çağdaş/modern kent kimliğinin detaylarına dair saptamalarda bulunurken ayrıca kent-taşra ilişkisine de değinmektedir. Ceylan'ın sineması arada kalmışlığın, arafın, yersiz yurtsuzluğun ve belirlenmemişliğin sinemasıdır. Filmlerinde akrabalarını oyuncu olarak kullanan Ceylan'ın sinemasına bir nevi ilişkiler sineması da denmektedir (Diken vd., 2018, s. 14-15).

Nuri Bilge Ceylan ilk uzun metrajlı filmi olan *Kasaba* (1997)'da geçmişinde iz bırakmış olan kasabasını anlatır. Ceylan, *Kasaba*'da taşranın zamansızlığını, tekdüzeliğini ve huzur verici atmosferini anlatırken aidiyet duygusunu da sorgulamaktadır (Akbulut, 2005, s. 19-20). Filmin aydın karakteri olan amca, bütün

zorluklara karşın eğitimini başarılı bir şekilde tamamlamış hatta yurtdışında yüksek lisans yapmıştır. Bütün bu eğitime rağmen kasabasına dönen amca ile kasabada sıkışmış hisseden, terk etmek için fırsat arayan Saffet arasında aidiyet merkezli bir çatışma yaşanmaktadır (Suner, 2015, s. 108).

Ceylan bir röportajında filmin aydın karakteri hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatmıştır:

“...Önce son derece idealist amaçlarla kasabaya yerleşmiş ve giderek aradığını bulamayıp yavaş yavaş yalnızlığa ya da kendi köşesine çekilmiş bir adam...”
(Erkal,1999).

Nuri Bilge Ceylan, *Kasaba* (1997)’dan iki yıl sonra çektiği *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filminde *Kasaba*’nın çekim sürecinde yaşanan olaylardan esinlenmiştir. Film seneler sonra büyüdüğü kasabaya dönerek orada yaşayan insanların hikâyesini filme çekmek isteyen yönetmen Muzaffer’in öyküsünü anlatmaktadır (Özgüç, 2012, s. 843). Ceylan, filmde, aydının memleketine olan aidiyet sorununu ve yabancılaşmasını sıklıkla hissettirmektedir. Geldiği metropolde modern bir yaşama sahip olan Muzaffer’in film için mekân baktığı esnada büyüdüğü kasabaya ve insanlara yalnızca bir çekim alanı ya da oyuncu olarak baktığı görülür. Muzaffer kasabaya dışarıdan gelen birisinin bakışıyla değil, daha çok yabancılaşmış yerlinin, isteyerek kendisine yabancılaşmış olanın bakışıyla bakmaktadır (Diken vd., 2018, s. 69).

Ceylan üçüncü uzun metraj filmi *Uzak* (2002) ’da diğer filmlerindeki gibi taşırayı merkezine almamaktadır; ancak taşırayla olan bağlantısını da koparmamaktadır. *Uzak* (2002), İstanbul’da reklam fotoğrafçılığı yaparak yaşamını devam ettiren Mahmut ile kasabada yaşayan üniversite sınavlarında başarılı olamayınca İstanbul’a akrabası Mahmut’un yanına gelerek uluslararası gemilerde iş arayan Yusuf’un öyküsünü anlatmaktadır (Özgüç, 2012, s. 870). Mahmut, yeni şehirli aydın tipinin en belirgin örneklerindendir. Eski arkadaşlarıyla evde ettikleri sohbet bu tanımı yapmamıza olanak sağlar. Arkadaşının eskiden iyi bir fotoğraf çekebilmek için neleri göze aldığını ve Tarkovski’ye benzer filmler çekmek istediğini hatırlatmasıyla Mahmut’un ideallerinden ve sanatsal yaratıcılığundan ne denli uzaklaştığı anlaşılmaktadır.

Resim 5- “Uzak” Filminde

Mahmut Karakteri

**Resim 6- “Uzak” Filminde**

Mahmut ve Yusuf Karakterleri



Şehirli aydın karakterinin sinemadaki yansıması olan Mahmut’u izlediğimiz *Uzak* yalnızca bir kentsel yabancılaşma portresi değildir, aynı zamanda kendine özgü bir zıtlık ve iletişimsizliğin de portresidir (Diken vd., 2018, s. 74). *Uzak*’taki karakterler tıpkı Kracauer’ın çağdaş metropolitenler için söylediği gibi “ruhsal olarak evsiz ve barksız”lardır (1998, s. 88). Nuri Bilge Ceylan modern kentsel hayatın yalnızlaştırması ve Mahmut hakkındaki düşünlerini şu şekilde anlatır:

Şehirde yaşamak insana birtakım rolleri oynamayı zorunlu kılıyor ve bu rolleri oynamaksa bazılarımız için hiç de kolay değil. Birtakım maskeleri elbise değiştirir gibi çıkarıp takmak! Toplumsal hayat, insan ilişkileri çok ağır olabiliyor bazıları için. Benim gördüğüm kadarıyla Mahmut karakteri böyle bir insan. İlişkilerini kendisinde duygu yükü bırakmayacak bir hafiflikte yasayabilen bir insan değil (Özgüven, 2004, s. 212).

Yeni Türkiye Sineması’nda aydın karakterini merkezinde bulunduran ya da konu olarak alan yapımlara örnek verilebilecek bir diğer film, yönetmenliğini Yeşim Ustaoglu’nun yaptığı *Tereddüt* (2016) bir taşra şehrinde psikiyatrist olan Şehnaz’la erken yaşta evlendirilen Elmas’ın hikâyesini toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla ele almaktadır. Şehnaz görev için geldiği taşrada kendi oluşturduğu modern ortamında yaşamını sürdürmektedir. Ancak gerek kişisel ilişkilerindeki sorunlar gerekse de taşradaki eril yapının getirdiği boğucu ve karamsar ortam Şehnaz’ı bir çıkmaza sokmaktadır (Kılıç, 2019, s. 109-110). Filmin aydın karakteri Şehnaz’ın film boyunca sevgilisi, doktor arkadaşı ve hastaları dışında kimseyle iletişim kurmadığı hatta kendisini herkesten soyutlamak için bir fildişi kulesi inşa ettiği ve orada yaşadığı görülür. Semih Kaplanoğlu’nun yönetmenliğini yaptığı *Buğday* (2017) filmi ise

ekolojik sorunların yaşandığı, genetikleriyle oynanan tohumlar sebebiyle üretimin bitme noktasına geldiği distopik bir dünyada geçmektedir.

Resim 7- “Buğday” Filminde
Erol Erin Karakteri



Resim 8- “Buğday” Filminde
Erol Erin ve Andrei Karakterleri



Dünyayı kurtarma misyonunu kendisine görev olarak benimseyen Erol Erin ile doktorasını genetik alanında yapmış olan Cemil’in genetiği değiştirilmemiş buğday tohumunu arayışlarına tanıklık ettiğimiz filmde, kapitalizmin ve tüketim toplumunun sürüklediği bireyin temsilcisi olan Erol Erin, pozitivist bilime inanan bir aydındır (Özçınar, 2019, s. 46-47). *Buğday* (2017) insan, hakikat, tasavvuf gibi konuları merkezinde bulundurmasına rağmen Türk aydınının “memleketi kurtarma” misyonunu daha geniş bir boyuta “gezegeni kurtarma” görevine taşımıştır.

Bu bölümde incelenen filmler değerlendirildiğinde, Yeni Türkiye Sineması’nda üretilen filmlerde Türk aydının genellikle yaşam biçimi, bakış açısı ve sorunlarının konu edinildiği görülmektedir. Bu dönemin yönetmenleri Türk aydınını anlatırken otobiyografik bir bakış da sergilemişlerdir. Modernleşmeye ve sonucu olan aydına eleştirel bir yaklaşımda da bulunan yönetmenler, modernleşmeyi ve aydını bütün sorunları ve özellikleriyle ele almaya çalışmışlardır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

YENİ TÜRKİYE SİNEMASI'NDA AYDIN KİMLİĞİNİN TEMSİLİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

3.1. METODOLOJİ

3.1.1. Problem

İnsanlar tarih boyunca sürdürdükleri toplumsal yaşamlarını kendi yapılarına özgü kültürel kodlar aracılığıyla şekillendirmişlerdir. Bu kültürel kodlar ise iç ve dış sosyal, ekonomik ve politik koşullardan etkilenecek oluşmuştur. Dolayısıyla kültür denilen olgu iç ve dış etkenlerin getirdiği değişimler ile oluşmaktadır. Aydınlanma da bu tarihsel süreç içerisinde, söz konusu değişimlere yol açan önemli bir düşünce hareketi olmuştur. Aydınlanmanın etkisi sadece batı coğrafyası ile sınırlı kalmamış, birçok coğrafyayı etkilemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp daha sonrasında Türkiye Cumhuriyeti'nde devam eden reform hareketleri bu durumun bir sonucudur. Türkiye tarihinin modernleşme serüveni de toplumsal ve kültürel kodların değişimine yol açan bir süreç olmuştur. Sinema da bu değişimlerden beslenen ve bu olayları çeşitli figürleriyle anlatan bir sanat dalıdır. Bu doğrultuda, Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerdeki aydın kimlikli karakterlerin toplumsal ve kültürel kodlardaki değişimlerle ilişkisini anlamak ve söz konusu aydın karakterlerin filmlerde nasıl ve nerede konumlandırıldığını açıklamak çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

3.1.2. Amaç

Aydınlanma ve Aydınlanma hareketleri üzerine yapılan araştırmalar ve Yeni Türkiye Sineması'nda aydın kavramı merkezli üretilen sinema filmlerinden elde edilecek bulgular aracılığıyla, bu filmlerde yönetmenlerin aydın kimliğini nasıl yansıttıklarını kavramak, örneklem olarak seçilen filmlerde aydın karakterin nasıl konumlandırıldığını ortaya çıkarmak, toplumsal modernleşmenin düşünsel katmanını oluşturan aydın sınıfının, toplumsal ve kültürel olayları bir kaynak olarak kullanan sinema ile nasıl bir ilişki kurduğunu belirlemek, söz konusu tezin amaçları arasında yer almaktadır.

3.1.3. Önem

Modernleşmenin düşünsel katmanını oluşturan aydınlar dönemin toplumsal yapısını yansıtmaktadır. Filmlerde ele alınan kavramları anlamlandırabilmenin en önemli aşamalarından birisi, o kavramların tarihsel ve toplumsal gelişimini araştırmaktır. Bu bağlamda Yeni Türkiye Sineması evreninden seçilerek örnekleme alınan filmlerdeki aydın temsilini anlamak için Aydınlanma ve aydın kavramları detaylıca araştırılarak, söz konusu yıllarda üretilen filmlerdeki aydın kavramını anlayabilmek büyük önem taşımaktadır. Ayrıca *Yeni Türkiye Sineması'nda Aydın Kimliğinin Temsili* isimli bu tez, Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin filmlerini Aydınlanma ve sonuçları üzerinden okuma ve anlamlandırma girişiminde bulunan ilk çalışma özelliğini taşımaktadır. Beslendiği kaynaklar ve disiplinlerin çeşitliliği bakımından zengin bir literatüre sahip olduğu düşünülen bu çalışma, yalnızca bir dönemin filmleri özelinde değerlendirmeler yapmasının yanında Türk modernleşmesi ve Türkiye Sineması ilişkisi bağlamında söyledikleriyle de literatüre katkı yapacak niteliktedir.

3.1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, sosyal, toplumsal ve kültürel kodlarda yaşanan değişimlerin sinemaya yansması ve sinemanın bu yapılar üzerindeki etkisinden kaynaklı olarak sinema ve toplum arasında çift taraflı bir etkileşim bulunduğu bağlamından hareketle filmlerin üretildikleri dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel izlerini taşıdığı ve bu bağlamda aydın karakterinin de filmlerde temsil edilirken değişen sosyal, toplumsal ve kültürel kodlardan etkilendiği varsayımına dayanmaktadır.

3.1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmanın temel malzemesini; Aydınlanma ve aydın kavramı üzerine yapılan çalışmalarda nitel-nicel bulgular ve Yeni Türkiye Sineması'nda aydın kavramını odağına almış filmler oluşturmaktadır. Bununla birlikte örneklem olarak seçilen *Kış Uykusu* (2014), *Bulantı* (2015) ve *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmleriyle ilişkili veriler de çalışmaya dahil edilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde Türkiye Sinema tarihinin başlangıcından Yeni Türkiye Sineması dönemine kadar olan

süreçte üretilmiş filmlerde aydın kavramını odağına alan yapımlar kısaca incelendikten sonra Yeni Türkiye Sineması dönemi olarak kabul edilen 1997-2021 yılları arasında üretilen ve aydın kavramını odağına alan filmlere değinilmiştir. Söz konusu filmlerin yönetmenlerinin filmlerdeki biçim ve tekniği üzerine herhangi bir detaylandırma ve tartışmaya yer verilmemiştir. Yalnızca örneklem olarak seçilen filmler aydın kimliğinin temsili üzerinden detaylıca analiz edilmiştir.

3.1.6. Evren ve Örneklem

Çalışmanın evreni Yeni Türkiye Sineması'nda aydın kavramını temel izlek alan filmleri kapsamaktadır. Çalışmanın örneklemine ise ulusal ve uluslararası festivallerde ödüllere layık görülen ve aydın kimliğini filmin merkezine alarak seyirciye geniş bir bakış imkanı sunan, Yeni Türkiye Sineması döneminin önemli yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* (2014), Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* (2015) ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) isimli filmleri oluşturmaktadır.

3.1.7. Yöntem

Bu çalışma Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde aydın temsiline toplumsal ve kültürel kodlarda yaşanan değişimlerden etkilendiği varsayımından hareketle Yeni Türkiye Sineması'nda üretilen filmlerde aydın kimliğinin nasıl temsil edildiğini betimlemeye yönelik nitel bir araştırmadır.

Nitel araştırma modellerinden birisi olan betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler yorumlanmakta ve sebep-sonuç ilişkileri tartışılarak çeşitli sonuçlara varılmaktadır. Betimlemeler ve yorumlarla ortaya çıkan temaların anlamlandırılması ve ilişkilendirilmesi işlemleri de betimsel analizin önemli parçalarını oluşturmaktadır. Betimsel analiz yönteminin kullanıldığı çalışmalarda, ulaşılan veriler, saptanan temalara göre özetlenip yorumlandıktan sonra akılcı ve mantıksal ilişkiler oluşturularak betimlenmektedir (Yıldırım ve Şimsek, 2003: 192). Bu çalışmalarda araştırmacı gerçekleşen eylemi ifade etmekle kalmaz, eylemin yaşandığı bağlam hakkında ve eylemi organize eden bağlamlar hakkında da detaylı bilgi verir. Bu biçimde yapılan betimleme çeşidi yoğun betimleme olarak isimlendirilir. Yoğun betimleme, betimlemenin yapıldığı bağlamların bilgilerini aktarmanın yanı sıra o

bilgilerin neden ve niçin ortaya çıktığına dair işaretleri de taşımaktadır. Yoğun betimleme sayesinde araştırmacı temaların bağlamlarını aydınlatarak daha yoğun bir anlamlandırma imkânına ulaşır. Yoğun betimleme araştırmacıya geniş ve kapsamlı bir betimleme fırsatı sunar. Örneğin yük taşıyan bir kişiyi anlatırken kişinin sadece bir yük taşıdığını söylemek yerine kişinin bir savaş mağduru olduğunu ya da evini taşıyan bir kişi olabileceğine dair bağlamın değişim ve dönüşümüyle ilgili derinlemesine bir anlamlandırma kapısı açar (Erkol, 2011: 118).

Nitel veri, belirli amaçlar göz önünde bulundurularak, doğal zeminde görüşme ve gözlem gibi birtakım uygulamalar kullanılarak elde edilen ve kişilerin olaylara yönelik algı ve düşüncelerini barındıran her çeşit bilgidir (Leech ve Onwuegbuzie, 2007). Bu durumuyla nitel verinin nicel yöntemlerin kullanıldığı araştırmalardaki gibi sayısal verilere indirgenmesi hedeflenmez. Araştırmacı nitel veri ile incelenen konu hakkında okuyucu nezdinde başarılı betimleme ve doğru bir resim oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu sebeple elde edilen nitel verinin detaylı ve belirli bir derinliğinin olması oldukça önem taşımaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Çalışmanın aydın karakterlerinin sosyal ve toplumsal ilişkilerinin doğru ve başarılı olarak belirlenmesinde ve analiz edilmesinde nitel veri büyük öneme sahiptir.

Bu çalışmanın analiz aşamasında yoğun betimleme yönteminin kullanılması filmlerdeki aydın karakterlerin sosyal ve toplumsal ilişkilerinin derinlemesine anlamlandırılmasında ve betimlenmesinde geniş bir perspektif sağlamaktadır. Çalışma kapsamında araştırmacı tarafından belirlenen parametreler, örneklem olarak seçilen filmlere yöneltilerek yoğun betimleme yöntemi ile elde edilen veriler anlamlandırılmıştır.

Çalışma kapsamında belirlenen parametreler aşağıdaki gibidir;

1. Aydın karakterin eğitim seviyesi ve mesleği nedir?
2. Aydın karakterin yaşam koşulları nasıldır?
3. Aydın karakterin ailevi bağları nasıldır?

4. Aydın karakterin çevresindeki insanlarla ilişki kurma biçimi ve onlara bakış açısı nasıldır?
5. Aydın karakterin güvenli mekanı (fildişi kulesi) var mıdır?
6. Aydın karakter mevcut hayat düzenini bozacak yolculuklar yapmakta mıdır?
7. Aydın karakterin korku, öfke ve sevinç kaynakları var mıdır? Varsa nedir?
8. Aydın karakterin sorunlarla mücadele yöntemi nedir ve nasıldır?

Belirlenen bu parametrelerin çalışmanın veri toplanma aşamasında her birisinin aynı derinlikte ve uzunlukta cevaplara sahip olmamasından kaynaklı olarak analizleri örneklem olan filmlerin “Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi” adlı başlığının altında toplanmıştır.

3.2. BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmanın bu bölümünde parametrelerin her biri, örneklem olarak seçilen filmlere yöneltilmiş ve bu doğrultuda elde edilen veriler söz konusu filmin başlığı altında bulgulanmış ve yorumlanmıştır.

3.2.1. Kış Uykusu (2014) Filmi

Yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı *Kış Uykusu* filmi aynı zamanda yönetmenin 7. uzun metraj filmidir. Yeni Türkiye Sineması'nın öne çıkan filmlerinden *Kış Uykusu*, 2014 yılında Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Palmiye'ye layık görülmüştür. Sinema eleştirmenleri ve izleyiciler tarafından da oldukça olumlu eleştiriler alan film uluslararası birçok film festivalinden ödülle dönmüştür.

3.2.1.1. Filmin Öyküsü

Kış Uykusu filmi Aydın'ın (Haluk Bilginer) Kapadokya'da bir patikadan yürüyerek babasından miras kalan Othello Otele girmesiyle açılır. Emekli bir tiyatro oyuncusu olan Aydın (Haluk Bilginer) taşranın ortasında bir otelde eşinden boşanmış kardeşi Necla (Demet Akbağ) ve sorunlu bir evlilikleri olan eşi Nihal'le (Melisa Sözen) birlikte yaşar. Yaşadığı bölgenin zengin ve önde gelen isimlerinden olan Aydın

kışın sessizliğe bürüdüğü taşrada bölgenin yerel gazetesinde haftalık yazılar yazarken, uzun zamandır planlandığı “Türk Tiyatrosunun Tarihi” isimli kitabını yazmaya çalışır. Kardeşi Necla ise hayatının bir bölümünü yurtdışında geçirmiş daha sonra İstanbul’da eşinden ayrıldıktan sonra babalarından kalan otele gelerek Aydın’ın ve eşi Nihal’in yanında yaşamaya başlamıştır. Aydın’la sorunlu bir evlilikleri olan Nihal ise bölgenin yardıma gereksinim duyan okullarına destekler toplamakta, zamanının büyük bölümünü bu işlere ayırmaktadır. Film ilerledikçe bu insanların küçük bir otelde mesafe olarak çok yakın olsalar da aslında birbirlerinden uzak sınırlarla ayrılmış, özerk yaşamlar sürdürüklerine şahit oluruz. Film karlarla kaplı ıssız ve sessiz adeta kış uykusuna yatmış olan bu mekânda Aydın’ın bireysel ve ailevi sorunları da dahil olmak üzere orada yaşayan insanların çaresizlik, önyargılar, çıkmazlar ve hayal kırıklıklarıyla dolu ilişkilerini konu alır.

3.2.1.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi

Kış Uykusu filmi temelde taşrada yaşayan modern bir ailenin içerisinde yaşanan olayları anlatsa da merkezine Aydın’ın diğer bireylerle ilişkilerini almaktadır. Türkiye’nin modernleşme tarihiyle şekillenen bireysel ve toplumsal değişimler hayatın pek çok alanına yansımıştır. Bireyler üzerinden toplumsal ve kültürel yorumlara açık olan *Kış Uykusu* filmi, Türkiye’nin modernleşmesinin ana unsurlarından olan Aydın-halk ve Aydın-din ilişkisi üzerinden okumalara olanak sağlamaktadır.

Filmin ana karakteri Aydın yaşını almış, yıllarca İstanbul’da tiyatro oyunculuğu yapmış ve emekli olduktan sonra babasından miras kalan gayrimenkullerle ilgilenmek için Kapadokya’ya gelmiştir. Kendisinden yaşça küçük eşi ve kardeşi ile burada “Othello” isimli oteli işletmektedir. Nuri Bilge Ceylan, filmin başında Aydın’ın düşüncelerine ve yaşantısına konuk olacağımızın ipuçlarını vermiştir. Aydın odasında atlarla ilgili araştırma yaparken görülür, sonrasında kalkarak pencerenin yanına gelir. Aydın pencereden sıkışıp kaldığı taşrayı izlerken kamera arkasından yavaşça kafasına doğru yaklaşarak sanki zihnine girer ve karanlık ekranda “Kış Uykusu” yazısı belirir. Film açıldığında Aydın ve yardımcısı Hidayet’in at almak için bir çiftliğe geldikleri görülür. Filmin bu noktasından sonra olayları Aydın’ın düşünceleri ve bakış açısıyla

izleyeceğimiz anlaşılmaktadır. Aydın, isminin de çağrıştırdığı gibi aydın kimliğinin özelliklerini barındıran bir karaktere sahiptir. Türk aydınının tipik bir örneği olan Aydın, toplumdan uzak ve kopuk, kibirli, bencil, alaycı, akılcı, eleştirel, elitist ve övülmeye ihtiyaç duyan bir kişiliktir. Ayrıca “*evim, kitaplarım neredeyse kendimi orali hissedirim*” diyebilecek kadar da yersiz ve yurtsuz bir karakterdir.

Necla ismi mecburiyetleri olmayan, inisiyatif almayan, sorumluluktan kaçınan ve hayata daha çok izleyici olarak dahil olan anlamlarına gelmektedir (Eralp, 2015, s. 87). Aydın’ın kız kardeşi Necla, bu anlamların büyük kısmını karşılayan bir karakterdir. Hayatının bir dönemini yurtdışında geçiren Necla iyi eğitilmiş, kitap çevirileri yapan, kültürlü ve aydın kimlikli bir kadındır. İstanbul’da yaşarken eşinden ayrılmış, ağabeyi Aydın’la birlikte ortağı olduğu oteli işletmeye gelmiştir. İsmindeki anlamlar gibi sorumluluk almayan, etrafındaki olayları ve yaşamı uzaktan seyretmeyi tercih eden Necla, oteli işletme görevine de yanaşmaz. Bu tavrı Aydın’ın çeviri yapması için teşvik ettiği kitabı çevirmek istememesinde de görülmektedir. Aydın ve Aydın’ın eşi Nihal’le olan bazı tartışmalarında eleştirilerini sakınmadan dile getiren Necla, otelin içerisinde sıkışmış kendisini dış dünyadan soyutlamıştır. Kötülük üzerine olan felsefesini etrafındakilere sık sık dile getirir onlarla tartışmalara girer, bu felsefenin Necla için önemini Nuri Bilge Ceylan şu şekilde açıklamaktadır. “...Necla’nın kocasına dönebilmek için umutsuzca kendini kandırma ve inandırma çabasına girişmesine neden olabilecek son derece uygun bir felsefe...” (Aytaç vd. , s. 2014).

Resim 9- “Kış Uykusu” Filminde

Aydın Karakteri



Resim 10- “Kış Uykusu” Filminde

Necla Karakteri



Aydın’la sorunlu bir evlilik yaşayan Nihal, zamanının büyük bölümünü bölgenin diğer önde gelenleriyle birlikte çevredeki ihtiyaç sahibi okullara yardım toplamaya ayırmaktadır. Bu durum Nihal’in merhametli, vicdanlı ve yardımsever bir insan

olduğunu gösterse de bütün bu duygular eşi Aydın'a karşı tükenmiştir. Nihal gençlik döneminde Aydın'ın entelektüel kişiliğine, özelliklerine ilgi duymuş zamanla bu ilgi aşka ve evliliğe dönmüştür. Evlilik boyunca Aydın'ı daha yakından tanıyan ve kibir, kıskançlık gibi kötü yanlarını gören Nihal, tüm rahatsızlıklarına rağmen yaşadıkları otelden gidememektedir. Çevresindeki her şeye şüphe ve rahatsızlıkla yaklaştığı kendisine mutsuzluk ve huzursuzluk veren bu yaşama onu bağlayan tek şey otelde ona sunulan konfordur. Aydın, Nihal ve Necla birbirlerine karşı keskin karakterlere sahiptirler. Sürekli birbirlerini yaralasalar bile bağımlı ilişkilerinden dolayı birbirlerinden kopamamaktadırlar.

Resim 11- “Kış Uykusu” Filminde
Nihal Karakteri



Resim 12- “Kış Uykusu” Filminde
Hidayet Karakteri



Kış Uykusu filminde Aydın, Necla ve Nihal, acımasız ve keskin tartışmalarla birbirlerinin hayatlarını adeta bir cehenneme çevirmektedirler. Birbirleriyle her tartıştıklarında karşılıklı olumlu duyguların bir bölümü eksilmekte, aralarındaki bağ zayıflamaktadır. İlişkiler bağlamında dibi gören bu karakterler birbirlerini sürekli olarak daha dibe çekerek kendisini üste çıkarmak istemektedir. Bir yanardağ patlaması gibi sonunda bu ilişkilerin derinindeki gerçek duygular gün yüzüne çıkar. Filmin geçtiği mekân manidar bir şekilde lavların rüzgâr ve su ile şekillendirdiği tepelerin, dağların olduğu, konik kayaların oyularak evlere dönüştürüldüğü karlarla kaplanmış Kapadokya'dır.

Otelde yaşayan diğer karakterler Aydın'ın yardımcılığını yapan Hidayet ve eşi Fatma'dır. Hidayet, otelin idari işlerinin yanında Aydın'ın gayrimenkulleriyle de ilgilenmektedir. Kendisi gibi insanlara karşı üstten bir bakışa sahip olan Hidayet'in şüphesiz bu tavrı Aydın'la olan yakın ilişkisinden doğmaktadır. Hidayet, Aydın'ın

maddi gücünü ve otoritesini gerektiğinde kullanmaktan kaçınmayan bir karakterdir. Eşi Fatma ise otelin mutfak ve benzeri işleri ile ilgilenmektedir. Filmde çok fazla görmediğimiz Fatma, nadiren çıktığı anlarda da Aydın'ın Nihal ve Necla hakkında sorduğu soruları cevaplamaktadır. Aydın'ın, Hidayet ve eşi Fatma'yı otelin günlük işleyişi içerisinde kişiler hakkında bir bilgilendirici olarak kullandığı görülür.

Aydın'ın icralık olduğu kiracısı Hamdi Hoca ve ailesi filmde önemli olan diğer karakterlerdir. Hamdi Hoca, hapisten yeni çıkan ağabeyi İsmail, yeğeni İlyas, yengesi ve yaşlı annesine bakmayı kendisine görev edinen bir imamdır. Hamdi Hoca mesleği gereği Aydın'la farklı görüşlere sahip olsa da ailesine bakma misyonundan dolayı Aydın karşısında ezik bir duruş sergilemektedir. Hamdi Hoca'nın aksine ağabeyi İsmail ve yeğeni İlyas, Aydın'a karşı tavır ve duygularını sergilemekten kaçınmazlar. İlyas, eve gelen icra sırasında babasının polisler tarafından dövülmesinin öfkesini Aydın'ın arabasının camını kırarak gösterirken, İsmail ise ailesine karşı olan sorumluluğunu yerine getirememenin sessiz çığlığını oğluna tokat atarak ya da bir deste parayı yakarak atmaktadır. İsmail filmdeki bütün karakterlerin bilinçli ya da bilinçsizce etrafında toplandığı güç olan parayı düşünmeden ateşe atabilecek kadar o dünyadan olmayan kendisini oraya ait hissetmeyen bir karakterdir.

Filmdeki diğer karakterler bölgenin ileri gelenlerinden Suavi ve Öğretmen Levent'tir. Eşini kaybettikten sonra yalnız kalmış ve hayata karşı enerjisini kaybetmiş olan Suavi, Aydın için bazen bir danışma bazen de bir kaçış noktasıdır. Öğretmen Levent ise Nihal'in yardım ettiği okullardan birisinde öğretmenlik yapan bununla birlikte kampanyalara destek toplayan komite içerisinde yer alan insanlardan birisidir. Aldığı maaşın yarısını memleketindeki ailesine yollayan Levent, yüksek bir maddi geliri olamamasına rağmen bölgenin zengin insanlarıyla kurduğu ilişkilerden dolayı lüks olarak gösterilebilecek alışkanlıklar edinmiştir.

Aydın ilk kez Kapadokya'nın karlı patikalarından yürüyüp otele giderken görülür. Topladığı mantarlarla otele giren Aydın'ın lobide oturan müşteriye bir ihtiyacı olup olmadığını sorması ile başlayan konuşma otelin müşterilerine sunduğu hizmetlere gelir. Müşteri otelde çevrede gezinmek için bir at olup olmadığı sorar. Aydın müşteriye "at yok" yanıtını verir. Müşteri otelin internet sitesinde at fotoğrafları gördüğünü bu

nedenle sorduğunu söyledikten sonra, Aydın bölgede çok sayıda yılık atı olduğu için siteye de görüntü olsun diye koydukları yanıtını verir. Aydın gerçekleşen sohbetten utanır, bu nedenle bir sonraki sahnede at almak için araştırmalar yapmaya başlar. Bu sahnede Aydın'ın dikkat çekici ve güzel bir imaj yaratmak için görselleri ve farklı öğeleri kullandığı sonucunu çıkartabiliriz. Tıpkı toplumda sıkça gördüğümüz fularlı, pipolu ya da düşünmenin bir sembolüymüş gibi elini yüzüne koyarak pozlar veren kendince aydın/entel birçoklarının yaptığı gibi Aydın'ınki de bir imaj yaratma çabasıdır.

Bu sahnede dikkat çeken bir diğer detay otelin ismidir. "*Othello*", W. Shakespeare'in 1600'lü yılların ilk yarısında yazdığı tahmin edilen oyunun ismidir. Ayrıca oyun tiyatro tarihinin önemli trajedilerden birisi olarak da gösterilmektedir. Oyun, Othello isimli Venedik komutanının başka bir ordu için savaşımaya gitmesini ve soylu bir ailenin kızı olan Desdemona ile büyük aşkını anlatmaktadır. Othello, eşi Desdemona'yı çok sevse de entrikalardan dolayı büyük aşkı aynı büyüklükte bir kıskançlığa dönüşür ve sonunda Desdemona'yı boğarak öldürür. Aydın da aynı Othello gibi ait olmadığı bir yerdedir ve eşini kıskanmaktadır. Othello'nun eşini boğarak öldürmesi gibi Aydın da tabiri caizse Nihal'i ruhsal açıdan boğmaktadır (Dündar, 2014, s. 22). Aydın'ın eşiyle ilgili duygularının bir göstergesi olarak görülebilecek Othello ismi aynı zamanda Aydın'ın tiyatrocü entelektüel kimliğini de pekiştiren bir detaydır.

Aydın, yardımcısı Hidayet ile birlikte araçla at çiftliğinden dönerken bir gürültü ile irkilir. Aydın'ın oturduğu tarafın camı atılan bir taşla çatlamıştır. Hidayet arabadan inip taşı atan çocuğu kovalar. Çocuk Hidayet'ten kaçarken dereye düşer, Hidayet ıslanmış çocuğu yakasından tutarak arabanın yanına getirir. Çocuk, Aydın'ın borcunu ödeyemeyince icraya verilen kiracısının oğlu İlyas'tır. Bu sahnede çatlamış cam sembolizm açısından filmin devamında olacakların bir göstergesidir. Nitekim çocuğun ismi mesih anlamına gelmekte olan İlyas'tır (Diken vd., 2018, s. 160).

Bir sonraki sahnede Aydın ve Hidayet ıslanmış olan İlyas'ı evine götürürler. Hidayet çocuğu evine bırakmak için arabadan inerek çocuğun evinin kapısını çalar. Kapıyı İlyas'ın babası İsmail açar. Hidayet olayı anlattıktan sonra İsmail içeriye giden

İlyas'ı yanına çağırarak *“Taşı sen mi attın oğlum”* diye sorar. Çocuk önce tepki vermez, İsmail tekrar sorduğunda, başını sallayan çocuğa bir tokat atıp içeri yollar. Hidayet'e dönüp *“Kırılan camın diyeti için bir tane tokat yetti mi size? yoksa çağırıp birkaç tane daha vurayım mı?”* diye sorar. Aydın bütün bu olaylar esnasında kimse ile iletişime girmemekte, yalnızca evi ve çevresindeki dağınıklığı küçümser bakışlarla incelemektedir.

Resim 13- “Kış Uykusu” Filminde Aydın Olayları İzlerken



Aydın'ın diğer insanlarla sınıfsal farklılığının altını çizen bu sahne aynı zamanda Aydın'ın kibrinin ve otoritesinin kaynağının bir göstergesidir. Kapitalist bir düzende para güçtür ve geri kalanlar gücün boyunduruğu altında yaşamakla yükümlüdür. Hidayet bu otoritenin gölgesi gibi çalışmakta, otelin ve kiracıların durumu ile ilgilenmekte ve gerektiğinde müdahale etmektedir. Aydın, Hamdi Hoca'nın camın parasını ödemek için geldiği sahnede bu işlerle alakadar olmamasının sebebini; *“Sadece sizin ev değil, benim başka bir sürü dükkân falan daha şey var, şimdi ben bütün bunlarla kendim ilgilenmeye kalkarsam yazdığım kitapla, gazete yazılarımla yani esas işlerimle uğraşamam.”* diyerek açıklarken kendi entelektüel kimliğinin ve Hidayet'in görevlerinin altını çizmektedir.

Hamdi Hoca ile olan bu sahnede dikkat çeken bir diğer önemli olay da Aydın'ın Hamdi Hoca'nın kapının önündeki ayakkabılarını kenara itmesi ve devamında ayak kokusu yüzünden odanın camını açmasıdır. Türk aydınının tarih boyunca süregelen sorunlu aydın-halk ilişkisi ve onlara karşı sergiledikleri sorgulayıcı ve öğretici üslup gibi Aydın da bu sahnede gerek oturuş şekli, gerekse tavrı ve söylemleriyle üst perdeden bir duruş sergilemekte, Hamdi Hoca'ya aralarındaki sınıfsal farkın ne denli

büyük bir uçurum olduğunu hissettirmeye çalışmaktadır. Kiracısının borcuna karşı böyle bir duruş sergileyen Aydın, bir önceki sahnede arkadaşı Suavi ve eşi Nihal'e yakınlardaki bir köyden gelen yardım mektubuna ne cevap vermesi gerektiğini danışır. Belli ki Aydın'a hayranlık duyan bir kadın tarafından yazılan ve köydeki kadınlara okuma yazma, eliş gibi eğitimlerin verileceği bir bina için bağış isteyen bu mektubu Aydın sesli şekilde okuduktan sonra Nihal ve Suavi'ye dönerek görüşlerini sorar. Suavi net bir yanıt veremezken Nihal net ve kararlı bir şekilde duruma karşı olumsuz tavrını dile getirdikten sonra *“Ne zamandır bu konuyla ilgili yardım toplamaya çalışıyoruz. Ama nedense hiç dikkatini çekmedi. Şimdi ne oldu da yardımsever kesildin, anlamadım doğrusu”* diye Aydın'a tepki gösterir. Filmde yardımsever kimliği ile öne çıkan Nihal, adeta bu olumsuz cevabını Aydın'ın yardımsever tavrına değil de kökeninde yatmakta olan gösterişçiliğine karşı vermiştir. Sahnenin devamında ise Suavi *“Bu yoksulluk, fakirlik bir tür doğal afet gibi Aydıncım, Allah'ın takdiri yani bir yerde kadere karşı gelemezsin ki”* diyerek bu gibi olaylara yaklaşımını dile getirir. Suavi'nin kaderciliğe ve dine sığınan bu söylemine karşı *“İyi de bunlarla mücadele etmek için Tanrı da bize akıl vermiş”* cevabı Aydın'ın Aydınlanmanın ve entelektüel kimliğin temelinde bulunan akla ve aklın gücüne olan inancının göstergesi niteliğindedir.

Necla'nın Aydın'ın odasını ziyaretlerinden bir tanesinde Aydın, Hamdi Hoca'dan yola çıkarak gazete için yazdığı, ülkenin din görevlilerini kılık kıyafet ve temizlikleri üzerinden eleştirdiği, ayrıca her hafta bu din görevlilerinin belirlenen büyük eserlerden esinlendiği güzel içerikli hutbelerle de cemaatin bilgilendirilebileceğini, bunun yüksek bir kültür dini olan İslamiyet'in gerekliliği olduğundan bahsettiği yazıyı Necla'ya okur ve *“Fazla sert olmamış değil mi?”* diye sorar. Necla yazının içeriğinde sorun olmadığını sadece pratik üzerine bir eleştiri olduğunu söyler. Filmin ilerleyen bölümlerinde bir tartışma sırasında konu tekrardan gazete yazılarına gelir. Necla, Aydın'ın din ile ilgili yazdığı yazıları konusunda *“Sen niye bulaşıyorsun ki böyle işlere ya hayır sen tiyatrocu adamsın iyi bildiğin konularda yazsana”* diyerek Aydın'ı kendisini ilgilendirmeyen bir konuyu ve görevi üstlendiği için eleştirir.

Tartışmanın devamında Necla, Aydın'ı çok bilmediği konularda gazete köşesinden ahkâm kesmekle itham ederken, *Bozkırda Açan Çiçekler* yazısı için “*Vıcık vıcık bir romantizm, hiç inandırıcı olmayan naif bir kendine inanç var gibi hiç risk almıyor bir kere, yazar sanki herkes tarafından kabul görmüş pozitif değerlere sahip çıkarak kendini sevdirmeye çalışıyor gibi*” diyerek Aydın'ın suya sabuna dokunmayan yazılar yazdığını belirtir. Entelektüelin/aydının görevi kabul görmüş değerleri savunmak değildir. Said'in de (1995, s. 28) belirttiği gibi onun görevi eleştirel olmaktır, gerektiğinde bağlı olduğu şeyler uğruna da olsa insanların iyiliği için egemen güce karşı gelmektir. Necla da burada tam olarak bu durumu nitelemekte, kendisine aydınlatma görevini yüklemiş ancak bunu alaycı bir üslupla ve yeterince dürüst olarak yapmayan Aydın'ı eleştirmektedir. Aydın, tıpkı Türk aydınının uzun yıllar boyunca kavrayamamış ve uygulayamamış olduğu gibi eleştirel ve muhalif bir kimlik benimsemekten uzaktır. Hatta bu durumun aksi yönde toplumun ilgisini üzerine çekmek ve itibar kazanmak için üstüne düşmeyen farklı konularda yazılar yazmaktadır.

Resim 14- “Kış Uykusu” Filminde Aydın ve Necla Tartışırken



Aydın eşi Nihal'le olan ilişkisinde de bu duruma benzer bir tavır sergilemektedir. Aydın bu ilişkide alaycı ve kendini beğenmiş tavırlarının yanında karşısındakinden ilgi görmek için çabaladığı karmaşık bir duygu durumu içerisinde. Aydın'ın Nihal'i Levent öğretmenden kıskanması ya da onu bağış kampanyasını yürütebilecek yeterlilikte görmemesinden dolayı toplanan bağışları görmek, düzenlemek istediği sahne bu duygu durumlarının bir yansıması niteliğindedir. Aydın ve Nihal'in geçmişte yaşadıkları olayların ve sorunların gün yüzüne çıktığı ve tartışıldığı bu sahnede Nihal, Aydın'ı bencillik, kincilik ve alaycılık gibi özellikleriyle suçlarken aynı zamanda iyi

eğitim görmüşlüğü, dürüstlüğü ve adilliği gibi sahip olduğu erdemleriyle de yüceltir. *“Ancak yeri geldiğinde bu erdemlerinle insanı boğan, ezen, küçük düşüren, aşağılayan bir hava taşıyorsun. Bu dürüst düşünme tarzınla bütün dünyadan nefret ediyor gibisin, insanlardan nefret ediyorsun çünkü inanmak sana göre az gelişmişlik, kara cahillik belirtisi öte yandan herhangi bir inanç, ideal taşımıyorlar diye inanmayanlardan da nefret ediyorsun. Yaşlıları geri kalmışlıkları, tutuculukları özgür düşünemedikleri için gençleri de özgür düşünceleri yüzünden, geleneklerden kopuk oldukları için beğenmiyorsun. Halkın, ülkenin çıkarlarının en önde olması gerektiğini söyler durursun ama her karşına çıkandan hırsızmış, soyguncuymuş gibi kuşkulandığın için halktan da nefret ediyorsun. Nefret etmediğin insan yok neredeyse. Yalnız bir kez olsun durumunu gerçekten güçleştirebilecek bir davayı savunduğunu, kendine bir fayda sağlamayacak duygular beslediğini görebilmeyi ne çok isterdim ama bu mümkün değil...”* Nihal’in bu sözlerini yüzünde küçümser bir gülümse ile dinleyen Aydın *“Nihal sen bilmezsin ama”* diyerek başladığı cümlesinde çocukluğunda ve gençlik dönemlerinde yaşadığı zorluklardan bahsederken, *“Kötü bir niyetimiz yoktu. İyi niyetlerle masum temiz hayallerle çıktık yola. Daha iyi bir yaşam daha iyi bir toplum diledik...”* Nihal burada Aydın’ın sözünü keser. Bu sahnede Nihal’in söyledikleri adeta Türk aydınına Tanzimat döneminden beri yöneltilen ve her geçen gün artarak birikmekte olan eleştirilerin bir bütünüdür. Aydın da bu durumu destekler nitelikte çoğul bir yapıda cevap verir; Nihal’in Türk aydınına yönelik eleştirisini o dönemin yaşam koşulları ve Türk aydınlarının iyi bir yaşam ve toplum amacıyla çıktığı mücadeleyi anlatarak kendisini savunmaya çalışır.

Resim 15- “Kış Uykusu” Filminde Nihal ve Aydın Tartışırken



İstanbul'a gitmek için evinden ayrılan Aydın'ın taşrayı terk etme fikri tren garında değişir. Nuri Bilge Ceylan'ın önceki filmleri *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi bu filminde de taşrayı terk etme eylemi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Suner, (2015, s. 119) Nuri Bilge Ceylan'ın "*Türkiye dünyanın taşrasıdır*" söyleminden yola çıkarak onun taşrayı bütün Türkiye'yi kapsayacak biçimde düşündüğünü söyler. Batılı modern birey imajı çizen Aydın'ın taşradan ve buradaki insanlardan kaçmak için İstanbul'u tercih etmesine ve gitmekten vazgeçmesine bu bağlamdan bakılacak olursa Aydın, İstanbul'un da bir taşra olduğunu, oraya gitmenin hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini anlamıştır. İstanbul'a gitmekten vazgeçen Aydın, bu durumu bir süre gizlemek için Suavi'nin evine gider. O akşam Suavi'nin evine konuk olan bir diğer isim de öğretmen Levent'tir. Levent'in, geçmiş yıllarda yaşanan bir deprem sonrasında Aydın'ın otelini depremzedelere yardım amaçlı açmak yerine maddi kazanç gözeterek gelen yardım ekiplerine açtığını söylemesi üzerine ikili arasında bir tartışma çıkar. Aydın otoritesinin ve kimliğinin ona sağladığı üstünlükle Levent'i deyim yerindeyse ezmiştir. Levent'in konuşmasına imkân dahi vermeden yaptığı yardımlardan bahsederek suçlamaları inkâr eden Aydın, bu suçlamaları yapanları ahlaksızlık ve vicdansızlıkla suçlar. Bu suçlamaya alınan ve öfkelenen Levent Shakespeare'den "*Vicdan güçlüleri korkutmak için düşünülmüş, korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir.*" mısralarını okuduktan sonra yumruğunu masaya vurur ve devam eder "*Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarsa yasalarımızdır*" sözünü bitirdikten sonra odasına doğru giderken Aydın Levent'in kolundan tutarak cevap niteliğinde Voltaire'dan "*Aldanmak yaptığımız her işte şaşmaz yazgısı hepimizin, her sabah parlak işler tasarlar, gün boyu budalalık ederim*" mısralarını söyledikten sonra gülmeye başlar. Aydın'ın bu gülüşü Levent'e karşı kazandığı zaferin bir göstergesidir. Aydın bu tartışmada kendisini karşısındakine göre en üst noktada konumlandırmayı başarmış ve bir zafer kazanmıştır. Levent ise mağlup olanın sessizliği ile odadan ayrılmıştır.

Aydın, hayatını taşrada sürdüren fakat kendisini hiçbir zaman oraya ait hissetmemiş olan bir Türk aydınıdır. Taşranın ıssızlığında kendisine bir takım entelektüel uğraşlar edinen Aydın, kendini gerçekleştirememe duygusunu gazeteye yazdığı makaleler ve henüz yazmaya başlayamadığı tiyatro tarihi kitabıyla kapatmaya

çalışmaktadır. Kardeşi Necla ve eşi Nihal'le iletişimde zayıflıklarını ve duygu durumunu açık etmemek için sıkça kibrini kullanır. Necla'nın yazılarına karşı yaptığı eleştiriyi aydın kimliğine karşı yapılan bir saldırı olarak görür ve öfkesini adeta kibrine bir kalkan olarak kullanır. Aydın'ın bu davranışları Türk aydınının tarih boyunca kimliğini ve kibrini korumak için sığındığı bahanelerden bir kısmıdır. Aydın'ın bu gibi durumlardaki tutumunun yanında ve kendisinden yaşça küçük olan eşi Nihal'e karşı takındığı öğretici birey kimliği de onun narsist kişiliğinin bir göstergesidir.

Aydın aile dışındaki bireylerle kişisel iletişimde kendisini merkeze konumlandığı küçümseyici ve mesafeli bir ilişki kurmaktadır. Para ya da benzeri konuların ön planda olduğu iletişimde, karşısındakine karşı bencil ve faydacı bir tavır sergilemekten kaçınmayan Aydın, yeri geldiğinde ise kendisini savunmak için yaptığı yardımları gündeme getirmekten çekinmemektedir. Ekonomik ve eğitim seviyesi gereği kendisini çevresindeki insanlardan üstün görmekte olan Aydın, onları eğitmek için çabalamak yerine onları var olan durumlarından dolayı eleştirmeyi hatta yazılarında konu edinmeyi tercih etmektedir. *Kış Uykusu* filminin Aydın karakteri halktan kopuk, toplumdan kendisini soyutlamış ve sözde öğretici bir aydın tipine sahiptir. Bütün bunların yanında bir aydında olması gerektiği düşünülen özellikleri barındırmayan, sadece göstermeci, içi boşaltılmış bir aydın kimliğe sahiptir. *Kış Uykusu* filmi konu edindiği meselelerden dolayı Türkiye'nin politik sorunlarını anlatan bir film olarak görülse de aslında insanın bizzat kendisini anlatmak için sadece Türkiye'nin sosyokültürel zeminini seçmiş bir filmidir.

3.2.2. *Bulanık* (2015) Filmi

Bulanık, Yeni Türkiye Sineması'nın öne çıkan yönetmenlerinden olan Zeki Demirkubuz'un yazıp yönettiği sinema filmidir. *Bulanık* yönetmenin 10. uzun metrajlı filmi olmasının yanında başrol oyuncusu olmasıyla da yönetmenin filmografisinde önemli bir yere sahiptir. Film 2016 yılında Sofya Uluslararası Film Festivali'nde ve SİYAD Ödülleri'nde ödüle layık görülmüştür.

3.2.2.1. Filmin Öyküsü

Bulantı filmi Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) eşi Elif'in (Nurhayat Kavrak) kızıyla yapacağı yolculuk için hazırlanmasıyla açılır. Üniversitede felsefe ve edebiyat alanında akademisyenlik yapan Ahmet'le sorunlu bir evlilikleri olan Elif, yaşadıkları mutsuz ortamdan uzaklaşmak için çocuğuyla birlikte şehir dışında yaşayan annesinin yanına gitmek için hazırlanır. Ahmet gitmemeleri için ikna etmeye çalışsa da Elif karardır. Ahmet eşi Elif'i ve oğlunu otobüse bindirdikten sonra sevgilisi Aslı (Öykü Karayel) ile eve gelir. Bütün geceyi Aslı ile geçiren Ahmet gece boyunca Elif'in numarasından gelen telefonlara cevap vermez. Elif'e ev işlerinde yardımcı olan ve aynı zamanda apartmanın görevlisi olarak çalışan Neriman'ın eve gelmesiyle Ahmet, eşi Elif ve oğlunun kaza sonucu yaşamlarını yitirdiklerini öğrenir. Eşinin ve oğlunun ölümünün ardından hiçbir şey olmamış gibi yaşamına devam eden Ahmet, Aslı ile olan gizli ilişkisini daha açık bir şekilde yaşamaya başlamıştır. Ancak bir süre sonra Aslı, Ahmet'in ilgisizliğinden ve duyarsızlığından yakınlık ilişkisini sonlandırır ve yurtdışına taşınır. Ahmet geçen bu zaman diliminde eski bir öğrencisi olan Özge (Cemre Ebuuzziya) ile karşılaşmış ve onunla öğrenci-öğretmen ilişkisinin ötesinde cinsellik merkezli bir iletişim kurmuştur. Özge'nin evine gittiği bir gün Özge'nin şiddete meyilli ve kıskanç sevgilisi tarafından basılan Ahmet ve Özge'nin ilişkisi hastanede sonlanır. Ahmet bütün bu yaşadıklarının sonucunda depresif bir ruh haline bürünür ve en sonunda yaşadığı bütün olayların stresinden ve üzüntüsünden arınmak için Neriman'ın önünde diz çökerek ağlar. Bu çerçevede film Ahmet'in insanlarla olan önyargılı ve acımasızlıklarla şekillenen sorunlu iletişimini ve duygusal bozukluklarını konu edinmektedir.

3.2.2.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi

Bulantı filmi genel olarak yalnızlığa özlem duyan bir akademisyen olan Ahmet'in hayatının bir dönemini anlatsa da merkezine Ahmet'in insanlarla yaşadığı sorunlu iletişimi ve ilişkileri almaktadır. Modern yaşamın getirdiği anlayış birçok bireyin hayatının şekillenmesinde etkin rol oynamaktadır. Filmdeki bireyler üzerinden toplumsal ve kültürel yorumlara açık olan *Bulantı* filmi, Türkiye'nin modernleşme

tarihinin önemli sonuçlarından olan Aydın-halk ilişkisi açısından da değerlendirmelere imkân sağlamaktadır.

Filmin ana karakteri Ahmet 45-50 yaşlarında, umursamaz, benmerkezci, aile ilişkileri zayıf, yalnız ve çevresindeki her şeye set çekmiş bir karakterdir. İstanbul’da bir üniversitede akademisyen olan Ahmet filmin ilk bölümünde eşi ve çocuğuyla yaşamaktadır. Ailesinin ölümünden sonra yalnız yaşamaya başlayan Ahmet için bu sözde bir yalnızlıktır. Ailesinin ölümünden önce Aslı ile bir ilişkisi olan Ahmet bu ilişki bittikten hemen sonra da eski öğrencisi Özge ile bir ilişki yaşamaya başlar. Umursamaz ve ilgisiz tavırları nedeniyle Ahmet’in bütün ilişkileri sorunlu ilişkiler haline gelmiştir. Ahmet şarap içmekten, kitap okumaktan ve spor yapmaktan hoşlanmaktadır. Ahmet içinde yaşadığı topluma, ailesine ve kültürüne yabancılaşmış tipik bir Türk aydınıdır. Ahmet akılcı, bencil, eleştirel, umursamaz bir insandır. Ancak bütün bunlara rağmen uzaklaşmak istediği insanlardan kopamayacak kadar yalnızlıktan korkan bir karakterdir.

Resim 16- “Bulanık” Filminde Ahmet Karakteri



Elif, eşi Ahmet’in aksine ilgili, duyarlı ve kibar bir karaktere sahiptir. Eşiyle olan sorunlarından dolayı evden ayrılırken ev işlerinde ona yardımcı olan kadının duygu durumunu düşünecek kadar iyi niyetli ve düşünceli bir kadındır. Elif, Ahmet’in güçlü ve başarılı kimliğine rağmen bağımsızlığını koruyabilmiş bir karakterdir. Ahmet onun gitmesini istemediği halde Elif’in verdiği kararın arkasında durması, onun bu bağımsız ve gururlu karakterini yansıtmaktadır. Elif, eşi Ahmet’in ilgisizliğinin, duyarsızlığının, kibrinin ve hatalarının üstünü örtüp hayatına devam etmeyen güçlü bir kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aslı, iyi eğitimli, kariyer sahibi, genç ve güzel bir kadındır. Ahmet ile evlilik dışı bir ilişki yaşayan Aslı, Ahmet'in ailesinin ölümünden sonra bu ilişkiyi daha ciddi bir boyuta taşımak ister. Aslı da tıpkı Elif gibi Ahmet karakterinin aksi özelliklerine sahiptir. Duygusal, hassas ve vicdanlı bir kadın olan Aslı, Ahmet'le gizli ilişkisinden kaynaklı olarak yaşadığı ihanet duygusundan rahatsızlık duyar. Bu rahatsızlıktan dolayı Ahmet'in hayatında kendisine bir yer edinmek için çaba gösterir. Ancak kısa sürede Ahmet'in duyarsız ve ilgisiz tavırları nedeniyle ona olan ilgisini kaybeder ve Amerika'dan gelen iş teklifini kabul ederek Ahmet'ten ayrılır. Aslı duygularını kontrol edebilecek ve aldığı karar doğrultusunda hayatını değiştirebilecek kadar güçlü ve cesur bir karakterdir.

Neriman apartmanda ve Ahmet'in evinde yardımcı olarak çalışan bir kadındır. Sessiz, çalışkan, iyi niyetli ve merhametli bir karaktere sahip olan Neriman eşini kaybettikten sonra iki çocuğunu büyütebilmek için kendisini onlara adamıştır. Bu davranışı onun ne kadar özverili ve erdemli bir karakter olduğunun göstergesidir. Filmdeki diğer kadın karakterlerin aksine fiziksel olarak idealize edilmemiş olmasına rağmen Neriman merhameti ve fedakarlığıyla Ahmet'in kibrinden ve bencilliğinden arınmasını sağlar.

Resim 17- “Bulanıtı” Filminde
Aslı Karakteri



Resim 18- “Bulanıtı” Filminde
Neriman Karakteri



Özge, 20'li yaşlarında, şımarık ve rahat tavırlı bir karaktere sahiptir. Ahmet'in eski öğrencisi olan Özge ilişkilerinde sadakatsiz ve ahlaki açıdan zayıflıkları olan bir karakterdir. Arkadaşlarıyla beraber gittiği barda Ahmet'le karşılaşmasıyla başlayan iletişim daha sonra cinsellik temelli bir ilişkiye dönüşür. Ahmet ile birlikte olabilmek için sevgilisine yalan söylemesi, Özge'nin sadakatsiz ve yalancı karakterinin bir

göstergesidir. Eski bir öğrencisi olmasına rağmen Ahmet ile iletişimde argo bir dil kullanır. Özge'nin bu vurdumduymaz tavırları ve rahatlığı Ahmet'le ilişkisinin şekillenmesinde önemli bir unsurdur. Özge istediğini elde etmek için kadınlığını kullanmaktan çekinmeyen hatta bütün bunların sonucunda fiziksel ya da psikolojik şiddet görmekten kaçınmayacak bir karakterdir.

Filmin diğer karakterleri Ahmet'in kızı Yazgı, kardeşi Beşir ve Neriman'ın çocukları Ceren ve İlhan'dır. Ahmet'in kızı Yazgı modern bir ailede yetişen sanata ilgi duyan ve görüldüğü tek sahnede piyanosu ile filme eşlik eden bir karakterdir. Ahmet'in kardeşi Beşir ise Ahmet'in zayıf aile ilişkisinin bir göstergesidir. Ağabeyini görebilmek için uzun mesafeler gitmekten çekinmeyen Beşir 30'lu yaşlarında, anne ve babası ile yaşayan, yaşadığı semtteki insanları küçümseyen bir karakterdir. Neriman'ın kızı Ceren okulunda başarılı, akıllı ve çalışkan bir çocuktur. İlhan ise annesi ile birlikte çalıştığı evlere gidip televizyon izleyen bir çocuktur. Ancak filmdeki bazı karakterlerin aksine Ceren ve İlhan sevdiği insan için fedakârlık yapabilecek kadar özverili karakterlerdir.

Bulantı filminde Ahmet hayatındaki bütün insanlara karşı duygusuz, ilgisiz ve umursamaz bir tavır sergilemektedir. Eşi Elif ve kızı Yazgı'nın ölümünden sonra bile duygularını açık etmeden, hiçbir şey olmamışçasına hayatına devam eder. Ahmet'in ben merkezli bakış açısı ve tavırları çevresindeki insanların zaman içerisinde azalmasına neden olur. Önce eşi Elif'le daha sonra da sevgilisi Aslı ve öğrencisi Özge ile ilişkileri sonlanan Ahmet'in bu durumlara karşı sergilediği umursamaz tavır bir süre sonra bulantı hissinde dönüşür. Bu bulantı hissi her geçen gün Ahmet'i adeta ışık görmemiş dehlizlere sürüklemeye başlar. Ahmet'in karanlıklara yolculuklarda yüzleştiği duyguları sonunda karanlığı aydınlatan bir mum ışığının yansımasıyla dışarı vurur. Filmin atmosferi ve mekânları da tıpkı Ahmet'in yaşamı gibi gri ve tek düzedir.

Bulantı filmi ile yönetmenin bir diğer filmi *Bekleme Odası* arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. İki filmde de ana karakterlerin isimlerinin Ahmet olması ve bahsi geçen karakterleri Zeki Demirkubuz'un kendisinin oynaması hatta iki filmde de Elif karakterlerini gerçek hayattaki eşinin oynaması bu filmler arasında bir bağ olduğunu göstermektedir. Bu filmlerin karakterlerinin yapılarında küçük farklılıklar

olsa da *Bekleme Odası* filminde şehirli aydın tipinin bir örneğini sergileyen yönetmen Ahmet, *Bulantı* filminde de yine şehirli aydın kimliğine sahip bir akademisyen olarak görülmektedir. *Bekleme Odası* filminin aydın karakteri Ahmet için önceki bölümlerde söylediklerimize benzer şekilde, *Bulantı* filminin aydın karakteri Ahmet de akıl-fikir işleriyle meşgul olmakta ancak aydının temel misyonu olan topluma öncülük etme durumunu üstlenmemektedir.

Bulantı ve *Bekleme Odası* filmleri arasındaki bir diğer benzerlik de başkarakterlerin kadınlarla olan ilişkileridir. *Bekleme Odası*’nın ana karakteri Ahmet üç kadınla ilişki yaşarken *Bulantı* filminin ana karakteri Ahmet de üç kadın ile ilişki yaşamaktadır. İki karakter de ilişkilerinde kadınlara karşı ilgisiz, sevgisiz ve mesafeli bir tavır sergilemektedir. Zeki Demirkubuz’un filmografisine bakıldığında genel olarak karakterlerin benmerkezci ve yabancılaşmış bireyler olduğu görülmektedir. *Bulantı* filminin ana karakteri Ahmet de bu karakterlere örnektir. Egonun ayna evresinde olduğu göz önünde bulundurulursa Ahmet’in kadınlara sadece cinsel bir yönelim olarak bakmadığı, özünde kendisine benzeyen bir kadın aradığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Film, Ahmet’in eşi Elif’in ağlayarak çamaşırları katladığı sahne ile açılır. Sahnenin devamında Elif, çamaşırları katlama işini Neriman’a devrederek balkona çıkar. Ahmet kısa bir süre sonra Neriman’ın yanına gelerek Elif’i sorar. Balkondaki Elif’in yanına giderken etrafındakilerden tedirgin bir şekilde koridorda telefonu ile ilgilenen Ahmet daha sonra sahne boyunca duyulan piyanoyu çalmakta olan kızı Yazgı’yı kısa süre izler. Ahmet’in kızını izlediği bu sahne, Ahmet’in ve ailesinin entelektüel kimliğine ait göstergeler barındırmaktadır. Yazgı’nın küçük yaşına rağmen iyi seviyede piyano çalabilmesi ve müziğe ilgi duymasının yanında salonda bulunan kütüphanedeki film dvdleri ve kitaplar da ailenin entelektüel kimliğini yansıtan göstergelerdir. Ayrıca filmin açılışında görülen çamaşır sahnesi de karakterler arasındaki ilişkinin kabuk değiştireceğini gösteren bir simgedir. Filmin afişinde Ahmet’in eşini aldatması banyodaki kirli çamaşırlar olarak metaforikleştirilmiştir. Elif’in temiz çamaşırları katladığı sahnede bu eylemini Neriman’a devretmesi artık

film boyunca Ahmet'in arınmasında Neriman'ın etkin rolü olacağını gösteren bir metafor olarak kullanılmıştır.

Ahmet, Elif'le konuşmak için balkona çıkar. Elif'e bugün gitmemeleri gerektiğini, akşam son kez konuşmak istediğini söyler. Elif, Ahmet'in yalnız kalma arzusundan ve ilgisizliğinden sıkılmıştır. Ahmet'in bu teklifini *"konuşacak bir şey yok madem bu kadar bunaltmışız seni rahat edip kafa dinlersin biraz"* diyerek reddeder. Konuşmanın devamında Elif, Ahmet'ten Neriman'ın bu sıralar kötü olduğunu, onunla ilgilenmesini ve bir şeye ihtiyacı olduğunda yardımcı olmasını rica eder. Ahmet'in zayıf insan ilişkilerinin burada verdiği *"napıcam"* cevabıyla bir kez daha altı çizilmektedir. Ahmet bu tür basit durumlarda bile ne yapacağını bilemeyecek kadar insanlara yabancı ve uzak bir karakterdir. Sahnenin sonunda Ahmet'in Elif'e *"kendine ve Yazgı'ya dikkat et"* demesi üzerine Elif *"içinden gelerek mi söylüyorsun bunu"* cevabını vermesi bir taraftan Ahmet'in samimiyetini sorgulamaktayken diğer taraftan da Ahmet'in ailesine karşı olan sevgisizliğini göstermektedir. Ayrıca bu sahnede kullanılan kamera konumlandırması da karakterlerin psikolojik durumunun anlaşılması açısından önemlidir.

Resim 19- "Bulantı" Filminde Ahmet ve Elif Konuşurken



Elif'in kendisinin kullanılması ve Ahmet'in kendisi yerine balkon kapısındaki yansımalarının kullanılması karakterler arasındaki bağın zayıfladığı ve karakterlerin ruhsal değişimler geçirdiklerini göstermektedir. Bu durum Ahmet'in, ailesi gittikten hemen sonra Aslı'yı evine davet etmesi ve ölüm haberini aldığı sıradaki nötr duygu değişimi ve refleksleriyle desteklenmektedir. Ayrıca Ahmet'in ailesinin ölümü aydın

kimliği ve sınıfsal konumu sebebiyle mevcut bencillik, yalnızlık ve duyarsızlık duygularının yanına suçluluk duygusunun hatta bu suçluluk duygusunu bastırma dürtüsünün de eklenmesine neden olmuştur.

Ahmet ailesinin ölümünden sonra hissettiği suçluluk duygusunu kontrol altına alabilmek için etrafındaki insanlarla iletişim duvarını biraz daha kalınlaştırmak istemiştir. Ahmet'in etrafındaki insanlara karşı zaten hali hazırda sorunlu olan davranışlarının ve tavırlarının artması, zaman içerisinde hayatındaki bütün insanların ondan uzaklaşmasına neden olur. Aslı'nın Ahmet'i bırakıp New York'a gitmek istemesi de bu durumun bir göstergesidir. Aslı, yalnız ve tembel bir aydın olan Ahmet'i ilişkinin sorumluluğunu almaktan çekindiği için korkaklık ve acımasızlıkla suçlar. Konuşmanın devamında Aslı *"Ahmet sen karısını, çocuğunu kaybetmiş bir adamsın ama şu halimize bak. Karısını çocuğunu kaybeden ben, hiçbir şey olmamış gibi davranan sensin, bu nasıl bir şey bunu bana açıklayabilir misin?"* diyerek toplum tarafından beklenen ölüm üzerine yas tutulması durumunu sorgular. Ancak Ahmet'in hiçbir şey olmamış gibi davranması onun toplumsal ve kültürel değerlerden ne denli uzaklaştığını ve içerisinde yaşadığı topluma ne denli yabancılaştığını göstermektedir.

Resim 20- "Bulantı" Filminde Ahmet ve Aslı Konuşurken



Masadaki sahne, Türk aydınının tarih boyunca süren sorunlu aydın-halk ilişkisinin ve aydınların kendisinden yetersiz gördüğü bireylere olan alaycı bakışının bir yansıması niteliğindedir. Aslı'nın bütün ciddiyeti ve kararlılığıyla gerçekleştirdiği konuşma sırasında onu dinlemekten sıkılan ve camdan dışarıyı izleyen Ahmet'in bu davranışı alaycı tavrının bir göstergesidir. Ahmet karşısındakini dikkate almayarak ve

ona karşı kayıtsız kalarak karşısındakini küçümsemektedir. Ancak Ahmet'in bu duruşu onu güçlü göstermemekte hatta aksine bu duruştan kaynaklı egosu ile hayattan korkan yapısını ayakta tutmak için mücadele ettiğini göstermektedir. Özge ile birlikte olduktan sonra yatakta geçen konuşmada Özge'nin "*sahtekarlık etme*" demesi üzerine Ahmet sinirlenerek yataktan kalkıp üstünü giyinir. Sahnenin devamında Özge, Ahmet'e "*çok kibirlisin*" dediğinde Ahmet'in "*olabilir*" diyerek yanıt vermesi Ahmet'in egosu ile oluşturduğu direnç noktasını göstermektedir. Bu sahnede Ahmet'in evli olmadığını söylemesi de yine Ahmet'in gerçeklere karşı geliştirdiği, kökeninde egonun ve ilgisizliğin bulunduğu kaçışçı tavrının bir örneğidir.

Özge'nin sevgilisinin evi bastığı sahnede Ahmet'in odada kilitli kalması ve gerçekleşen olaylara kayıtsız kalması yönetmenin Türk aydınına olan eleştirisi niteliğindedir. Kilitli kapının arkasında kalarak yanı başında gerçekleşen olayları buzlu camın ardından izleyen hatta dinlemekle yetinen Ahmet'in bu duruş ve tavrı tıpkı tarih boyunca kendi çıkarları için yanı başında gerçekleşen saldırılara, adaletsizliklere ve zorbalıklara karşı sessiz kalan müdahale etmeyen aydınların tavrı ve duruşu gibi çıkar odaklıdır.

Resim 21- “Bulantı” Filminde Ahmet Odada Kilitliken



Ahmet'in kardeşi Beşir'le iletişimi de filmde aydın karakterin temsili açısından önemlidir. Ağabeyini ziyarete gelen Beşir'in, Ahmet'in yaşadığı semtin kendisinin (ailesinin) yaşadığı semtten daha elit olduğunu söylemesi Ahmet'in toplumun alt sınıfına mensup bir aileden geldiğini ve bulunduğu-yaşadığı konum itibarıyla kendisini onlardan üstün görmeye meyilli olduğunu göstermektedir. Ayrıca Ahmet'in

kardeşine sert ve mesafeli duruşunun nedenini de Türk aydınının gelişiminin ve tarihsel arka planının yarım kalmışlığıyla bağdaştırmak mümkündür. Yaşadığı toplum ve kültürel geçmişi ile çatışması Türk aydınının kendisini farklı bir noktada konumlandırmasına neden olmuştur. Ahmet'in kardeşi ve ailesiyle sert ve mesafeli iletişimi de Ahmet'in aydın kimliğinden kaynaklanmaktadır. Ailesinin geldiği ya da temsil ettiği topluma duyduğu öfke, Ahmet'in ailesi hatta etrafındaki insanlarla kurduğu iletişimi etkilemektedir. Ahmet'in bu insanlardan utanması ya da uzaklaşmak istemesi onun toplumsal tarihinden kaçmak istemesinden kaynaklanmaktadır.

Sartre (1985, s. 38), insanın dünyaya bırakılmış amaçsız bir canlı ve yaşadığı dünya ile uyumsuzluğunu söylemektedir. Bu uyumsuz ve gereksiz durumun doğal olarak insanda bir tiksinti ya da irkilmeye neden olduğunu belirten Sartre, bu durumu “bulantı” olarak adlandırmaktadır. *Bulantı* filminin aydın karakteri Ahmet de yaşama ve çevresindekilere karşı bir tiksinti-bulantı duymaktadır. Ahmet'in bulantı durumu bir noktadan sonra bütün bedenini sarmakta hatta uykudan uyanamamasına neden olmaktadır. Ahmet, bu bulantı durumundan kurtulmak için evinde yardımcılık yapan Neriman ve çocuklarıyla ilgilenmeye başlar. Neriman, Ahmet'in hayatındaki diğer kadınlara göre eğitimsiz ve engellidir, ancak çocuklarını iyi yetiştirebilmek için bütün zorluklara katlanacak kadar da erdemli ve fedakâr bir karaktere sahiptir. Ahmet de günlük yaşamında bütün eksiklerini kapatan Neriman olmadan zorluk yaşamaktadır. Neriman'ın hastalandığı gün yemek yapamaması ve peynir, domates yemesi bu durumu desteklemektedir. Neriman'ın fedakâr, düşünceli ve naif karakteri Ahmet'in bütün bedenini saran bulantı durumundan arınmasına sağlar.

Resim 22- “Bulantı” Filminde Ahmet Neriman'ın Evindeyken



Elektriklerin kesildiği ve Ahmet'in mum bulamadığı bir anda Neriman elinde mumla gelir. Bu sahne Neriman'ın Ahmet'in aydınlanma ve arınmasındaki rolünün bir tasviridir. Sahnenin devamında Ahmet, Neriman'ın evine gider ve mum ışığıyla aydınlanan odada kendisinden sınıfsal olarak düşük olan Neriman'ın önünde bütün kibrinden ve benliğinden arınmış bir halde diz çöker ve ağlar. Ahmet'in bu davranışı vicdanını rahatlatmasının ya da yaşadığı bulantı durumundan arınmasının göstergesidir. Ayrıca bu sahnede modern hayatın büyük bir parçası olan televizyon, aydınlatma, telefon gibi insanın günlük hayatında önemli yere sahip aygıtların kaynağı olan elektriğin kesilmesi modern bireyin parlak ekranlardan uzaklaşarak kendisiyle yüzleşmesini sağlamaktadır. Filmde yaşanan elektrik kesintisi de Ahmet üzerinde bu etkinin oluşmasını sağlamıştır. Karanlık, Ahmet'in o zamana kadar sahip olduğu kimliğinden uzaklaşmasına ve zayıf mum ışığında oluşan o kimliğin oluşturduğu ağır gölgeyle yüzleşmesine imkân sağlamıştır. Bu sahnedeki elektrik kesintisi modern yaşamdaki yapay olguların bir anda sonlanabileceğinin ve bunun birey için bir kurtuluş olabileceğinin göstergesi olarak okunabilecek bir metafor görevi görmektedir.

Türkiye'deki üniversitelerde uzun yıllar profesörlük yapan Schwartz, üniversitelerde görev yapan Türk aydınlarının çoğunun kökleri derinlerde olan yetersizlik hissinin ve bu aydın sınıfının devletin geleceğini belirleyen yönetimlere karşı güvensizliğinin altını çizmektedir. Ayrıca bu aydınların üniversiteleri şahsi ve maddi işler için bir zemin olarak kullandığını belirttikten sonra aydın sınıfının bahsi geçen nedenleri mazeret göstererek kişisel yazgılarını toplumlarından ayırmanın yerinde olduğunu düşündüklerini eklemektedir (Türkdoğan, 2003, s. 45). Üniversitelerdeki düşünsel faaliyetleri sürdürmekle görevli aydın sınıfını eleştiren bir diğer isim de Schopenhauer'dur. Schopenhauer (2008, s. 68-70), uzun ve karmaşık cümlelerle, tozlanmış deyimlerle ve çok bilmişlik görüntüsü veren bir üslupla yapılan eğitimi; “değirmen taşının sesini duymaya ancak öğüttüğü unu görememeye” benzetmektedir. Schopenhauer ve Schwartz'ın söyledikleri bağlamında bakıldığında Ahmet, üniversitede kelimelerle karmaşık ve uzun cümleler kuran, allamelik görüntüsüne bürünmüş ancak kimseye entelektüel katkı sağlayamayan bir akademisyendir. Ahmet'in öğrencilerine entelektüel bir katkısı olmadığı gibi

üniversiteden elde ettiği maddi gelir sayesinde kişisel hayatını yaşamaktadır. Ahmet'in öğrencisi Özge ile ilişkisi bu durumun bir sonucu ve örneği olarak gösterilebilir.

Ahmet, çevresindeki insanlarla mesafeli ve umursamaz bir iletişim tarzı sergilemektedir. Fakat kendi ihtiyaçları söz konusu olduğu zamanlarda bu mesafeli ilişki tarzından vazgeçerek karşısındakine karşı pragmatik bir tavır sergilemekten çekinmemektedir. Demirkubuz'un filmlerinde kullandığı en belirgin mekânlardan olan kent yolları karakterin aidiyetsizliğinden, kimliksizliğinden ya da arayışından kaynaklanan yolculuğunu niteleyen bir metafordur. Ahmet de gerek yalnız gerekse kadınlarla bu yollarda yolculuk eden aidiyet ve kimlik sorunları yaşayan bir karakterdir. Eğitimci kimliğinin gereği olarak öğrencilere ders veren Ahmet, hayatının diğer tarafında insanları eğitmeyi görev olarak benimsememiştir. *Bulantı* filminin aydın karakteri Ahmet, toplumuna yabancılaşmış, ailesinden ve diğer insanlardan kendisini soyutlamış yarım bir Türk aydınıdır. Bir aydının misyonu olan etkinlikleri yerine getirmese de aydın kimliğinin ona sunduğu saygınlığı ve elitliği kullanan bir sözde aydındır. *Bulantı* filmi modern bir aydının sorunlarını anlatmak için Türkiye'nin sosyolojik ve kültürel sorunlarının yanında insanın kendisini zemin olarak kullanan bir filmidir.

3.2.3. Büyük Adam Küçük Aşk (2001) Filmi

Yönetmenliğini Handan İpekçi'nin yaptığı *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi yönetmenin ikinci uzun metraj filmidir. Yeni Türkiye Sineması'nın önemli örneklerinden birisi olan film 2001 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde beş kategoride, Ankara Film Festivali'nde üç kategoride ve SİYAD Ödülleri'nde üç kategoride olmak üzere ulusal ve uluslararası birçok film festivalinde çok sayıda ödüle layık görülmüştür.

3.2.3.1. Filmin Öyküsü

Büyük Adam Küçük Aşk filmi, Evdo'nun (İsmail Hakkı Şen) ailesini kaybetmiş Hejar'ı (Dilan Erçetin) avukat olan akrabasına bırakmaya götürdüğü ve o apartmanda yaşamakta olan emekli Yargıç Rıfat Bey (Şükran Güngör) ve komşusu Müzeyyen Hanım'ın (Yıldız Kenter) sohbet ettiği paralel bir sahne ile açılır. Yaşadıkları şehirden

terör sebebiyle kaçıp İstanbul'a gelen yoksul ve kalabalık bir ailenin babası olan Evdo, ailesini kaybettikten sonra kendisinin bakmaya çalıştığı ama bunu başaramadığı Hejar'ı avukat olan akrabasına bırakarak daha iyi bir yaşam sürmesini ister. Ancak Hejar'ı bıraktığı evde iki terörist saklanmaktadır. Polisin yaptığı baskın sonucunda evdeki üç kişi ölür. Bu sırada bir dolaba saklanan Hejar daha sonra polisler onu görmeden evden çıkar. Avukatın karşı komşusu Rıfat Bey devlete hizmet etmeyi görev edinmiş Kemalist değerleri benimsemiş bir Cumhuriyet aydınıdır. Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine (Fusun Demirel) çöp atmak için kapıyı açtığı anda karşısında korkmuş ve yaralanmış Hejar'ı görür. Filmin bu ilk sekansından sonra Rıfat Bey ve Hejar arasında başlayan önyargılı ilişkinin zaman ilerledikçe sevgiye dayalı bir hal alması ve Türkiye'nin o dönem yaşadığı sorunlar konu alınır.

3.2.3.2. Filmin “Aydın Kimliği” Açısından İncelenmesi

Büyük Adam Küçük Aşk filmi emekli bir yargıç ve yardıma muhtaç küçük bir kız çocuğu arasındaki hikâyeyi anlatsa da arka planında Türkiye'de yaşanan toplumsal kutuplaşmaları ele almaktadır. Türkiye'nin tarih boyunca temel sorunlarından birisi olan Türk-Kürt sorununu emekli Cumhuriyet aydını ve küçük bir çocuğun hikâyesi özeline indiren film, kültürel ve bireysel yorumlara açıktır. '*Büyük Adam Küçük Aşk*' filmi modernleşmenin önemli kadrolarından olan Cumhuriyet aydını üzerinden çeşitli alanlarda okumalara olanak sağlamaktadır.

Filmin ana karakteri Rıfat Bey, ilkelerini benimsediği devlete yıllarca hizmet ettikten sonra emekli olmuş bir yargıçtır. Eşini yıllar önce kaybeden ve tek çocuğu yurtdışında yaşayan Rıfat Bey tek başına yaşamaktadır. Yalnızlıktan ve yaşlılıktan kaynaklı sebeplerden dolayı bir huzurevine yatmak istemektedir. Filmin başında yönetmen Rıfat Bey'i bir cenazede ve eşinin mezarında göstererek onun bu fikrinin filmdeki önemini göstermektedir. Rıfat Bey'in önce Hejar'ı bulması daha sonra Müzeyyen Hanım'ın kendisine ilgi duyduğunu öğrenmesi zaman içerisinde bu fikirden uzaklaşmasını sağlar. Rıfat Bey düzenli olarak spor yapan, giyimine özen gösteren, ilgi alanı olan hukuk ve siyaset üzerine yazılar yazan, her sabah kahvaltısında Cumhuriyet Gazetesi okuyan, Kemalist değerleri benimsemiş bir Türk aydınıdır.

Cumhuriyet dönemi Türk aydınının tipik bir örneği olan Rıfat Bey toplumundan kopuk, didaktik, eleştirel, akılcı, kibirli ve idealist bir kişiliğe sahiptir.

Hejar ismi fakir, yoksul, muhtaç gibi anlamlara gelmektedir (Karademir, 2014, s. 129). Küçük kız Hejar, bu anlamları karşılayan bir karakterdir. Küçük yaşında anne ve babası çatışmada ölen Hejar o günden beri yardıma ve bakıma muhtaç bir çocuktur. Kimsesiz kalan Hejar'ı akrabası Evdo büyütmek ister, ancak maddi durumu buna imkân vermediği için Hejar'ı köylüleri olan avukat Serpil'e bırakır. Rıfat Bey ile tanıştıktan sonra Hejar'ın muhtaçlık durumu daha belirgin bir hal alır. Türkçe bilmediği için kendisini ve isteklerini açıklayamayan Hejar'ın sürekli anne ve Evdo diye bağırması onları özlediğini ve ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. Hejar, Rıfat Bey'in yanında fiziksel olarak rahat olsa da istemediği ve yabancı olduğu bir evde sıkışmıştır. Hejar ve Rıfat Bey arasındaki ilişkinin gelişimi zaman içerisinde olumlu bir hale gelse de iki karakterin arasındaki dil bariyeri, sıkışmışlık duygusu ve yalnızlık durumu değişmeyecektir.

Resim 23- “Büyük Adam Küçük Aşk”
Filminde Rıfat Karakteri



Resim 24- “Büyük Adam Küçük Aşk”
Filminde Hejar Karakteri



Filmdeki diğer karakterler Evdo, Müzeyyen Hanım ve Sakine'dir. Evdo, terör yüzünden memleketi Diyarbakır'dan İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır. Rıfat Bey ile aynı yaşlarda olsa da Evdo yıpranmış ve yorulmuş bir adamdır. Rıfat Bey ile konuşmalarında da kendisi için hayatın bittiğini sürekli yineleyerek bu durumun altını çizmektedir. Fakirlik, yoksulluk ve sevdiklerini kaybetmenin acısıyla yaşayan Evdo, “*gidecek yerimiz kalmamıştır*” diyecek kadar yersiz ve yurtsuz bir karakterdir. Rıfat Bey'in komşusu Müzeyyen Hanım ise yalnız yaşamakta olan kültürlü, eğitilmiş, düzenli spor yapan, resimle ilgilenen bir kadındır. Rıfat Bey'in portresini çizecek

kadar ona aşık olan Müzeyyen Hanım, Rıfat Bey'in Hejar'ı sahiplenmek istemesinden sonra bu duygularından vazgeçer. Müzeyyen Hanım eşini kaybettikten sonra yalnız kalmış ve artık ömrünün geri kalanını yalnız geçirmek istemeyen bir karakterdir. Rıfat Bey'in yardımcısı Sakine de doğu ve batı arasında sıkışmış bir karakterdir. On yıldır Rıfat Bey ve eşinin yanında çalışan Sakine, batıdaki dile ve yaşama uyum sağlamış bir kadındır. Rıfat Bey ile arasındaki otoriter ilişkiye rağmen onu huzurevine göndermek istemeyecek kadar da kendisine bağlıdır. Hejar ve Rıfat Bey arasındaki dil engelinin aşılmasında önemli bir yeri olan Sakine iki yalnız ve muhtaç karakterin tek ortak dayanağıdır. Batıdaki yaşama ve insanlara ayak uydursa da kökenini terk etmeyen Sakine çalışkan, merhametli ve iyi niyetli bir karakterdir.

Büyük Adam Küçük Aşk filminde Rıfat Bey ve Hejar arasındaki iletişim duvarı zamanla aşılma, bireylerin birbirlerine karşı sert tavırları değişkenlik göstermektedir. Beraber yaşadıkları her gün aralarındaki sevgi ve saygı bağı kuvvetlenmektedir. Rıfat Bey'in kuralcı ve didaktik karakteri sevgi bağı kuvvetlendikçe şekil değiştirmekte ve duygusal bir yöne doğru ilerlemektedir. Bu iki karakterin karşılaştıkları zaman dilimi, ikisi için de hayatlarının kırılma anlarına denk gelmiştir. Karşılaştıkları dönemde Rıfat Bey yaşlılık ve yalnızlık duygusundan kaynaklı verdiği kararla huzurevine yerleşmeyi düşünürken; Hejar ise fakirlik ve çaresizliğin bir sonucu olarak yetiştirilmek üzere hiç tanımadığı bir akrabasının evine bırakılır. Karakterlerin yaşadıkları eksiklik ve zayıflık hissi, birbirlerine besledikleri gerçek duyguların zamanla ortaya çıkartmasını sağlar. Film mekânsal olarak da karakterlerin bu değişimlerini desteklemektedir. Ortak dili bile konuşmayan, birbirine zıt yapıda iki karakteri klostrifik bir mekânda buluşturan filmde yaşanan olaylar zaman içerisinde karakterlerin bireysel bir aydınlanma yaşamalarına yol açar.

Sinema tarihinde çocukluk imgesi değişik zaman dilimlerinde çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Türkiye Sineması'nda da zaman içerisinde bir dönüşüm yaşayan çocukluk imgesi 1980 öncesi dönemde saflık ve temizliği simgelerken, zaman içerisinde bunalımlı bir figür haline gelmiştir. Özellikle Yeni Türkiye Sineması'nda çocukluk imgesine politik ve siyasi olayların temsilinde sıklıkla rastlanmaktadır (Düzcan, 2017, s. 142). Gürbilek (2012, s. 39) çocukluk imgesinin edebiyatta ve

sinemada çoğunlukla “çocuk kalmış millet” çatısı altında yaygın olarak kullanıldığını söylemektedir. Sinemada giderek popülerleşen çocukluk imgesinin milli bir saygınlık ya da batıya karşı yaşanan güçsüzlük durumuna bir öneri getirdiğini ileri süren Gürbilek’in bu savından hareketle, Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde çocukluk imgesini değişim, vatan ve etnisite gibi toplumsal ve kültürel meseleleri alegorize etmek için kullandığını söyleyebiliriz.

Evdo ve Hejar ilk kez ellerinde küçük bir bohça ile yürürken görülür. Birkaç adım yürüdükten sonra Hejar durur ve Evdo ile gitmek istemediğini söyler. Hejar, Evdo’nun onu akrabasına bırakmasını istememekte, Evdo ile eve dönmek istemektedir. Ancak Evdo, Hejar’ı bırakmak istemese de çaresizlik içerisinde Hejar’ı gitmeye ikna eder. Bu sahnede Evdo’nun giysileri, ayakkabılarını giyiş tarzı ve beze sarılmış bohçası karakterlerin kültürel kimliklerinin ve imajlarının göstergesidir. Ayrıca Hejar’ın yırtık giysilerinden ve başka bir yere yaşamaya giderken yanında götürebilecek eşyası olmayışından yoksul ve yardıma muhtaç olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Bu sahne ile paralel ilerleyen kısımda ise Rıfat Bey ve Müzeyyen Hanım’ın kısa sohbet anı görülür. Müzeyyen Hanım, camdan Rıfat Bey’e seslenerek yürüyüşe gidip gitmeyeceğini sorar. Rıfat Bey önemli bir işi olduğunu ve gitmeyeceğini söyler. Rıfat Bey ve Müzeyyen Hanım’ın şık giyim tarzı ve düzgün Türkçesi bu sahnede dikkat çekicidir. Rıfat Bey ve Müzeyyen Hanım, Evdo ve Hejar’a kıyasla şık giyimli ve yaşam standartları daha üst seviyede bireylerdir. Filmin ilerleyen bölümlerinde karakterlere olan hitap biçimleri de bu durumu desteklemektedir. Rıfat Bey’e ve Müzeyyen Hanım’a mesleklerinden, eğitim seviyelerinden ve aydın kimliklerinden kaynaklı olarak “Bey” ya da “Hanım” sıfatlarıyla hitap edilmesine karşın yoksul ve eğitimsiz olan Evdo’ya yöresel ya da aile geleneklerinden kaynaklı kullanılmakta olan “Emmi” sıfatıyla hitap edilmektedir.

Rıfat Bey ve yardımcısı Sakine, Rıfat Bey’in yurtdışındaki oğluna yollamak için içerisinde yerel ürünlerin olduğu bir koli hazırlarlar. Rıfat Bey daha önce içerisindeki kavanoz kırıldığı için geri gönderilen koliden Sakine’yi sorumlu tutmaktadır. Otoriter, kuralcı ve bilmiş yapısı ile bu nedenler birleşince Sakine’ye güvenmeyerek koliyi

kendisi hazırlar. Sakine'nin suçlamaya karşı kendisini savunmasına bile izin vermeyen Rıfat Bey, oğlunun gelmemesi üzerine konuşurken *“ben de oralara gidemem gidip de dönememek var”* diyerek durumu kendi tarafından değerlendirir. Bu sırada Sakine'nin *“Allah göstermeye Rıfat amca o nasıl söz ya”* diyerek tepki vermesi üzerine otoriter bakışlarıyla Sakine'yi uyarır. Burada iki kanallı bir uyarı söz konusudur. Uyarılardan ilki Sakine'nin düzgün bir Türkçe konuşmamasından kaynaklıyken ikincisi Rıfat Bey'in söylemini sorguladığı içindir.

Resim 25- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Polis Baskını



Sahnenin devamında Rıfat Bey'i çalışma masasında Server Tanilli'nin *Devlet ve Demokrasi: Anayasa Hukukuna Giriş* isimli kitabını okurken görürüz. Rıfat Bey'in kitap okuduğu sırada karşı dairesine polis baskın yapar. Tedbir amaçlı kapısını çalıp kendisini iten polisleri *“çıkın evimden, emekli yargıcım çıkın”* diye bağıarak kovar. Ancak polis, yetkisi ve gücü gereği Rıfat Bey'in kimliğinden çekinmemektedir. Polis, baskın yaptığı evden çıkarken yerde elini kaldıran yaralıyı vurur. Şahit olduğu bu tutum Rıfat Bey'in yıllarca inandığı olguları sorgulamasına sebep olur. Rıfat Bey Cumhuriyet rejiminin ve Kemalist ideolojinin bir ferdi olarak yetişmiş ve eğitim görmüş bir Türk aydınıdır. Bu sahnede gerçekleşen olaylar gerek mesleki kimliğinin gerekse de aydın kimliğinin inandığı olguların karşıtıdır. Polislerin hukukun üstünlüğü ve yargı eşitliği gibi olguları çürüten eylemleri Rıfat Bey'in devlet sistemini sorgulamasına neden olmuştur. Sahnenin devamında Rıfat Bey'i daktilosunun başında *“polis devleti mi hukuk devleti mi”* isimli bir metin yazarken görürüz. Ancak Rıfat Bey devlet sistemini eleştiren bu metni toplumu aydınlatmak için kullanmayarak aydın

kimliğinin sorumluluklarından olan halkı aydınlatma görevini gerçekleştirmemektedir.

Sakine, çöp atmak için kapıyı açtığı sırada çatışmanın yaşandığı evde polislerin görmediği ve fark etmediği Hejar'ı kendisine bakarken bulur. Hejar'ı gördükten sonra hemen Rıfat Bey'in yanına koşarak şaşkınlık ve korkuyla “*kapı, çocuk*” diyerek Rıfat Bey'e durumu haber verir. Rıfat Bey ve Sakine, Hejar'a bakmak için kapıya giderler. Kapının açılmasıyla beraber Hejar evin içine doğru yürür. Rıfat Bey durumu bildirmek için karşı daireye doğru giderken karşı daireden kapının sesini duyan polis şüphelenerek kapıyı açar. Rıfat Bey'i karşısında gören polis bir sorun olup olmadığını sorar. Rıfat Bey biraz önce kendisini duvara iten ve kimliğine saygı göstermeyen polisi görünce sorun olmadığını söyleyerek eve döner. Yaralı Hejar'ı görünce Rıfat Bey'in kalbi sıkışır. Modernleşme sürecini sorunlu ya da geç yaşamış toplumlarda sağlıklı toplum için sağlıklı birey söylemi sıklıkla kullanılmaktadır. Bu söylem dâhilinde hastalık teması çeşitli anlamların aktarılması için kullanılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti'nin sorunlu modernleşme sürecini konu alan filmlerde de hastalık teması filmin ana söylemini desteklemek için alegorik olarak kullanılmaktadır (Aydoğan, 2018, s. 779). Rıfat Bey'in kalp rahatsızlığı da bu bağlamda kullanılan alegorik bir anlatımdır. Burada vücudun bütününe kan dağıtmakla yükümlü olan kalp ile düzgün toplum arasında bir bağlantı vardır. Sorunlu kentleşme ile siyasi kutuplaşmanın birleştiği film, Türk modernleşmesinin girdiği buhranı ve yaşadığı kırılmayı anlatmaktadır. Rıfat Bey de bu sorunlu modernleşmenin ve kırılmaların yaşandığı toplumun aydın kesiminin bir temsilidir.

Rıfat Bey'in Hejar'ın yarasını temizlediği sırada Hejar'ın kürtçe konuşması üzerine Rıfat Bey sinirlenir. Hejar'ın konuştuğunu duyan Sakine çocuğu kucağına alır ve onunla Kürtçe konuşur. Halihazırda sinirli olan Rıfat Bey Sakine'ye “*bir daha duymayım Kürtçe konuştuğunu*” diye kızdıktan sonra kalbi tekrar sıkışır. Ertesi gün kapıda yanında Hejar varken Rıfat Bey polisle karşılaşır. Polis Rıfat Bey'e herhangi bir sorun olduğunda bildirmesi için bir numara bırakır. Sahnenin devamında Hejar masanın üstünde bulunan Rıfat Bey'in oğlunun üniformalı fotoğrafını yere atarak kırar. Rıfat Bey, yerdeki cam parçalarını toplarken çalışma odasına giren Hejar'ı görür

ve “*girme oraya, defol bu odaya girmek yasak*” diyerek odadan dışarı iter. Çalışma odasının kapısında başı öne eğik biçimde kalan Hejar durduğu yerde tuvaletini yapar. Bu duruma çok sinirlenen Rıfat Bey, Hejar’ı banyoya götürerek tuvaleti gösterdikten sonra polisin verdiği numarayı arar. Polisin verdiği numaranın cevap vermemesiyle ikili arasındaki süreç biraz daha uzar.

Kahvaltı yaptıkları sırada Hejar’ın kafasını sıklıkla kaşıdığını gören Rıfat Bey, Hejar’ın saçlarını kontrol eder ve bitlendiğini fark eder. Saçlarını kesmek için Hejar’ı salona götürdüğü sırada kapı çalar. Oğluna hazırladığı koliyi almak için kargocu gelmiştir. Kargocuya bir kitap hediye eden Rıfat Bey, sonrasında utanarak kendisine bir bit ilacı almasını rica eder. Sahnenin devamında Rıfat Bey bit ilacını sürdükten sonra Hejar’a elindeki ve çevresindeki eşyaları göstererek Türkçelerini tekrar etmesini ister. İlacı sürüp temizlendikten sonra uyuya kalan Hejar’ın saçlarını kesmek için elinde makasla gördüğümüz Rıfat Bey, bir an saçları kesmek için yeltense de yapamaz. Buradan Rıfat Bey’in içerisinde sıkıştığı yalnızlık hissinden yavaş yavaş kurtulduğunu ve Hejar’la az da olsa bir bağ kurduğunu anlarız. Ayrıca kargocuya kitap hediye ettiğini gördüğümüz Rıfat Bey’in bu sahnede aydın kimliğinin getirdiği eğitimci kişiliğini ve toplumu aydınlatma görevini gerçekleştirdiğini görürüz.

Resim 26- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Rıfat Bey Bitleri Temizlerken



Hejar’ın eşyalarının arasında Evdo’nun adresini ve telefon numarasını bulan Rıfat Bey’i, sabahın ilk saatlerinde arabasında elinde polisin ve Evdo’nun bilgilerinin yazdığı kağıtlara bakarken görürüz. Hejar’a giderek bağlandığını anladığımız Rıfat Bey, sahnenin devamında Hejar’a yeni kıyafetler almak için bir mağazaya götürür.

Elbiselerini giydiren mağaza çalışanının Hejar’a ismini sorması üzerine Rıfat Bey “*Türkçe bilmiyor evladım*” diyerek araya girer. Konuşmanın devamında çalışanın “*Türk değil mi*” sorusuna Rıfat Bey “*Türk ama Almanya’da yaşıyor*” cevabını verir. Bu sahne Cumhuriyet’in ilk yıllarından günümüze kadar süre gelen Türk-Kürt sorununun bir yansımasıdır. Cumhuriyet tarihinin başlangıcında Kürtler, Müslüman oldukları için Türk kümesi içerisine dâhil edilirken, 1990’lı yıllarda tırmanan terör olaylarından sonra küme dışına itilmiş ve etnik kimlikleri gerek devlet gerekse Türk halkı tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Cumhuriyet ideallerini benimsemiş kadrolar tarafından eğitilen ve Kemalist ideolojiyi referans alan bir Türk aydını olan Rıfat Bey’in bu sahnedeki tutumu, Osmanlı’dan beri süren tarihsel geleneğin bir sonucudur. Türk toplumu, siyasal yapısı şekillenirken tarihsel mirasından kaçamamış, Osmanlı İmparatorluğu’nun çok kültürlü ve kozmopolit yapısından miras kalan sosyolojik sorunlardan etkilenmiştir. Rıfat Bey, her ne kadar Cumhuriyet döneminde yetişmiş bir aydın olsa da bu sahnede tavrı Osmanlı’nın seçkin aydın sınıfının Cumhuriyetin ilk yıllarına olan etkisinin bir sonucudur. Bu sahne ayrıca bir Türk aydını olan Rıfat Bey’in Batı’ya ve Doğu’ya bakış açısının riyakâr bir duruş sergilediğini göstermektedir.

Resim 27- “Büyük Adam Küçük Aşk” Filminde Rıfat Bey’in Otobüs Yolculuğu



Rıfat Bey, Hejar’ın eşyalarının arasında bulduğu kâğıtta yazan adrese gitmek için trene biner. Trende dilencilerin verdiği notu okuduktan sonra kadına çocuğunu dilendirdiği için bağırır ve trenden hemen inmesini söyler. Ancak ne kadın ne de trendeler söylediklerini dikkate almaz. Kendi evi -fildişi kulesi- dışında kimse onun otoritesini ve kimliğini dikkate almamaktadır. Trende önünde oturan kapalı kadını ve trenin arasından geçtiği yoksul gecekondu mahallelerini yabancı gözlerle izleyen Rıfat

Bey, yolculardan birisinin “*burada ineceksin bey amca*” uyarısıyla trenden iner. Gecekonduların arasında Evdo’nun evini ararken camdan dışarıya bakan Evdo’yu bulur. Evdo’nun davetiyle içeriye giren Rıfat Bey, Hejar’ın geldiği yoksulluk ortamını ve terör baskısı yüzünden memleketinden kaçtıklarını öğrenir. Rıfat Bey, lüks evinden şehrin varoşlarına yaptığı bu yolculuk sırasında ülkenin her alanda yaşadığı ayrışmaya dair manzaralara şahit olur. Bu manzaralar hem aydın sınıfının batıcı modernleşme modelinin başarısızlığının bir belgesi hem de bir aydının ülkesine, toplumuna yabancılaşmasının bir kanıtıdır. Eğitimsiz, yoksul ve güçsüz bırakılmış Evdo ve onun gibi insanlar, ülkenin yarım kalmış gelişmişliğinin bir göstergesidir. Toplumdan dışlanmış bu insanlar yoksulluk içinde yaşamlarını devam ettirmekteyken, elitist aydın sınıfı batılı yaşamın zengin kültürünü referans alarak yaşamaktadır. Yüksek statülü bir memur ve Türk aydını olan Rıfat Bey’in bu yolculuğunda şahit oldukları, onun inandığı ve hayal ettiği ülke portresiyle yüzleşmesine neden olur.

Rıfat Bey yaşadığı hayal kırıklığından sonra Hejar’ı nüfusuna almak ister. Hejar’la anlaşabilmek ve Türkçe öğretebilmek için Sakine’den ve ailesinden kendisine Kürtçe öğretmesini ister. Yalnızlık yaşayan ve huzurevine yerleşmek isteyen Rıfat Bey Hejar’la birlikte bu isteklerinden vazgeçmiştir. Rıfat Bey’in sosyal değişimine tanıklık ettiğimiz bu noktada aynı zamanda zihinsel bir değişimden de söz edilebilir. Freud’un “kadavra kaderdir” ya da İbn Haldun’un “coğrafya kaderdir” dediği gibi hiçbir birey ırkından ya da doğduğu coğrafyadan dolayı suçlanamaz. Bireyler etnisite ya da soy yapısından ziyade kişisel davranışlarıyla yargılanmalıdır (Alptekin, 2013, s. 98). Bu bağlamdan bakıldığında Rıfat Bey’in yaşadığı duygusal ve zihinsel değişim toplumsal hayata bakışına etki etmiştir. İnandığı ve bağlı olduğu ideallerden Hejar’a yardım etmek için taviz vermiştir. Ancak Rıfat Bey’in bütün isteğine rağmen Hejar, filmin sonunda Evdo ile evine dönmeyi tercih etmiştir.

Rıfat Bey’in Hejar dışında Müzeyyen Hanım ile ilişkisi filmdeki önemli noktalardan birisidir. Yalnız yaşamaktan sıkılan ve huzur evine yerleşmek isteyen Rıfat Bey için kendisine âşık olan Müzeyyen Hanım ile birlikte yaşamak bu yalnızlık için bir çözüm yolu sunmaktadır. Müzeyyen Hanım ve Rıfat Bey’i sıklıkla birlikte gördüğümüz mekân spor yapmak için gittikleri parktır. Buluşmaların bir tür fonu olan

spor etkinliği, karakterlerin kültürel seviyelerini gösteren bir olgu olarak da kabul edilebilir. Belge (1996, s. 827-830), 1980 sonrası kültürel atmosferi ben merkezli bir çağ olarak tanımlar. Belge bu dönemde sağlıklı yaşam kisvesi altında rutinleşen spor etkinliklerini, “Ben Çağı”nın bir özelliği olduğunu söylemektedir. Ben merkeziliğin bir norma dönüştüğü bu yaşam ortamında, bireyin mutlak amacı sorunlara ve çevresine karşı kayıtsız bir duruş sergilemektir. Bu bağlamdan bakıldığında Rıfat Bey’in Müzeyyen Hanım’ın duygularına karşı kayıtsız kaldığını ve bu hislerle bir çeşit ego tatmini yaşadığını söyleyebiliriz. Tipik bir aydın özelliği olan kibir ve ben merkezli düşünce yapısına sahip Rıfat Bey’in çevresindeki insanlarla mesafeli ilişkisi bu tavır ve tutumlarının bir sonucudur.

Rıfat Bey çevresindeki insanlarla ben merkezli, mesafeli ve aydın kimliğinin getirdiği saygınlığı kullanmaktan çekinmediği düzeyli bir ilişki kurmaktadır. Milli bayramlarda balkonuna bayrağını asmayı ihmal etmeyecek kadar vatanına ve Kemalist ideolojiye bağlı bir Cumhuriyet aydını olan Rıfat Bey, didaktik, akılcı ve kibirli bir karaktere sahiptir. Fildişi kulesinde yaşayan bu tipik aydın, toplumuna ve kültürel yaşama karşı yabancılaşmıştır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filminin aydın karakteri Rıfat Bey, oğluyla bağları zayıflamış, yalnızlaşmış ve kendisini inzivaya çekmiş bir Cumhuriyet aydınıdır. Cumhuriyet rejiminin temel amacı olan Türkleşme ve aydınlatma misyonunu kendisine vazife edinen Rıfat Bey, bir noktaya kadar vazifesini gerçekleştirse de bu sırada elit azınlığın dışına çıkamamış yarım bir aydındır. *Büyük Adam Küçük Aşk* filmi Türk aydın sınıfını eleştirmek için Türkiye’nin kültürel ve toplumsal zeminindeki olayları kendisine mesele edinmiş bir filmidir.

SONUÇ

Avrupa’da 17. yüzyılda etkisini göstermeye başlayan ve yeni bir çağın başlamasına kaynaklık eden Aydınlanma, insan aklının yeni bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. Dünya düzeninin değiştiği bu dönemde insanlar aklın ışığında dini itikatları, devlet kurumlarını ve dönemin düşünce sistemlerini sorgulamaya başlamışlardır. Bu dönemde yaşanan değişimler yalnızca düşünsel anlamda olmamıştır. Akıl ile beraber gelişen bilim, Avrupa devletlerinin diğer ülkelere karşı siyasi ve askeri bir üstünlük sağlamasının yolunu açmıştır. Avrupa devletlerinin bu gelişimi, dünya ülkeleri arasındaki dinamiklerin kökten değişmesine ve yeni bir forma girmesine neden olmuştur.

18. Yüzyıl’a kadar Balkanlar’da, Anadolu’da ve Arabistan’da geniş sınırlara dünyada etkin ve egemen bir güce sahip olan Osmanlı İmparatorluğu yanı başında bulunan Avrupa’da yaşanan Aydınlanmayı ya fark edememiş ya da iyi analiz edememiştir. Avrupa’da gerçekleşen inanç ve düşünce hareketlerine karşı adeta bir duvar ören Osmanlı İmparatorluğu, Avrupa’da gerçekleşen gelişimi, savaş ve toprak kaybetmeye başladığında fark ederek dikkate almaya başlamıştır. Güçlenen Avrupa karşısında egemen konumunu kısa sürede kaybeden Osmanlı İmparatorluğu’nda gerileme dönemi başlamış ve bu durumu pozitif yöne çevirmek için çeşitli reform hareketleri uygulamaya alınmıştır. İlk olarak III. Selim döneminde uygulanan reformlar, Avrupa’daki durumun aksine bir seyirde ilerlemiş ve altyapı oluşturulmadan sonuca odaklanılmıştır. III. Selim’in döneminde askeri alana odaklanan reform hareketlerine, II. Mahmud döneminde eğitim, haberleşme alanlarının yanında çeşitli kültürel yenilikler eklense de uygulanan yenilikler batı taklitçiliğini aşamamıştır. Ancak bu dönemde yurtdışına eğitim amacıyla gönderilen öğrenciler sonraki dönemlerde ülke yönetiminde etkili olan aydın sınıfı oluşturmuşlardır. Avrupa’daki gelişmeleri ve durumu bizzat merkezinde gözlemleyen bu aydınlar Osmanlı İmparatorluğu’nda sırasıyla Tanzimat, I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyet dönemi reformlarını planlamış ve uygulamışlardır. Aydınlanmanın tarihsel bir süreçle birlikte gerçekleştiğini göz önünde bulundurmadan ve acele ile uygulanan

bu modernleşme hareketleri Osmanlı İmparatorluğu'nu yıkılmaktan kurtaramamış hatta aydınlar ve halk arasında bir uçurum oluşmasına yol açmıştır.

Tanzimat Dönemi ve sonrasındaki bütün reform hareketleri Osmanlı İmparatorluğu yıkıldıktan sonra kurulan ülkenin zeminini oluşturmuştur. Kurtuluş Savaşı ve ardından yapılan Lozan Antlaşması ile beraber yeni bir ideoloji ve devlet anlayışıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin temelleri atılırken, halifelik kaldırılmış, din ve devlet işleri birbirinden ayrılmıştır. Mustafa Kemal, 1925 yılında modernleşme için ilk reform hareketlerine başlamıştır. Türk Devrimi adı verilen bu hareketlerde ilim ve akıl rehber olarak benimsenmiştir. Mustafa Kemal'in modernleşme fikri önceki dönemlerin aksine batıyı taklit etmek olmamış, kökten çözümler üretmeyi amaçlamıştır. 1938 yılına kadar çeşitli alanlarda başarılı reformlar gerçekleşse de Mustafa Kemal'in ölümüyle Türkiye Cumhuriyeti reform hareketlerinde durgun bir döneme geçmiştir. Tanzimat döneminde bir kırılma yaşayan Türk aydını, Cumhuriyet döneminde halkı aydınlatmayı misyon edinmiş ve bu doğrultuda kendisini konumlandırmıştır. Osmanlı'daki devlet yönetiminde söz sahibi olan aydınlar Cumhuriyet döneminde eğitimci ve yol gösterici kimliğine bürünmüşlerdir. Ancak kendilerini toplumdan üstün sınıflandırmaları ve elitist bir anlayış benimsemeleri zamanla aydınların halk ile ilişkilerinin zayıflamasına ve aralarında bir yabancılaşma yaşanmasına neden olmuştur. Bu kimlik arayışı ve krizi dönemin edebi eserlerine de yansımıştır. Eserlerin bazılarında aydınlar, milli değerleri savunan eğitimci ve yol gösterici bireyler olarak gösterilirken bazılarında ise halkından uzak elit bireyler olarak görülmektedirler.

Aydınlanmanın gelişimi ve sonuçları sırasıyla Osmanlı ve Türk aydınını etkileyen tarihsel olaylara neden olmuştur. Osmanlı döneminde tam olarak anlaşılamayan Aydınlanmanın doğal sonucu olarak ortaya çıkan aydın sınıfı, Avrupa'dakinin aksine Osmanlı İmparatorluğu'nda farklı ve yarım bir gelişim göstermiştir. Cumhuriyet döneminin ilk yarısında, önceki dönemlere kıyasla farklı bir aydın anlayışı oluşturulsa da sonraki yıllarda aydınlar fil dişi kulelerine çekilmişlerdir. Türk aydını, tarihsel gelişiminden kaynaklı olarak yarım ve yabancı kalmışken zihni de tarihi gibi doğu ve batı arasında sıkışmış eklektik bir yapıda gelişmiştir.

Her türlü toplumsal olay ya da olguyu filmlerinde konu olarak kullanan yönetmenler de toplumun ve Türk aydınının yaşadığı değişimi sinemanın sağladığı imkanlar dâhilinde filmlerinde anlatmışlardır. Bu filmlerin bazıları üretildikleri dönemin politikası gereği toplumun ya da Türk aydınının yaşadığı değişimi yüceltirken bazıları ise yaşanan değişimlerin sonuçlarının toplumda ve Türk aydınında bıraktığı etkileri eleştirmiştir.

Türkiye Sineması'nda aydın karakterleri merkezine alan filmler ilk olarak 1950'lere doğru belirgin olarak görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde yönetmenler, aydını, modernleşmenin merkez ve taşra arasında ne derece farklı yaşandığını göstermek için bir araç olarak kullanmışlardır. Ülkenin yarım modernleşmesi taşra-merkez çatışması üzerinden eleştirilmiş ve yönetmenler, filmlerinde aydın karakterleri taşradaki insanları aydınlatmayı görev edinmiş bireyler olarak göstermişlerdir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ülkede hâkim olan darbe sonrası özgürlük ortamı yönetmenlerin filmlerinde anlattıkları konulara daha özgün ve gerçekçi bir biçimde yaklaşımlarına olanak sağlamıştır. Bu dönemdeki özgürlük ortamından etkilenerek filmler yazan ya da üreten Vedat Türkali, Halit Refiğ, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz ve Turgut Demirağ gibi isimler Türk aydınına farklı bakış açılarından ele almıştır. Bu dönemin filmleri aydın karakterleri farklı şekillerde yorumlamış ve modernleşmenin ülkenin doğusu ve batısındaki karşıtlık durumunu anlatmışlardır. Ayrıca aydınların toplumuna yabancılaşması ya da memleketi kurtarma görevi bu filmlerin sık kullandığı öykülerini oluşturmuştur. 1980 askeri darbesinden 90'lı yıllara kadar ise 1960'lı yıllardakinin aksine ülkede hâkim olan karanlık ruh hali, yönetmenlerin filmlerine de yansımıştır. Yönetmenler bu dönemde her geçen gün daha fazla yalnızlaşan ya da anlaşılmakta güçlük geçen aydın karakterlerin öykülerini anlatmışlardır.

Yeni Türkiye Sineması'nın bağımsız yönetmenleri, modern yaşamın getirdiği sorunları ve sonuçları odağına alırken aydınların bu olaylardaki konumlanış şekline ve tavırlarına sıklıkla değinmişlerdir. Ayrıca bu dönemde sinemanın popüler kanadında üretilen filmlerde de yönetmenlerin aydınlara yaklaşımına çalışmanın ikinci bölümünde yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde incelenen popüler filmler göz önünde bulundurulduğunda filmlerin alt ve üst kültürün çatışması esnasında

popülerleşen figürlere odaklandığı gözlemlenmiştir. Alt kültürün yükselişe geçtiği ve zaman içerisinde entelektüel kültürü ötekileştirerek popüler bir konuma geldiği dönemde, egemen düzen doğrultusunda filmler üretilen popüler sinemada, filmlerin aydın bireylerin kimlik arayışlarını merkezine aldığı tespit edilmiştir. İkinci bölümde incelenen Yeni Türkiye Sineması'nın bağımsız yapımlarında ise yönetmenlerin aidiyet ve kimlik krizlerini irdelediği gözlenmiştir. Bu yönetmenlerin filmlerinde, taşradan büyük şehirlere göçün büyük artış göstermesiyle birlikte kültürel bir değişim içerisine giren toplumun yarattığı şehirli aydınların yabancılaşmalarının ve yalnızlıklarının merkeze alındığı tespit edilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde incelenmek için örneklem olarak seçilen Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu*, Zeki Demirkubuz'un *Bulantı* ve Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk* filmlerinin arasında önemli benzerlikler bulunmaktadır. Bu benzerliklerden en önemlisi, çalışmanın önceki bölümlerinde söz edildiği gibi Türk aydınını anlatılarının merkezine alıyor olmalarıdır. Bu filmler arasındaki bir diğer benzerlik ise Türk toplumunun kültürünü, toplumsal dinamiklerini ve çeşitli benzer özelliklerini belirgin olarak yansıtmalarıdır. *Kış Uykusu* filminde taşraya dönerek ekonomik ve eğitim açısından kendisine nazaran daha alt sınıftaki insanlardan kendisini soyutlamış Aydın karakteri ile taşra ve merkez arasında sıkışmış Türk aydını, *Bulantı* filminde, ailesi dahil herkese mesafeli, umursamaz ve pragmatik davranan İstanbul'da bir üniversitede akademisyen olan Ahmet karakteri ile zamanla aidiyet sorunu yaşayan ve kimliksizleşen Türk aydını, *Büyük Adam Küçük Aşk* filminde de Kürt kökenli küçük bir çocuk ile yalnız ve didaktik bir emekli yargıç olan Rıfat karakteri üzerinden Türk aydınının Cumhuriyet ideallerine ve toplumun kendi sınıfı dışında olan bireylerine yabancılaşması gibi sosyolojik kökenli çeşitli konular ele alınmıştır.

Sonuç olarak incelenen filmlerden elde edilen bulgular sonucunda örneklem olarak seçilen *Kış Uykusu*, *Bulantı* ve *Büyük Adam Küçük Aşk* filmleri ve Yeni Türkiye Sineması'nın bağımsız yönetmenlerinin, Türk aydınını tarihsel sürecinde var olan sorunları ve gelişimleri ile ele aldığı görülmektedir. Ayrıca örneklem olarak incelenen filmlerdeki Türk aydını temsillerinin Türkiye'nin aydın sınıfının mevcut sorunlarını

ve konumunu iyi analiz etmiş olan yönetmenler tarafından oluşturulduğu görülmektedir. Söz konusu Yeni Türkiye Sineması yönetmenlerinin daha önceki yıllarda üretilen filmlerdeki eğitici kimlikli aydın temsillerine kıyasla filmlerinde daha çok sanatçı kimlikli karakterlere yer verdiği görülmüştür. Ayrıca bu karakterlerin geçmiş yıllardaki karakterlerin aksine çevresindeki insanlara küçümser ve tepeden bakmak gibi davranış biçimleri sergilediği tespit edilmiştir. Türk aydınını tarihsel arka planı ile geniş ve kapsamlı bir şekilde ele alarak spesifik bir bakış açısı oluşturmak amacı ile gerçekleştirilen bu çalışma, Yeni Türkiye Sineması'ndaki Türk aydını temsillerini, oluşturulan tarihsel çerçeve üzerinden irdelemesi bakımından önemlidir.



KAYNAKÇA

- A, J., Toynbee (1999). *Türkiye Bir Devletin Yeniden Doğuşu I. Kasım Yargıcı* (Çev.), İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Ağaoğulları, Mehmet A. (2015). *Sokrates'ten Jakobenlere Batı'da Siyasal Düşünceler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekan*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Akşin, S. (2009). *Kısa Türkiye Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Akşin, S., & Yurdaydın, H., & Faroqhi, S., & Kunt, M., & Ödekan, A., & Toprak, Z. (1997). *Türkiye Tarihi 3- Osmanlı Devleti 1600-1908*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Algan N. (2004). Bir Kez Daha Uzak: Türk Sinemasında Tematik Açından Bir Kırılma Noktası. Nuri Bilge Ceylan (Hazırlayan), İçinde, *Uzak* (ss.129-130), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Algan, N. (1996). 80 Sonrası Türk Sinemasında Estetik ve İdeoloji. 25. *Kare Sinema Dergisi*, 16, 4-9.
- Alptekin, Musa, Y. (2013). Sosyoloji'de Coğrafyacı Yaklaşım ve Trabzon'da Toplumsal Karakterin Ekolojik Yorumu. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 15, 77-98.
- Arslan, Emir, Ş. (2005). *Bir Arap Aydınının Gözüyle Osmanlı Tarihi ve I. Dünya Savaşı Anıları*. Selda Meydan, Ahmet Meydan (Çev.), İstanbul: Çatı Kitapları.
- Arslan, F. (2009). Encümen-i Daniş ve Osmanlı Aydınlanması. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, 420-439.

- Aslan, P. (2007). *90 Sonrası Türk Sinemasında Tip Karakter İkilemi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Atabay, M. (2013). *İmparatorluktan Ulus Devletlere Türkiye ve Balkanlar*. Edirne: Paradigma Akademi Yayınları.
- Atabay, M. (2015). *Aydınlanma Çağı ve Avrupa*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atayman, V. (2005). *Aydınlanma*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Avcıoğlu, D. (2013). *Osmanlı'nın Düzeni Türklerin Tarihi* (6.Cilt). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Ayça, E. (1996). Yeşilçam'a Bakış. Süleyman Murat Dinçer (Hazırlayan), İçinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 129-148), Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydoğan, D. (2018). 1990 Sonrası Türk Sineması'nda Hastalık Temsilleri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1, 779-805.
- Aytaç S. & Göl, B. & Yücel, F. (2014). Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/>, Erişim Tarihi: 19.04.2021.
- Aytekin, M. (2019). Tarih Sinema İlişkisi Bağlamında Türk Sineması'nda Tarihi Filmler: Yavuz Sultan Selim Filmleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 40, 575-609.
- Balcı, Y. (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*. Ankara; Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Batuhan, H. (2002). Entelektüel Kavramı Üzerine. *Cogito Dergisi*, 31, 94-101.
- Baykan, F. (2000). *Aydınlanma Üzerine Bir Derkenar*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Bekiryazıcı, E. (2003). Tanzimat'tan Cumhuriyete Osmanlı'da Felsefe Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, 19, 247-276.

- Belge, M. (1996). Yeni İnsan, Yeni Kültür. İçinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 13* (ss.826-830), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benda, L. (2017). *Aydınların İhaneti*. Cem Soydemir (Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berkes, N. (2012). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bobaroğlu, M. (2006). *Aydınlanma Sorunu ve Değerler*. İstanbul: Ayna Yayınları.
- Bodin, L. (1984). *Aydınlar*. Cem Soydemir (Çev.), Ankara: Ayko Yayınları.
- Boratav, L. (2013). *AKP’li Yıllarda Türkiye Ekonomisi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Buhr, M., & Schroder, W., & Barck, K. (2006). *Aydınlanma Felsefesi*. Veysel Atayman (Çev.), İstanbul: Yeni Hayat Kütüphanesi.
- Cankaya, Ö. (1997). *Dünden Bugüne Radyo Televizyon*. İstanbul: Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Cevizci, A. (2017). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği. *Moment Dergi*, 2, 286-318.
- Çetinkaya, B., A. (2002). Modern Türkiye’nin Felsefi Kökenleri. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 65-91.
- Çınar, İ. (2014). Türk Eğitim Politikasında Batı Etkisi: Bitmeyen Batılılaşma. *Turan-Sam: Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 22, 20-51.
- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Çiğdem, A. (1997). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çüçen, A., K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Atatürk’ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı, 24-35.

- Daldal, A. (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine. Deniz Bayraktar (Hazırlayan), İçinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* (ss. 13-29), Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Davies, N. (2011). *Avrupa Tarihi*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), İstanbul: İmge Yayınları.
- Demir, R. (1999). *Türk Aydınlanması ve Voltaire (Geleneksel Düşünceden Kopuş)*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Demiralp, O. (2002). Entelektüeller ve Aydınlar. *Cogito Dergisi*, 31, 121-133.
- Develioğlu, F. (2003). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Diken B., & Gilloch, G., & Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Dilmaç, Ö., & Taşyir, E., A. (2019). Aza Olamayan Giremez: Türkiye’de Sivil Toplum ve Sivil Toplum Kuruluşlarının Beyaz Perdeye Yansımaları. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 74, 759-787.
- Dorsay, A. (1988). *Yılmaz Güney Kitabı*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Dorsay, A. (1996). Türk Sineması 1995: Yarı Karamsar, Yarı İyimser Bir Bakış Denemesi. Süleyman Murat Dinçer (Hazırlayan), İçinde, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (ss. 213-218), Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Dorsay, A.. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakış*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Dündar, L., B., “Ezeli Bir Trajediden Ebedi Bir Uykuya: Yaban’dan Aydın’a Entelektüelin Halkla İmtihanı” Varlık Dergisi, Y.2014, S.Ağustos, SS.22-24, İstanbul.
- Düzcan, E. (2017). Yeni Türkiye Sineması’nda Yetişkinliğe Geçiş: Sivas ve Hayat Var Filmlerinde Cinsiyet, Güç ve Oyun. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 28, 142-161.

- Eralp, A. (2015). Nuri Bilge Ceylan'ın "Kış Uykusu" Filminde Karakter İsimlerinin Çağırıldığı Manalar. *Tüş ve Düşünce Dergisi*, 2, 84-91.
- Erkal, S. N. (1999). Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi: Koza'dan Kasaba'ya Bir Bilge. http://www.nuribilgeceylan.com/movies/kasaba/press_zamaninterview.php, Erişim Tarihi: 31.03.2021.
- Erkol, G. Ç. (2011). Bir Yoğun Betimleme Örneği Olarak Edebiyat: Yeni Tarihseleçiliğin Edebiyat Eleştirisine Katkıları, *II. Edebiyat ve Bilim-I Sempozyumu Bildirileri* içinde (s.117-130). Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Evren, B. (1994). Geleceğe Umutla Bakıyoruz. <http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/0vRHlHeBtluga8JGj20Ycgx3DX3D>, Erişim Tarihi: 26.11.2020.
- Evren, B. (2017). Bağımsız Sinema. <https://www.sineplusakademi.com/bagimsiz-sinema/>, Erişim Tarihi: 04.12.2020.
- Eyicil, A. (2002). *Osmanlı İttihat ve Terakki Cemiyeti-Türkler Ansiklopedisi* (13. Cilt). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Fevzioğlu, T. (1987). *Atatürk Yolu: Akılcı Bilimci, Gerçekçi Yol*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayını.
- Foucault, M. (2000). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. Işık Ergüden (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gök, G. (2019). *Popüler Sinemada Evrensel Anlatım Öğeleri ve Senaryo Analizi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Gökberk M. (2016). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Gramsci, A. (1967). *Aydınlar ve Toplum*. Vedat Günyol, Fuat Edgü ve Bertan Onaran (Çev.), İstanbul: Çan Yayınları.

- Güteryüz, B. (2020). Duyular Yoluyla Türkiye Sineması. E. Gülbuğ Erol ve Mustafa Sadakaoğlu (Derleyenler), İçinde, *Türk Sinemasını Yeniden Okumak: Değişen Öykü Karakter ve Mekan Anlayışları Üzerine* (ss.123-144), İstanbul: Hiperyayın.
- Gümüşlü, B. (2005). *Cumhuriyet ve Öğretmen: Aydınlanma Politikası ve Öğretmen Kimliği (1923-1960)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gümüşlü, B. (2008). Aydınlanma ve Türkiye Cumhuriyeti. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8, 123-144.
- Gürbilek, N. (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- İnceoğlu, M. Ç. (2010). Bir Dağ Masalı'nda Muhafazakâr Modernleşme. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, 17, 93-111.
- J, Locke. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*. Vehbi Hacıkadırlıoğlu (Çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Kağan, K. (2015). *Münevverden Entelektüele Modernleşme*. İstanbul: İslamcılık ve Yerlilik, Tezkire Yayıncılık.
- Kansu, A. (2006). *1908 Devrimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kant, I. (2000). 'Aydınlanma Nedir?' Sorusuna Yanıt (1784). Nejat Bozkurt (Çev.), *Toplumbilim Dergisi*, Aydınlanma Özel Sayısı, 17-21.
- Kara, M. (2012). *Sinema ve 12 Eylül*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Karaarslan, F. (2010). *Entelektüel Üzerine Eleştirel Bir Çalışma: Aliya İzzetbegoviç Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Karademir, F., & Gümüş, N., & İlhan, Z., & Korkut, A. (2014). *Kürtçe-Türkçe Türkçe-Kürtçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Karakaya, S. (2002). *Doksanlı Yıllarda Türk Sinemasındaki Değişim: Arayış Sineması ve Popüler Sinema Karşıtlığı ve Eurimages Etkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karal, E. Z. (1988). *Osmanlı Tarihi* (5. Cilt). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karpat, K. H. (2006). Aydınlar ve Kimlik: Tarihsel Bir Yaklaşım. *Doğu-Batı Dergisi*, 35, 61-84.
- Kartekin, E. (1973). *Devrim Tarihi ve Türkiye Cumhuriyeti Rejimi*. İstanbul: Sinan Yayınları.
- Kesova, E. (2018). Kış Uykusu Filminde Türk Aydını İmgesi. *TRT Akademi Hakemli Dergi*, 5, 164-185.
- Kılıç, H. İ. (2019). *Günümüz Türkiye Sinemasında Taşra Temsilleri ve Mikro-İktidar İlişkileri Bağlamında Birey-Toplum Analizi: Nuri Bilge Ceylan Filmleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kılıçbay, M. A. (1995). Türk Aydınının Dünyasını Anlamak. Sabahattin Şen (Derleyen), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıraç, R. (2008). *Film İcabı: Türkiye Sinemasına İdeolojik Bir Bakış*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kocatürk, U. (1984). *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*. İstanbul: Turhan Kitabevi.
- Kongar, E. (1999). *12 Eylül Kültürü*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Kracauer, S. (1998). *The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany*. 88. Londra: Verso.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Metin Kıratlı (Çev.), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi,

- M. Horkheimer & T. W. Adorno (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği, Felsefi Fragmanlar*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.), İstanbul; Kabalcı Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi Makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1992). Batıda ve Bizde Aydınlanmanın Serüveni. İçinde, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi I* (ss.130-137), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, C. (1997). *Mağaradakiler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mert, N. (2018). Taşra ve Aydınları. Tanıl Bora (Derleyen), İçinde, *Taşraya Bakmak* (ss.137-157) İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Onaran, A., Ş. (1994). *Türk Sineması* (1.Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Ormanlı, O. (2015). Türk Sinemasında Yeni Anlatım Yöntemleri: Hayat Var ve Süt Filmleri Örnekleri. Deniz Bayraktar, (Hazırlayan), İçinde *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler II* (ss. 46-62), Ankara: Bağlam Yayıncılık,
- Ortaylı, İ. (2008). *Avrupa ve Biz Seçme Eserler I*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ozankaya, Ö. (1999). *Cumhuriyet Çınarı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Örs, S. A. (2013). *Kameralizm ve Osmanlı Devleti'ne Etkileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- Özcan, T. (2020). *Vedat Türkali Eserleri ve Aydın Konusuna Farklı Bir Bakış*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.
- Özçınar, M. (2016). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Hakikat Arayışının Buğday Filmi Üzerinden Okunması. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, 37-49.
- Özel, O. (2006). Tarih, Tarihçi, Entelektüel Kamusalılık Bağlamında Türkiye'den Güncel Değışmeler. *Doğu-Batı Dergisi*, 36, 63-81.

- Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International.
- Özgüven F. (2004) Nuri Bilge Ceylan'la Taşra ve Kent Üzerine. Nuri Bilge Ceylan (Hazırlayan), İçinde, *Uzak*. (ss. 209-222), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Özön, N. (1968). *Türk Sinemasın Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Öztürk, S. R. (2014) Türkiye'de Sinema. Faruk Alpkaya ve Bülent Duru (Derleyen), İçinde, *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (ss. 457-478), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parlatır, İ., & Gözaydın, N., & Zülfikar, H., & Aksu, T. B., & Türkmen, S., & Yılmaz, Y. (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük* (Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Parlatır, İ., & Gözaydın, N., & Zülfikar, H., & Aksu, T. B., & Türkmen, S., & Yılmaz, Y. (1998). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük* (Cilt 2). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Pösteki, N. (2005). *1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2005)*. İstanbul: Es Yayınları.
- Roger, A. (2001). *Milliyetçilik Kuramları*. Aziz Ufuk Kılıç (Çev.), İstanbul: Versus Kitap.
- Said, E. (1995). *Entelektüel*. Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sakaoğlu, N. (2003). *Osmanlı'dan Günümüze Eğitim Tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sartre, J. P. (1985). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Sartre, J. P. (2010). *Aydınlar Üzerine*. Aysel Bora (Çev.), İstanbul: Can Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2008). *Üniversitelerde Felsefe Üzerine*. Ahmet Aydoğan (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.

- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Serdaroğlu, F. (2015). Entelektüel Sanatçı İlişkisi ve Türkiye’de Entelektüelin Konumu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 41, 85-101.
- Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Smith, G., N. (2003). *Dünya Sinema Tarihi*. Ahmet Fethi (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Subaşı, N. (1996). Türk Aydını. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Araştırma Fonu*, 27-57.
- Suner, A. (2004). Masum ve Mahsun: 1990’lar Korku Sineması. Deniz Bayraktar (Hazırlayan), İçinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (ss. 257-265), Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Süalp, T. (2003-2004). Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?. *Antrakt*, 75-76, 20-22.
- Şekerci, E. A. (2016). *Aydınlanma ve Din İngiliz Aydınlanma Geleneğinde Din Algısı*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tanrıöver, H. S. (1981). Köycülük. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Zeynep Kerman, Necat Birinci, Abdullah Uçman (Hazırlayanlar), İçinde, *Devri Fikir Hayatı I* (ss. 224-227), Ankara; Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Turan, M. A. (2018). Türkiye’nin Yeni Yönetim Düzeni: Cumhurbaşkanlığı Hükümet Sistemi. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 3, 42-91.
- Türkdoğan, O. (2003). *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Türkeş, Ö. (2009). Gündük Bir Edebiyat Kanonu. Ahmet İnsel (Derleyen), *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce-Kemalizm*, İstanbul; İletişim Yayınları.

- Üçok, C. (1967). *Siyasal Tarih*. Ankara: Başnur Matbaası.
- Ülgener, S. (2006). *Zihniyet, Aydınlar ve İzm'ler*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Vardan, U. (2003). 1980'lerden Sonra Türk Sineması. Geoffrey Nowell Smith (Editör), *Dünya Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Varol, F. (2016). *Yılmaz Güney Sinemasının İdeolojik ve Gerçekçi Sinema Dilinin Çözümlemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1994). Cumhuriyetimizin Temelinde Yatan Kavramlar. *10. Türk Tarih Kongresi*, 2905-2920, Ankara: TTK Yayını.
- Yeşil Tarlan, E. A. (2006). *Aydınlanma Hareketi Olarak Türk Devrimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, H. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, F. (2018). *Tanzimat ve Mustafa Reşit Paşa*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Zaim, D. (2008). Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türk Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul-1.Bölüm. *Altıyazı*, 78, 48-55.
- Zariç, S. (2017). Tarihsel Kökeninden Ülkelere Göre Türlerine Aydınlanma Felsefesi (Çağı) ve Türkiye Cumhuriyeti. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 28, 33-54.
- Zengin, S. (2018) *18.Yüzyıl İngiliz Aydınlanmasında Antik Dönem Vurgusu: Hume ve Epikür Karşılaştırması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.