



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**TÜRK MODERNLEŞMESİ VE GÜNDELİK HAYAT
İLİŞKİSİNE SİNEMA ÜZERİNDEN BAKMAK:
1950'LER TÜRK SİNEMASINDA EĞLENME PRATİKLERİ**

ESRA GÜNGÖR

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

AĞUSTOS 2017



**TÜRK MODERNLEŞMESİ VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİNE SİNEMA
ÜZERİNDEN BAKMAK: 1950'LER TÜRK SİNEMASINDA EĞLENME
PRATİKLERİ**

Esra GÜNGÖR

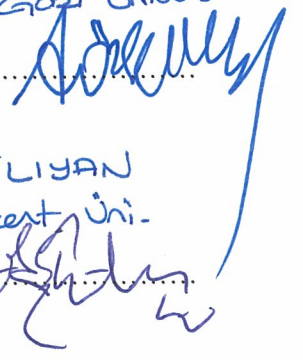
**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON ve SİNEMA ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

AĞUSTOS 2017

Esra GÜNGÖR tarafından hazırlanan “Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayat İlişkisine Sinema Üzerinden Bakmak: 1950'ler Türk Sinemasında Eğlenme Pratikleri” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında Radyo, Televizyon ve Sinema Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

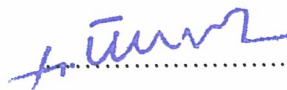
Danışman: Unvanı Adı SOYADI Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK
Anabilim Dalı, Üniversite Adı Radyo, Televizyon ve Sinema; Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum 

Başkan : Unvanı Adı SOYADI Doç. Dr. Aydan ÖZSOY
Anabilim Dalı, Üniversite Adı Radyo, Televizyon ve Sinema, Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum 

Üye : Unvanı Adı SOYADI Yrd. Doç. Dr. Cagdas E. CAĞLIYAN
Anabilim Dalı, Üniversite Adı Radyo Televizyon ve Sinema, Baskent Üni.
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum 

Tez Savunma Tarihi: 24/08/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Hilmi ÜNSAL
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.


Esra GÜNGÖR
24/08/2017

TÜRK MODERNLEŞMESİ VE GÜNDELİK HAYAT İLİŞKİSİNE SİNEMA
ÜZERİNDEN BAKMAK: 1950'LER TÜRK SİNEMASINDA EĞLENME PRATİKLERİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Esra GÜNGÖR

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Ağustos 2017

ÖZET

Modernlik kavramı ve modernleşme ile birlikte toplumun gündelik hayat pratikleri de değişim/dönüşüm göstermektedir. Modernleşme deneyimleri ise, her ülkenin kendi tarihsel ve mekânsal özgüllüğü içerisinde yaşanan, o özgüllükte anlamını bulan süreçlerdir. Türkiye tarihinde de yaşanan toplumsal dönüşümler Cumhuriyet öncesinden 1950'li yılların sonuna değin alınan modernleşme kararları ile doğru orantılı olarak, gündelik hayatı da etkilemiştir. Toplumsal bir süreç olarak modernleşmenin çok boyutlu yapısında modernleşmeci seçkinlerin aldıkları kararlar, ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümleri ortaya çıkarmaktadır. 1950-1960 yılları içerisinde, değişen iktidarın modernleşmeyi ele alış biçimi toplumun beğeni ve seçimlerini de etkileyerek değiştirmiştir. Bu nedenle, 1950'li yıllardaki gündelik hayat pratiklerindeki değişim ayrı bir önem arz etmektedir. Bu değişimler ise, özellikle gündelik hayatın tarihinin yazıldığı şehirlerde kendini gizlemektedir. Gündelik hayat pratiklerinin sergilendiği bir alan olarak eğlence hayatı, hem modernleşmeci seçkinlerin etkisiyle gündelik hayatta yaşanan dönüşümleri göstermek hem de buna verilen tepkilerle modernleşmeye olan direnci anlayabilmek adına bize dönemin ruhunu aktarır. Burada önemli olan ise, gündelikliğin gizlediği anlamları açığa çıkarmak, görünür kılmaktır. Bu noktada, Kracauer'e dayandırdığımız kuramsal mantıkla, sinema kaydetme özelliği ile görünürlüğü sağlarken, ifşa etme özelliği ile görünenin de sakladığı göröl(e)meyeni ortaya çıkarmamıza imkân tanır. Bu amaçla, Türk filmleri içerisinde 1950-1960 yılları arasında beş film seçilmiş ve eğlence hayatına ilişkin sahneler, Kracauer'in ifşa etme işlevleri; normalde görülemeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel tarzlarından yararlanılarak sosyolojik film eleştirisi yöntemi ile incelenmiştir. Dönemin özüne damgasını vuran çok katmanlı toplumsal yapı, değişen modernleşme yönü ve algısı ile yaşanan ikililiklerle dolu eklemli gündelik hayat pratikleri eğlence hayatı özelinden görünür kılınmıştır.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Modernlik, modernleşme, Türk modernleşmesi, gündelik hayat, eğlence pratikleri, 1950'li yıllar, sinema
Sayfa Adedi : 145
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

LOOK OVER THE RELATIONSHIP BETWEEN TURKISH MODERNIZATION AND
EVERYDAY LIFE THROUGH THE CINEMA: in the 1950s the TURKISH CINEMA
ENTERTAINMENT PRACTICES

(M.S. Thesis)

Esra GÜNGÖR

GAZİ UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

August 2017

ABSTRACT

Along with the concept of modernity and modernization, everyday life practices of the society also demonstrate change / transformation. Through the experience of modernization, the historical and spatial specificities the specificity of each country that occurred within the process of finding meaning in. In the social transformations that took place in the history of Turkey, everyday life also changed in line with the modernization decisions taken before the Republican period until the end of the 1950s. The decisions made by modernizing elites in the multidimensional nature of modernization as a social process also reveal economic and socio-cultural transformations. During 1950-1960, the way in which the changing power handled modernization changed the taste and choice of the society. Therefore, the change in the practices of everyday life in the 1950s is of special importance. These changes, in particular, are hidden in cities where the history of everyday life is written. As an area in which everyday life practices are exhibited, entertainment life conveys the spirit of the times to us in order to show the transformations experienced in daily life with the influence of the modernizing elites and to understand the resistance to modernization with the reactions given to it. What is important here is to make the meanings hidden in your everyday life clear and visible. At this point, with the theoretical logic we have based on Kracauer, we provide visibility through the ability to record movies, but also allow us to reveal what we have hidden by the disclosure feature. For this purpose, five movies from 1950-1960 were selected from Turkish films and the stages of entertainment life, Kracauer's disclosure functions; sociologic film criticism method by exploiting the things that are normally not seen, the conscious stumbling phenomena and special styles of reality. The essence of the era that marked the direction of modernization and multi-tiered social structure, changing the perception of duality with everyday life practices articulated visible entertainment life.

Science Code : 115702
Key Words : Modernity, modernization, Turkish modernization, everyday life,
entertainment practices, 1950s, cinema
Page Number : 145
Supervisor : Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	ix
RESİMLERİN LİSTESİ	x
KISALTMALAR.....	xi
1. GİRİŞ	1
2. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI	5
2.1. Modernleşme Kavramı Üzerine	5
2.1.1. Modernizmin ortaya çıkışı ve Batı'daki seyri	7
2.1.2. Bir olgu olarak modernlik, bir süreç olarak modernleşme	10
2.1.3. Modernleşme ve geleneksel ilişkisi.....	13
2.2. Türk Modernleşmesi	17
2.2.1. Türk modernleşmesinin kavramsal çerçeveleri	19
2.2.2. Osmanlı dönemi modernleşme hareketleri	23
2.2.3. Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme anlayışı	28
2.2.4. 1950'li yıllar Türkiye'sinde modernleşmenin yönü ve içeriği	36
3. SİNEMA, GÜNDELİK HAYAT VE MODERNLEŞME	45
3.1. Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayat İlişkisi	45
3.1.1. Gündelik hayat üzerine teorik yaklaşımlar	46
3.1.2. Türk modernleşmesi doğrultusunda gündelik hayata yansıyan değişimler.	52
3.1.2.1. Osmanlı döneminde modernleşme ve gündelik hayata etkileri.....	53
3.1.2.2. Erken Cumhuriyet dönemi ve gündelik hayat	57
3.1.2.3. Demokrat Parti iktidarı ve gündelik hayata yansıyanlar.....	64

Sayfa

3.1.3. Gündelik hayat pratiği olarak eğlence hayatı ve Türk modernleşmesi içindeki tartışmalar	69
3.2. Modern Bir Sanat Olarak Sinema	74
3.2.1. Modernizmin bir ürünü olarak sinemanın doğuşu.....	74
3.2.2. Gündelik hayat ve sinema ilişkisi.....	75
3.3. Türk Modernleşmesi, Gündelik Hayat ve Sinema İlişkisi	80
3.3.1. Erken Cumhuriyet döneminde sinema	81
3.3.2. 1950'li yıllarda Türk sinema yapısı	84
3.3.3. 1950'li yıllarda bir gündelik hayat pratiği olarak sinema	87
3.3.4. Türk sinema tarihinde güldürü filmleri ve 1950'li yıllar sinemasındaki yeri.....	91
4. 1950'LER TÜRK SİNEMASINDA BİR GÜNDELİK HAYAT PRATİĞİ OLARAK EĞLENCENİN İFŞASI	95
4.1. <i>İstanbul Geceleri</i> (1950) Filmi.....	95
4.1.1. Kentle karşılaşma	96
4.1.2. Mekânlar, müzik ve tüketilenler açısından gündelik hayat	97
4.1.3. Modern kentin giyim-kuşam kodları	98
4.1.4. Dönemin eğlence hayatında kadın-erkek ilişkileri	99
4.2. <i>Edi ile Būdū</i> Tiyatrocu (1952) Filmi	100
4.2.1. Kentin gece eğlence hayatına damga vuran "Tiyatro"	101
4.2.2. Deniz hamamlarından plajlara.....	103
4.3. <i>Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar</i> (1954) Filmi	105
4.3.1. Müzikler ve kurgulanan sahneler açısından eğlence hayatı	106
4.3.2. Eğlence hayatında izleyen ve izlenen üzerinden kıyafet kodları.....	111
4.3.3. Eğlence hayatında kadın ve erkek arasındaki ilişki.....	114
4.4. <i>Cıvalı İbo Yıldızlar Arasında</i> (1959) Filmi.....	115
4.4.1. Eğlence hayatına dâhil "Kentli ve Anadolulu"	116

	Sayfa
4.4.2. Eğlence hayatının sunduğu müzik ve gösteriler	118
4.4.3. Eğlence hayatında kadın- erkek ilişkilerine bakış	120
4.5. Abbas Yolcu (1959) Filmi	122
4.5.1. 1959 yılında İstanbul'da bir gazino eğlencesi.....	123
4.5.2. Anadolu'da geçen bir kadın eğlencesi	125
4.5.3. Kentli ve Anadolulu arasındaki dil uyumsuzlukları	126
5. SONUÇ	127
KAYNAKLAR	131
ÖZGEÇMİŞ	145

ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge	Sayfa
Çizelge 3.1. 1950-1960 Yılları arası Türkiye'de Sinema-Salon-Seyirci Sayıları	88



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 3.1. Değişen müzik anlayışına dair, "Kenar semtlerde sazın yerini caz aldı" haberi	60
Resim 3.2. Kadınların eteklerini kısaltmak doğru mu?	68
Resim 3.3. Rock and Roll dansının yasak edilmesi isteniyor!	73
Resim 4.1. Soldaki resimde Marilyn Monroe Sahne Aşıkları filminin galasında (1954) ortadaki resim Audrey Hepburn'ün Sabrina filmi için bir tanıtım portresi (1954) ve sağdaki resimde Hepburn resmi bir davette (1955)	112
Resim 4.2. Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1954) filminden kadın karakterler	113
Resim 4.3. Solda dünyadan erkek modası (Gentleman's Gazette, 20.10.2013) sağda ise, <i>Cilalı İbo Yıldızlar Arasında</i> (1959) filminden bir kare	117

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar

Açıklamalar

ABD

Amerika Birleşik Devletleri

BDFA

British Documents on Foreign Affair

BOA

Başbakanlık Osmanlı Arşiv

CHP

Cumhuriyet Halk Partisi

DP

Demokrat Parti

İBB

İstanbul Büyükşehir Belediyesi

TBMM

Türkiye Büyük Millet Meclisi

TSA

Türk Sineması Araştırmaları

1. GİRİŞ

Bir toplumda kurulan ilişkiler, beğeniler, seçimler o toplum içerisindeki karar alıcıların etkilerinden bağımsız değildir. O toplumda doğan ve içinde bulunduğu topluma hitap eden kültürel ürünler de dolayısıyla anlatılarını kurarken bunlardan beslenirler. Sinema, bu yönüyle içinde bulunduğu toplumla bağları olan, fiziki ya da düşünsel anlamda içinde mevcut bulunduğu koşullarla ilişki içerisinde. Belirli bir toplumun belirli bir tarihsel sürecinde ortaya çıkarak gündelik hayat pratiklerine dolaylı ya da dolaysız etkileri bulunan değişken bu tezde modernleşme kararlarını veren *modernleşmeci seçkinler* olarak ele alınmıştır. Ülkemizde bir süreç olarak işleyen modernleşme olgusu ile birlikte toplumun gündelik hayat pratiklerinin de değişim/dönüşüm gösterdiği fikri ile modernleşmeci seçkinlerin değişim süreci içerisinde attıkları adımlar ve gündelik hayata içkin pratikler arasında organik bir bağ olduğu varsayımı ile yola çıkılmıştır. Bu tezin amacı, modernleşme ile değişen gündelik hayat dönüşümlerini tespit ederek, Türkiye'nin yaşadığı değişim/dönüşümlerin toplumsal bir yansıması ve etkileyeni olarak görülen sinema ile ilişkilendirmek, ardından 1950-1960 dönemi Türk filmlerinde gündelik yaşam değişimlerini eğlence pratikleri üzerinden ortaya koymaktır.

Tezin ilk bölümünde, bir kavram olarak modernlik ve bir süreç olarak modernleşme kavramları açıklanarak, kavramın Türk modernleşme tarihinde hangi boyutlarda ele alındığı tarihsel-sosyolojik bir inceleme ile tartışılacaktır. Türk modernleşme tarihi, Tanzimat'tan başlanarak 1950'li yılların sonuna değin bir süreçte alınarak, değişken kabul görürken gündelik hayata etkilerinin belirlenebilmesi için modernleşmeci seçkinlerin bu çerçevede aldıkları kararlara yer verilecektir. Modernleşmenin sadece siyasal değil, ekonomik, kentsel ve toplumsal bir süreç olarak ele alınması, siyasanın değişiminin modernleşen toplumdaki ekonomik ve sosyo-kültürel dönüşümleri de ortaya çıkardığı görüşünden hareketle 1950'li yıllardaki gündelik hayat pratikleri ayrı bir anlam kazanır. 1950 seçimleri ile başlayan ve 1960 darbesi ile son bulan Demokrat Parti iktidarındaki bu dönem hem Türk siyasi tarihi açısından bir dönüm noktası teşkil etmesi hem de toplumsal dönüşümün farklı boyutlar kazandığı bir dönem olması açısından inceleme alanı olarak seçilmiştir. Bu nedenle, tezin ikinci bölümünde modernizmin bir getirisi olarak değişimi yadsınamaz olan gündelik hayat kavramına, öncelikle literatür taraması sonucu betimleyici bir açıklama getirilerek, Türk modernleşme sürecinde gündelik hayat pratiklerinin değişim ve dönüşüm süreci ele alınacaktır. Aslında gündelik hayatın tarihi bir bakıma bugüne değin

tarih kitaplarında adından söz ettiren tabiri caizse “yüksek tabaka” ya da toplumun kaderinde rol oynayacak karar alıcıların hayatının dışına açılarak, o topluma mensup dolayısıyla o toplumdan etkilenen her kesimin incelenmesine imkân tanıyan mantığı ile ilgi çekicidir. Toplumun ideolojik mesajlarını kendi sıradanlığı ya da rutinliği içerisinde gizleyen gündelik hayat, içinde barındırdığı pratikleri topluma dair her katmanda izi sürülerek ortaya çıkarabilmeye imkân verir. Kuşkusuz, gündelik hayat kavramı bu anlamda çok geniş bir inceleme alanını içinde barındırmaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada gündelik hayat pratiklerinde özellikle eğlence hayatı üzerindeki değişim ve dönüşümlere öncelik verilecektir. 1950'li yıllara dair gündelik hayat değişimlerine ilişkin araştırmalar sonucunda en net gözlemlenebilir değişimin eğlence hayatına ilişkin olduğu kanısına varılması, dönemin gündelik hayat incelemelerini eğlence hayatı özeline indirgenmesi eğilimine yol açmıştır. Modernleşmeci seçkinlerin değişimi ile ortaya çıkan ekonomik, sosyolojik ve kültürel farklılıkları bu yıllardaki eğlence hayatı içerisindeki değişimle gösterme yolu seçilmiştir. Ayrıca, eğlenceye yönelik muhalif tutumlara da yer verilerek döneme özelliğini kazandırdığına inanılan toplumsal hayatta yaşanan "ikililik" gösterilecektir. Tüm bunların yanı sıra, eğlence hayatı ile sınırlı kalınmayarak onu etkilediğine inanılan diğer gündelik hayat pratiklerine de değinilecektir. Geçmişe yönelik yapılan bu araştırmada dönemin ruhunu ve özelliklerini barındıran gündelik hayatın eğlence pratiklerini irdelemek adına bize veri sağlayan ise, sinema olmuştur.

Modernleşmenin teknik özellikleri ile gelişse dahi kendine dair fıkırsel yaratım gücünü yadsıyamayacağımız sinema, dönemin içinden bize verdikleri üzerine bir sosyolojik eleştiri yapma imkânı sağlayacaktır. Gündelik hayat ve sinema başlığı altında sinema ve gündelik olanın ilişkisine bu bağlamda değinilecektir. Filmler, "yaratıcısının kişisel etkisini farklı insanların zihnine taşıyan kolektif, toplumsal ürünlerdir" (Tecimer, 2006: 11). Bu noktada, yönetmenler içinde yaşadığı toplum ve kültür bağımlıdır. Yaşadığı toplumu aktardığı filmlerinde ister istemez bunlarla ilişki içerisinde. Gündelik hayatın izlerini sinemada ararken, sinemanın görünür kılma ve bu görünürlükleri ifşa etme gücünden yararlanılacaktır.

Kracauer (2015: 124)'in değindiği sinemanın *kaydetme* ve *ifşa etme* özellikleri bizim sinemayı ele almamızda kuramsal dayanağımızı oluşturacaktır. Gündelik hayat ve sinema başlığı altında aktarılan, sinemanın ifşa işlevleri; “normalde görülemeyen şeyler, bilinci afallatan fenomenler ve gerçekliğin özel tarzlarıdır” (Kracauer, 2015: 131). Bu yöntem

sonucunda, sinema bize sosyolojik eleştiri ile görülenlerden görülemeyenleri çıkarmamız için imkân sağlayacaktır. Sinema, görülmeyen şeyleri, gözler önüne serer. Sinema, bir yanıyla gündelik hayatın akışında görülse dahi fark edilmeyenleri de "kaydetme" özelliği ile görünür kılarken, aynı zamanda görünür kıldığı göröl(e)meyeni "ifşa etme" gücünü sağlar. Burada önemli nokta, filmlerin olduğu gibi gerçeği yansıttığı görüşünden ziyade yönetmenin bakış açısından içinde yaşadığı toplumu nasıl gösterdiği anlayışıyla filmlerin analiz edilecek olmasıdır. Bu nedenle, tarihi filmler örnekleme alınmamış, ayrıca gerçek eğlence mekânlarını sunan filmler seçilmiştir. Bu yönüyle sinemayı kendi gerçekliğinden uzaklaştırmadan bize verdikleri üzerinden bir çözümleme yapılacaktır. Bu incelemeyi yapabilmemiz adına, sinemanın dönemdeki varlığını ortaya koyabilmek gerekliliğinden, sinemanın ülkemizde göstermiş olduğu yolculuğa değinilecektir. Ardından 1950'lerde kendine ait diline kavuşan sinemamızın bir gündelik hayat pratiği olarak etkileyen ve etkilenen olarak konumu tartışılacak, ayrıca sosyalleşme açısından da sağladıklarına değinilecektir. İncelenen filmlerin güldürü filmleri olması nedeniyle, güldürü sineması ve 1950'ler Türk sinemasındaki yerine de değinilecek, böylece ülkemizde 1950-1960 yılları arasındaki sinemanın bize verdiklerine dair sosyolojik analize geçilebilecektir.

Filmlerin belirlenmesi sürecinde, değişen iktidar ile değişen modernleşmeci seçkinlerin etkilediğine inanılan gündelik hayata dair pratiklerin 1950-1960 yılları arasında eğlence hayatı içerisindeki değişimini göstermek için, "belirli kriterlere uyan olası örneklemin seçildiği amaca yönelik örneklem türü" (Neuman, 2014: 321) kullanılmıştır. Çalışmanın evrenini oluşturan 1950-1960 yılları arasındaki Türk filmleri içerisinde, beş film bu örneklem yolu ile seçilmiştir. *İstanbul Geceleri* (Mehmet Muhtar, 1950), *Edi ile Büdü Tiyatrocu* (Şadan Kamil, 1952), *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (Ö. Lütfi Akad, 1954), *Cıvalı İbo Yıldızlar Arasında* (Osman Fahir Seden, 1959) ve *Abbas Yolcu* (Semih Evin, 1959) filmleri çalışmanın örneklemini oluşturan filmlerdir. Filmlerin belirlenmesi sürecinde arşivlere erişimin zorluğu ve döneme dair filmlerin kopyalarının çoğunluğunun çıkan yangınlar sonrası kaybedilmesi tezin zorunlu sınırlılıkların birisini oluşturmaktadır. "Önce, 1959 yılında Haliç Sötlüce'deki Belediye Deposu'nda, sonra 1970'de Devlet Film Arşivi adına toplanıp Fındıklı Salıpazarı'ndaki Gümrük depolarında arşivlenen Türk filmleri çıkan bir yangın sonucu" (Özgüç, 2012: 18) zarar görmüş, birçoğu da yanmıştır. Döneme dair bugüne ulaşan filmlerden 41 tanesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi film arşivinde yer almaktadır. Bunun yanı sıra filmlere kişisel arşivlerden ve <http://www.yesilcamevi.com> üzerinden erişilmiştir. Seçilen filmler, eğlence hayatını

merkeze alan güldürü filmleridir ve bize değişimin sosyolojik eleştirisini yapmaya imkn sağlayan veriler sunmaktadırlar. Örneklem dışında kalan eğlence hayatı odaklı diğer güldürü filmleri ve eğlence sahnesine yer veren diğer film türlerinin hepsinde sahnelerin benzerlikler göstermesi tekerrüre yol açılmaması adına örneklem dhil edilmemiştir. Örneklemi oluşturan filmler, sosyolojik eleştiri yöntemi olarak Kracauer'in ifşa işlevleri ile analiz edilecek, böylece sinema üzerinden gündelik hayatın eğlenme pratikleri verilerek irdelenecektir.

Gündelik hayat ve modernleşme ilişiğinde yapılmış çalışmalara rağmen, 1950-1960 yıllarını kapsayan döneme dair gündelik hayat çalışmaların azlığı dikkat çekicidir. Bu dönem gündelik hayat incelemelerinin sinema ile temel anlatı bağlarının olmaması ise bu tezin önemini ortaya koymaktadır.

2. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

2.1. Modernleşme Kavramı Üzerine

Bu tezde, modernlik ve modernleşme kavramları taşıdıkları anlamlar ve yol açtıkları etkiler ile birbirinden ayrılan iki kavram olarak ele alınmaktadır. Türk modernleşmesinin yönünü ve içeriğini kavrayabilmek, kavramlar arası anlamlar dünyasında gezinerek mümkündür. Modernlik, antikiteden kurtuluş ve düşünsel özgürlüklerin yolu iken, modernleşme ise bir toplumsal dönüşüm projesidir. Kavramların temellerine doğru indiğimizde, *modern* kelimesinin kökeninin, Latince “modernus” ve “hodiernus” sözcüklerinden gelmekte olduğunu görürüz. Anlamı ise, “bugün, şimdi ve son zamanlarda”dır (Özen, 2004: 5). Modern kelimesinin "kökleri din tarihindedir ve ilk olarak milattan sonra yaklaşık 5. yüzyılda ortaya çıkarak, Hristiyan çağını antikiteden ayırt etmek için" kullanılmıştır (Kovâcs, 2007/2010: 8).

Modernleşme;

...kapitalizmin gelişmesiyle ilgili, bu gelişmenin ürünü olan bir süreçtir. Kapitalizm öncesi geleneksel yapıların çözülmesi, merkezî bir pazarın oluşması, teknolojinin sıçramalı gelişimi, meta üretiminin yaygınlaşması ve ücretli emeğin başat kategori haline gelmesi, kapitalizmin gelişmesine eşlik eden süreçlerdir. Sürecin modernleşme bağlamındaki göstergeleri arasında kentleşme, okullaşma, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, modern siyasal partilerin ortaya çıkması ve devlet mekanizmasının teknik anlamda rasyonelleştirilmesi, vb. yer alır (Çulhaoğlu, 2007: 170).

Bolay (2003: 63-64), modern-modernite-modernizm kavramları arasındaki ilişkiyi şu şekilde açıklar; "*Modern*, çağdaş olanı ayırt etmek için kullanılmış yaşadığı zamana ait ve uygun olmayı ifade eder, *modernite* ise, gerçeklikle kurulan bağla ilgili olup hayatımıza girmiş, kabul görmüş ve böylece geçerli hale gelmiş, bir değer halini kazanarak da *modernizmi* oluşturmuştur." Modernizm, Batı'da Tanrı'dan uzaklaşmayı ifade eden, felsefi düzeyde de insanın akıl sayesinde hür ve özgürleşimci olabileceği düşüncesi ile birlikte Aydınlanma hareketinin simgelerini taşıyan bir kavramdır.

Lyotard (1979/1997: 12), modern kavramını, “Tin’in diyalektiği, anlamın yorum bilimi, rasyonel ya da çalışan öznenin özgürleşimi ya da zenginliğin yaratımı gibi temel anlatılara açık başvurularda bulunan bir meta söyleme gönderme yaparak meşrulaştıran herhangi bir bilim”i anlatırken kullanır. Lyotard’ın moderniyi koyduğu nokta, var olan ve kabul görmüş tüm anlatıları modernizmin getirdiği akılcı bilim felsefesi ile ilişkilendirerek, genel ve

değişmez kabul gören her şey için modern tanımı yapar. Bu meta söyleme karşı çıkış durumunu ise, postmodernizm ile açıklar.

Touraine'in (1992/2002: 13-15), modernlik nedir sorusuna verdiği cevap içerisinde vurgu yaptığı yer, dünya düzeni ile bireysel yetilerin arasında akıl ile uyum sağlanabileceği noktasıdır. Modernlik, "insanın yaptığıyla bir olduğunun, dolayısıyla da, bilim, teknoloji ya da yönetimin daha etkili kıldığı üretimle, toplumun yasayla örgütlenmesi ve çıkarların, ama aynı zamanda da, tüm kısıtlamalardan kurtulma isteğinin harekete geçirdiği kişisel yaşam arasında bir denklik ilişkisinin olması gerektiğinin olumlanmasıdır." İşte bu denklik akıl yoluyla sağlanabilir. Touraine, akıl yoluyla özgürlük sağlanacağı noktasında modernlik için yapılan bu tanımı eleştirir. Pazar büyümesi, yasal devletlerin oluşması, demokrasi gibi meşru akıl için gerekli olan koşulların aslında akılcılıkla doğrudan bir ilişkisi olmadığı ve bunların bireylerin özgürleşmesini garanti etmediğini savunur. Modernleşme konusunda da genel kanı gören görüşü eleştiren Touraine'e (1992/2002: 350-351) göre; Batı'nın görüşünden içsel faktörler sonucu modernleşme, "modernliğin harekete geçişi olduğunu" savunmuştur. Oysaki "Yirminci yüzyılda egemen olan, tersine, giderek daha çok dıştan gelen, ya ulusal ya da yabancı bir iktidar tarafından dayatılan, iradeci ve gün geçtikçe akılcılıktan daha uzak olan bir modernleşmeler silsilesidir." Batı kendini, tikelliklerinin içerisinde felce uğrayan, körleşen toplumları modernleşme projeleri ile kurtarıcı olarak konumlandırmaktadır.

"Modernleşme, bir toplumsal değişme süreci veya kuramsal olarak, yer ve zaman boyutunda evrensel olan" süreçlerdir (Ateş, 2004: 65). "Modernlik, daha önceki herhangi bir toplum tipine göre çok daha dinamik bir yapıya sahiptir. Kendinden önceki kültürlerden farklı olarak geçmişte yaşamaktan çok, gelecekte yaşayan bir toplum, bir kurumlar bütünüdür" (Giddens ve Pierson, 1998/2001: 83).

Samuel P. Huntington ve Jorge Dominguez'e (Aktaran Çetin, H., 2003-4: 12) göre, "Modernleşme kavramı, tarihsel olarak geleneğe dayalı toplumsal ve siyasal değer ve ilkelerin yerine modern ölçütlerin geçiş evrimini/sürecini ifade eder."

Kantarcıoğlu (2007: 1), modernizm kavramını çok boyutlu ve disiplinler arası bir kavram olarak ele alır "modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavramdır." Modernizmi tanımlarken, "hem

çağdaş bir düşüncedir hem de Rönesans'tan günümüze kadar Batılı aydının ulaşmak istediği bir idealdir. O halde modernizm, çağdaşlığı aşan bir kavramdır" der.

Berkes (2003: 19), "kutsallaşmış gelenek boyunduruğundan kurtulmak" adına, "geleneksel, katılaşmış kurum ve kurallar karşısında zamanın gereklerine uyan kurum ve kuralları geliştirme sorununun" sonucu olarak modernleşmesinin doğduğunu belirtir. Katı olanın buharlaşması sonucu elde edilebilen modernleşme için yapılan tanımlardan en uygunu, Berkes'in yaptığı açıklamadır.

2.1.1. Modernizmin ortaya çıkışı ve Batı'daki seyri

Modernizm kavramı, modernlik ile eş anlamlı olarak karşımıza çıkmakta iken modernleşmeden ayrılmaktadır. Modernleşmenin oluşumundan önce ortaya çıkan ve modernleşmenin temellerinin atılmasına aracı olan modernizm kavramının ortaya çıkış ve yayılış serüvenine değinmek, ülkemizde yaşanan modernleşme süreçlerindeki farklılık ve özgüllüğü yakalayabilmemize yardımcı olacaktır.

"Modernizm terimi ilk olarak Jonathan Swift tarafından 1737'de *Oxford English Dictionary* 'de" kullanılmıştır (Kovâcs, 2007/2010: 11). Kavram, yüzyıllar içerisinde farklı çağrışımlar gerçekleştiren farklı anlamlarla kullanılmıştır; "1585 yılında 'modern', 1588'de 'modernist', 1627'de 'modernity' (modernite), 1770 yılında da 'modernleşme' (modernization) kavramı 'modern yapmak' anlamında kullanılmıştır" (Yıldırım, 2012: 15). "*Modernité*" kavramını ise, ilk olarak ortaya atan Baudelaire, kavramı "geçici, ele avuca sığmaz, olumsal" diye niteler (David Frisby, 2012: 12). "On dokuzuncu yüzyılda moderne dair olumlu düşüncenin yayılması bu kavramın 'modernite,' 'modernizm' ve 'modernist' gibi diğer çeşitlemelerini ortaya çıkardı" (Kovâcs, 2007/2010: 11). Modernizm gelişimi, "sıklıkla modern siyasal tarihin ve sınıf tarihinin örneği olarak görünen Fransa'daki gelişmede, 1830 Temmuz Devrimi, aristokrasinin yönetimi denetleme alanından kesin olarak çekilmesine işaret ederken, 1848 Haziran Katliamı da bundan böyle burjuvazi ile proletarya arasındaki kalıcı karşıtlığı teyit eder" (Jameson, 2008: 58). Yani, burjuvazinin iktidar karşısında başlattığı bir hareketten doğarak gelişmiştir.

Armstrong (2005: 2), modernitenin uzun dönemde edindiği anlamın Rönesans ile birlikte oluşan değişimler serisi; feodalizmin bitişi ve kapitalizmin doğuşu, bireysel sahiplenme

hakkı, hümanizmin başlaması, diğer kültürler ile karşılaşarak antropolojik düşüncenin gelişmesi, bilimsel gelişmeler ve teknolojinin genişlemesi gibi araçsal faktörler ile başladığını belirtir.

Modernleşme sürecinin tarihsel olarak Rönesans'tan sonra Aydınlanma ile başladığı ortak kabul edilen bir olgudur. "On yedinci ve on sekizinci yüzyılları kapsayan Aydınlanma Çağı ile" kilisenin kurumsal bir yapı olarak insan ve toplum üzerinde kurduğu "baskıya karşı felsefi ve zihni tepkiler getirilerek, akıl ve toplumun özgürleşmesine giden süreç başlamıştır" (Madan Sarup, 1995: 172'den Aktaran Çetin, H., 2003-4: 12). Aydınlanma kelime kökeni olarak İngilizce "light" yani "ışık" sözcüğünden türeyen bir kavramdır. Aydınlanma hareketi ise, dinsel olanın tam karşısında, On yedinci ve On sekizinci yüzyıllarda totaliter yapılar ve baskıcı dinsel rejime karşı burjuvazinin başlattığı akıl yoluyla aydınlanmanın mümkün olabileceğini savunan bir harekettir. Eleştirel akıl sayesinde birey, batıl inançlarından ve ona dayatılan yaşam şekillerinden sıyrılarak özgür bir toplumu oluşturabilecektir (Aslan ve Yılmaz, 2003: 75-76).

On sekizinci yüzyıl boyunca tüm Avrupa'yı sarmış Aydınlanma entelektüel bir akımdır ve Paris'te ortaya çıkıp tüm Avrupa'ya ve Amerikan kolonilerine yayılmıştır. Aydınlanmacı entelektüeller kendilerini insanlığın en büyük tutku ve olanaklarını simgeleyen büyük bir hareketin parçası olarak gördü. Onlar, bu yeni tartışma ve eleştiri merakının kendilerini amaçlarına ulaştıracağına inanan birer reformcuydu. (Spencer ve Krouze, 2012: 3).

Bu döneme hâkim fikir, özgürleşmenin ve gelişmenin ancak akıl yolu ile mümkün olabileceği olmuştur. Düşünmeye başlayan insan sorgular ve kendini onun için üst yapı tarafından sınırları çizilmiş olan alanının dışına çıkarabilir. Var olanı kabul etmeyen toplum yapısı geleneklerinden sıyrılarak yeni bir düzen ister ve bunun için mücadele eder. Dolayısıyla modernizm kavramı; "yeni bir bilim anlayışı, yeni bir siyasal düzen, yeni bir iktisadi düşünce yapısı ve yeni bir ahlak anlayışını ortaya koymakta ve Batı toplumlarının yaşadığı *doğal* bir süreci tanımlamaktadır" (Madan Sarup, 1995: 172'den Aktaran Çetin, H., 2003: 13). Bu durumda bahsi geçen 'doğal' süreç ile aktarılmak istenen hiç kuşkusuz ki Batı toplumlarında modernleşme hareketinin aşağıdan yukarıya doğru gerçekleşen ve toplum tarafından başlatılan bir süreç olmasıdır. "Var olan her şeyde 'ilahî güç'ün etkisinin olduğu modern öncesi dönemden, modern zamanlara gelindiğinde; artık tüm olayların bilimin şaşmaz, kesin doğruları ve yöntemleriyle ölçülür, yorumlanır ve anlaşılır hale gelmesi anlamını taşır. İlahî güç yani Tanrı, artık, 'bilim'dir" (Gökyayla, 2007: 8).

Aydınlanmanın getirdiği yeni düzen arayışının sonucunda bu düzen pozitivist bilimlerin hâkim olduğu ve rasyonel akıl ile işleyen bir düzen olmuştur.

Aydınlanma hareketi ile birlikte "özgürleşim, akıl, birey, insan hakları, toplum sözleşmesi, laiklik, demokrasi, eşitlik, bilimsel düşün" gibi olgular ön plana çıkarak yeni toplumsal düzeninin de temelini sağlamışlardır (Aslan ve Yılmaz, 2003: 78).

Modern felsefe açısından, "yirminci yüzyılın bütün büyük okulları -pragmatizm ya da fenomenoloji, varoluşçuluk, mantıksal pozitivizm ya da yapısalcılık okulu- ortak bir tutumla *içerik*'ten vazgeçerek, kendilerini gerçekleştirme olanağını biçimcilikte, töze ve insan doğasına ilişkin bütün ön kabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde" bulmuşlardır (Jameson, 2008: 33).

Modernizm bu tarihsel ard alanda oluşup gelişen bir kavram iken, zaman içerisinde oluşan yeni savaşlar, yeni ekonomik düzenin oluşması ve yeni teknolojik gelişmeler gibi faktörler sonucunda *modernleşme* kavramı ortaya çıkmıştır. Modernizmin getirdiği demokratik toplum inancı gibi özelliklerin gelişen toplumlar içerisinde hukuksal, askeri, ekonomik, idari yapılar üzerinde gerçekleşen modernleşme süreçlerini kapsayan bir proje olarak karşımıza çıkmaktadır. "Batılı toplumbilimcilere göre, tarımsal üretimden endüstriye dayalı üretime, kapalı ekonomiden dışa dönük pazar ekonomisine, totaliter rejimden düşünce özgürlüklerine önem veren demokrasiye doğru gelişim ve değişimleri kapsayan, diğer toplumların Batılı toplumların geçirdiği süreçlerle benzer süreçleri yaşayarak benzer seviyelere ulaşabileceklerine dayanan görüştür." Modernleşme bu görüşten yola çıkarak; siyasi, kültürel, ekonomik ve toplumsal süreçlerdeki değişimleri kapsamaktadır (Tazegül, 2005: 23-24):

Siyasi açıdan; katılımcı bir demokrasi ve çok partili siyasi yaşamı, kültürel açıdan; laikleşme ve ulusal akımları içeren, ekonomik açıdan; iş bölümü ve uzmanlaşmanın artışı, teknoloji kullanımını, toplumsal açıdan ise; geleneksel otoritenin gerilemesiyle birlikte kentleşme, okuryazarlığın artışı, birey ve toplumsal ilişkilerdeki hareketliliğe karşılık gelmektedir.

Giddens (Giddens ve Pierson, 1998/2001: 85), modernliğin doğuşunu her şeyden önce modern ekonomik düzenin doğuşuna bağlar. Ve bu modernliğin dört boyutu vardır; kapitalizm, gözetim, endüstriyalizm ve askeri güç. Kapitalist ekonomik düzen içinde devletler yeni örgütlenme biçimleri edinmişlerdir. Ve bunun için Foucault'dan esinlendiği

gözetim kavramı ile yeni iktidar yapıları enformasyonu elinde tutabilmek adına oluşturdukları sistemler ile yeni aygıtlarına kavuşmuşlardır. Askeri olarak ise, yeni kitle imha silahları ile önceki dönemden tümüyle farklı olarak savaşın doğası ve askeri yapısı değişmiş, yeni teknolojik askeri donanım iktidara güç katmıştır. Endüstriyel anlamda ise, teknolojik gelişmelerle doğru orantılı olarak makineye dayalı bir toplum yapısı gelişmiştir.

Modernleşme, kapitalizmle birlikte gelişen bir süreçtir. Sanayinin gelişmeye başlamasıyla birlikte, makineleşme sonucu sermaye, işgücünü geriye atarak kârını arttırmıştır. Gelirlerin artması ve yeni teknolojiler, Batı dünyasına yeni yaşam standartlarını da getirmiştir. Ancak, diğer yandan özgürleşimci düşünce, özne olan birey ve akıl modernizm felsefesi açısından varlığı sürdürmüştür. Modernleşme ve modernlik birbirinden ayrışma gösteren iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında ayrışmıyor biri diğerine zemin hazırlıyor. Modernin kendiliğinden ortaya çıkmadığı durumlarda, modern olabilmek için dışsal düzenlemelere ihtiyaç duyulması halinde modernleşme ortaya çıkıyor. Modernin değerlerinin yüceliği karşısında ona ulaşmak adına modernleşme adımları bir toplumsal dönüşüm projesi halini alıyor.

2.1.2. Bir olgu olarak modernlik, bir süreç olarak modernleşme

Kavram olarak modernlik ile modernleşmenin birbirinden ayrışan kavramlar olduğuna daha önce değinmiştik. Bu kavramların birbirinden hangi yönleri ile ayrıştığını anlamak ise, Türk modernleşmesinin özünü oluşturan hareketleri anlamamız açısından önemlidir.

Dilimizde *çağdaşlık* olarak da kullanılan modernlik, "teknolojik, siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmede en ileri olan ülkelerin ortak özelliklerini belirtmek üzere kullanılmaktadır." Modernleşme/çağdaşlaşma ise, diğer "ülkelerin o özellikleri elde etme sürecini belirtmektedir" (Black, 1989: 17). A. Giddens (1990/1994: 9) modernleşme kavramını "On yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eden" bir yaklaşım sistemi şeklinde tanımlar.

Modernliği *müphem* bir kavram olarak değerlendiren Kaynar (H., 2007: 5-12), kavramın içerisinde barındırdığı 'yeni' olana vurgu nedeniyle, zaman içerisinde buna bağlı olarak anlamının da değişeceğini belirtir. Ayrıca, modern olan ile atfedilen 'yeni'nin hangisini

yansıttığı yoruma açıktır. Yani sınırlar net ve keskin değildir. Bu nedenle, modern olabilmek adına Batı yol gösterici konumuna getirilerek, coğrafik sınırları belirli olan ve yönlendirilecek adımları çizilmiş bir kavram olarak modernleşme doğar. Bunun sonucunda politik amaçlarla ilişkilendirilen modernliğin içi boşalarak, ‘projeci bir modernleşme’ haline sokulmakta ve modernleşme modernlikten ayrılmaktadır.

Marshall Berman ise, önemli eseri *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (1982/2013: 11) da, "modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesneleri oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak" tanımlamaktadır. Berman (1982/2013: 24), gündelik hayatlarımıza giren modern hayatın çelişkilerini fark ederek kendimize ait bir yer edinebileceğimizi savunur. Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto* (1848) eserinde geçen "katı olan her şey buharlaşıyor" sözünden yola çıkan Berman, süreç olarak modernliğin de hiç bitmediğini belirtir. Anlamlar, yaşam stilleri, beğeniler katı olarak kalmayan bir ruha sahiptir. Bu yönüyle modernlik bitmeyen ve değişken bir yapıya sahiptir. Berman (1982/2013: 24), modernliğin diyalektik yapısını şu şekilde açıklar:

Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yok etme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşımdan bir an olsun caymamak demektir.

Modernleşme “bir proje olarak”, devlet temelli topluma indirgenmek istenen ve politikalarla desteklenen bir olgu olarak ele alındığında, bu müphemliğin karşısındadır. Bu şekliyle modernleşme, muğlâktan kaçınarak sınırları çizilmiş bir düzen arar. Bauman’a (1991/2003: 18) göre, müphem¹liği yok etme çabası modernizmin tipik bir özelliğidir, “modern siyasetin, modern aklın ve modern yaşamın özüdür. Bu, kesin olarak tanımlama ve kesin olarak tanımlanamayan her şeyin bastırılması ya da elenmesi çabasıdır”. Modernizmin müphem olanı dışlayan, toplumsal düzeni rasyonel bir kalıp içerisine almaya çalıştığı bakış açısıyla, Bauman (1991/2003: 13-17), modernizmin düzen arayışını bir ödev olarak gördüğünü belirtir. Düzenin var olabilmesi ise, kaos ile mümkündür. Kaosun olumsuzluğu olmazsa düzenin olumluluğu da yani düzen olmaz. Modernizmin devamı ve

¹ Bauman, Zygmunt, *Modernlik ve Müphemlik*, (2003:9) kitabında müphemliği şu şekilde tanımlar, "Bir nesne ya da bir olayın birden fazla kategoriye sokulabilmesi demek olan müphemlik, dile özel bir düzensizliktir, yani dilin icra ettiği adlandırma (sınıflandırma) fonksiyonunun iflası." Dildeki düzensizliğin "belirtisi, belli bir durumu doğru biçimde okuyamadığımız ve alternatif eylemler arasında seçim yapamadığımız zaman hissettiğimiz keskin rahatsızlıktır."

düzen sağlama misyonu bakımından ise, kaoslar her daim var olacak, böylece modernizmin bitmek bilmeyen bir düzen ödevi olacaktır.

Modernizm ister müphem olarak tanımlansın, ister müphem karşıtı olarak görülsün, sonuç olarak modernizmin süre giden bir kavram olduğunu çıkarsamak mümkündür. Bu süreç içerisinde modernizmin içinde barındırdıkları değişkenlik gösterirken, Türkiye’de modernleşmenin gelişim süreçleri içerisinde de dönemsel olarak farklılıklar gözlemlenmektedir ve bir süreç olarak bakıldığında devamlılığını sürdürdüğü görülmektedir.

"Modern terimi için, orta çağdan itibaren ‘yeni ancak geleneğe uymayanı’ karalamak için *modernita* terimi kullanır ancak, *modernisation* teriminden gelen modernleşme bir süreci işaret eder." Modernlik, "yeni bir dünya düzeni kurma çabaları ...içinde yer alarak köken veya durumlara değinirken, modernleşme Batı dışı olan ve modern olmayan diye nitelendirilen ülkelerin modern olma çabalarını içeren bir süreci ifade eder" (Bağce, 2004: 5-7).

"Toplumsal değişme sürecini geleneksel toplumdan modern topluma giden, kaçınılmaz, geri döndürülemez olumlu bir süreç olarak" gören *modernleşme kuramı* da 1970'lere değin etkisini sürdürerek, modernleşmenin gerekliliğini savunarak ilerleme için gerekli olduğunu iddiasını taşımıştır (Alpkaya, 2012: 8). Buna göre, toplumsal dönüşüm gereklidir ve ilerici bir gelişme modernleşme ile sağlanabilir. Suavi Aydın (1993: 14), tarih boyunca birçok düşünürün toplumsal değişimleri ifade edebilme olanağı olarak sınıflandırma yolunu seçtiklerini belirterek, modernleşme sürecinde de yapılan tanımların modern ve geleneksel arasında bir ayrım yapabilmek, Doğu-Batı arasında bu süreci ayırtırmak için kullanıldığını belirtir. Toplum bilimlerde modernleşmenin kavramlaştırılmasının öncelere dayanmasına rağmen, modernleşmenin "sistemsal bir süreç olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası yeni yöntemler ve yeni analitik araçlar ile farklı bir kavram yapısı ile kendini gerçekleştirmeye başladığını" söyler. Böylece, geri kalmış ve Üçüncü Dünya ülkeleri de doğmuş ve geri kalmış ülkelerin yenedünya ekonomisine nasıl eklemlenerek nasıl gelişeceği sorunu da gündeme gelmiştir. Batılı olan ülkeler kendi gelişmişlik düzeylerini *modernleşmeci ideoloji* olarak geri kalmış ülkelerin gelişmesi için bir çözüm yolu olarak öne sürmeye başlamışlardır ve Batılı olmayanlar ancak bu yolla modernleşme sürecini gerçekleştirebileceklerdir. Modernleşme, sosyoloji tarihi boyunca bir kavram olarak ele

alınırken, İkinci Dünya Savaşı sonrası bir modernleşme projesi ve bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernleşmeyi dayatılan bir kavram olarak sınırlamak ise kavrama olumsuz bir izlenim katmaktadır. Oysaki modernleşme aynı zamanda değişimin yadsınamazlığı karşısında gelişim için gerekli ve her ülke için kendine özgü bağlamında gelişim gösterebileceği bir süreçtir.

2.1.3. Modernleşme ve geleneksel ilişkisi

Modernleşmeyi tanımlayabilmek, geleneksel ile ilişkisi içinde mümkün ve anlamlı olabilmektir. Bu tez açısından bu ilişkinin önemi, modernleşmenin başlangıcından 1950'lerin sonuna değin atılan modernleşme adımlarının içinde barındırdığı değişkenleri kavramak, kendi modernleşme öyküsünde içkinleştirilmeye çalışılan değerleri açığa çıkarabilmek ve tüm bu süreçlerde bu çabalara yönelik tepkileri anlayabilmek adına önem taşır.

Modern kavramı 'yeni' ve 'güncel' anlamlarını karşılar. Bu sebeple modern "sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme gücü vardır. 'Güncel' anlamında modern 'eskinin' ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirir." Yani, modernin güncel ve yeniyi karşılaması için karşısında geçmiş ve güncelliğini yitirmesi gerekene ihtiyacı vardır. "On dokuzuncu yüzyıla kadar modern diye gönderme yapılan, yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşıdır" (Kovács, 2007/2010: 8).

Gelenek ise, en basit tanımıyla "traditum anlamına gelir; traditum, geçmişten günümüze intikal ettirilen ya da miras bırakılan herhangi bir şeydir." Geleneğin yapısının soyut ya da somut olması fark etmez ancak en keskin özelliği "insan eylemlerinin düşünce ve muhayyile aracılığıyla yaratılmış olması ve bir kuşaktan diğerine intikal etmesidir" (Shils, 2003: 110). Geleneğin kelime tanımlaması bu iken, geleneğe atfedilen anlamlar yaşanan sosyo-ekonomik ve kültürel değişimlerle birlikte değişkenlik göstermiştir. Gelenek, alternatif düşüncelere rağmen çoğu zaman genel geçer bir kabul ile modernin karşısında yer almıştır.

Bir sıfat olarak modern; "yeni bir rejim, bir hızlanma, bir kopukluk, zamanın bir devrimi belirtilir. "Modern", "modernleşme", "modernlik" sözcükleri belirlediğinde, bir karşıtlık içinde arkaik ve yerleşmiş bir geçmiş tanımlarız" (Latour, 1991/2008: 17).

"Modern; Orta Çağ'ın skolâstik anlayışından kurtulup Rönesans ve Aydınlanma ile aklın ürünü olan rasyonel bilim anlayışı ve yönetiminin her alana uygulanmasını; Tanrı yerine insanı merkeze alan felsefi anlayışı savunur." Batı olarak nitelendirilen Avrupa'da tarihsel düzlem içerisinde kendi iç dinamikleri sonucu yaşanan "bu değişim ve dönüşüm, geleneksel yapıya karşı koyuşun bir sonucu olduğu için de; karşılıklı mücadeleler sonucu gerçekleşen, geleneksel ile çatışma" temeline kurulu bir kavramdır. "Modern-Çağdaş-Batılı ve gelişmiş olanın karşısında ona zıt olan 'Geleneksel-Çağdışı-Şarklı ve Azgelişmiş'tir." Bunun nedeni olarak, modern yaygınlaştıran unsurlar kapitalizm ve ulus devlettir, bu kavramlar Avrupa tarihi içerisinde gelişen olgular olması ve dolayısıyla Avrupa'nın karakteristik özelliklerini yansıtması sebebiyle; modern eşittir Batılı olarak karşımıza çıkar" (Tazegül, 2005: 18, 19). Bu sebeple de, Avrupa'yı gelişmişlik göstergesi olarak kabul eden Türk toplumunda modernleşme çoğu zaman Batılılaşma olarak da yer alır.

Aydınlanma hareketi ile birlikte geleneksel olanın değeri aşağılanarak gelenek ve modern arasındaki uçurum açılmıştır. Bu dönemdeki kopuşun nedenini Shils (2003: 103), "bilgisizlik ve geleneksellik birbiriyle bağlantılı hale geldi; her ikisi de Avrupa'nın tiksinti duyduğu eski rejiminin (ancient rengime) bir parçası olarak görüldü. Bir tarafta rasyonalite ve bilimsel bilgi, diğer tarafta geleneksellik ve cehalet, birbirlerinin karşısına antitezler olarak konuldu" şeklinde açıklar. Keyfi otoriteden bağımsızlaşarak aydınlanmış akıl doğrultusundaki bilimsel faaliyetlerle yönetimi savunanlar, kilisenin bir örgüt halini alarak düşünme ve empirik gözlemden uzak olan dogmatik yapısı ile insanları yönlendirmesine karşı çıkmaktaydı. Bu dönem gelenek dogmalarla kuşatılmış hurafe ve cehaletin sembolü olan bir kavram olarak bu dışlanmanın ard alanını oluşturmuştur (Shils, 2003: 103). Değindiği üzere gelenek aydınlanma hareketinde eski rejimleri temsil eden kilise hâkimiyetindeki toplum inanç ve yaşama pratiklerini belirleyen, bu nedenle de eskimiş ve değişmesi gereken değerler bütünü olarak görülmüştür. Mutlu'nun (1998: 252) modernlik tanımlarından birisi de, "geleneksel toplumlara karşıt olan, yenilik ve dinamizmle karakterize olan bir toplum"dur.

Modernlik-gelenek ilişkisine hermenötik² bir yaklaşım ile bir değerlendirme sunan Davison'a (1998/2012: 7-8) göre, "hermenötiğin ilgilendiği gelenek, o dar olarak kabul edilen modernlik/gelenek ikiliğindeki 'gelenek' değildir. Modernlikteki siyasi seçenekleri, modern ve seküler olanlar kadar geleneksel ve dini seçenekleri de oluşturan şey *geleneklerdir*."

Hermenötik bilime katkıları kuşkusuz olan Hans-Georg Gadamer (Aktaran Armağan, 2013: 75-76), modernizm ve geleneksel ilişkisini hermenötik açıdan Aydınlanma'nın getirdiği akıl ile geleneksel olanın tezat oluşunu yanlış bir yorumsama olarak görür. Gadamer'e göre gelenek, "daha önceden kabul görmüş yapısı gereğiyle değişime karşı durmaz, tam tersine her durumda kabul görmek isteyen bir özgürlük unsurudur." Yani, Aydınlanma'nın getirisi olan sadece din ile ilişkilendirilen dar anlamda bir gelenek tanımının karşısında durulur.

Armağan (2013: 15-16), gelenek ve modernlik arasındaki ilişkiyi Hegelci bir anlayışla açıklar. Gelenek, modernizmle birlikte kendisine bir 'öteki' yaratarak benlik-bilincine kavuşmuştur. Modernizmin karşıtlığında kendisini tanımlarken, bir yanıyla da modernizmle iç içedir. Gelenek modernizmin içinde eriyemediği noktalarda modernizmi ötekileştirerek modernizm üzerinden kendiliğini oluşturmuştur. Bir başka açıdan da modernizm de geleneği ötekileştirme çabasından doğmuş ve kendiliğini elde etmiştir. Daha önce de değindiğimiz üzere, modernizm antikiteye karşı duruşla var olma mücadelesine girmiştir. Bu noktadan bu iki kavram birbirine tezat olmaktan çok birbirleri ile ilişkileri doğrultusunda varlığını sürdürmektedir. Bu görüş hali hazırda kabul gören gelenek ve modern tezatlığına karşı farklı bir bakış edinebilmemizi sağlar.

Benzer doğrultuda Anthony Giddens, geleneklerin değişmezliği mitine karşı çıkar. Değişmez ve uzun süre varlığını sürdüren din gibi geleneksel inançlar mevcuttur ancak, gelenek katı ve donmuş bir yapıya sahiptir inancını genellemek yanlıştır. "Gelenekler hemen her zaman süreç içerisinde icat edilirler ve gerekli olduğunda yeniden yapılandırılırlar. Gelenek iktidarla yakından ilişkilidir." Gelenekler ritüeller yoluyla aktarılırlar ve bu ritüeller değişim gösterebilirler (Giddens ve Pierson, 1998/2001: 124-

²Davison, *Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik -Hermenötik Bir Yeniden Değerlendirme* (1998/2012:11), kitabında geçen hermenötik, siyasal bir yorumsamacı yaklaşımdır ve "başkalarının siyasi hayatlarını ve kurumlarını eleştirel, karşılaştırmalı ve tarihsel bir biçimde açıklamayı sağlayan, siyasi hayatın belli özelliklerini -yani, siyasi eylemi, ilişkileri, pratikleri ve kurumları- kuran anlamları kavramaktır" şeklinde açıklanır.

125). Gelenekseli 'değişmezliğe karşı duruş' temeliyle modernizmin karşısına koyan görüş bu nedenle genel geçer kabul edilemez. Modernin içinde gelişen gelenekler de mevcuttur. Belki antikiteye karşı duruş diyebiliriz ama bunu gelenek çatısı altına almak mümkün değildir. Ancak, gelenekselin belirlenimci rolü nedeni ile ona karşı oluşan modernleşme hareketi, kavramın tanımlanmasında dahi eski olanı dışlayan bir görüş içerisindedir. Bu açıdan modernleşme hareketi başlangıç noktasından itibaren geleneksele karşı duruş göstermiştir. Türkiye'de değişmeden uzun süreden beri gelen geleneksel ritüeller mevcutken modernleşme serüveni içerisinde iktidar tabanlı birçok değişim gerçekleşmiş ve yeni geleneksel yapılar eklenmiş, kimileri ise yerini yeni yapılara dönüştürmüşlerdir. Yani, modernleşmenin "devingenliği ve modernleştirici yapısını hesaba katarak, geleneksel kültürle aralarındaki" (Giddens, 1990/1994: 22) ilişkinin doğasını ortaya çıkarmak gereklidir.

Modernleşme kuramı açısından bakıldığında da değişerek dönüşümü gerekli olan geleneksel yapılardır. Bu doğrultuda modernleşme sürecinde; ekonomide tarım yerine sanayileşmeye geçilerek, kentleşme ile birlikte nüfus çoğunluğunun köyden kente geçtiği, dolayısıyla geniş ailelerden çekirdek ailelere geçiş yaşandığı, politikada demokrasinin hâkim olduğu ve dogmalardan uzaklaşılarak bilimin gelişimin için gerekli olduğu yeni bir toplumsal yapıya geçiş yaşanmaktadır (Alpkaya, 2012: 9). Bu anlamı ile modernleşme için geleneksel bir yapıdan kopuş gerekli şarttır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, Batılı olmayanlara yönelik modernleşme kuramları, modernleşmecî davranışların bürokrasiler yoluyla topluma yayılan, Batı eğitimi alan aydınlar, devlet kurumları ve eğitimdeki sekülerleşme düzeylerini modernleşme kriterleri olarak değerlendirirken, toplumların kültürel dinamiklerini göz ardı eden tek yönlü bir evrimleşmeyi desteklemişlerdir (Aydın, 1993: 15).

“Yaşanılan zamana ait olan ve dolayısıyla da düne, geçmişe ait olmayan modern ‘gündelik yaşamda ve kültürde modaya uygun tutumlar’” (Bostancı, 1998: 1632'den Aktaran Tazegül, 2005: 17) olarak tanımlanabilen modern, bu bakış açısıyla Türkiye'nin kültürel ve toplumsal yaşam dönüşümünün, siyasal erk tarafından getirilmiş olan, en önemli etkileyicisi konumunda olmuştur.

2.2. Türk Modernleşmesi

Sosyologlar ve tarihçiler modernleşmeyi tanımlarken aynı akreple yelkovan gibi zaman zaman aynı noktada buluşurken bazen yakın bazen ise birbirlerinin tam karşısında kavramı tanımlamış ve yorumsayıcı yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Ancak, kuşkusuz ki modernleşme, *tarihsel bağlamı içerisinde* ele alındığı zaman anlaşılabilir. Ergun (1984: 123-124), kitabında bu ilişkiyi şöyle açıklar,

Bugün, sosyolojinin çözümünü yapmaya çalıştığı en önemli sorunlardan biri de Çağdaşlaşma sorunudur; Sosyoloji, belirli ulusal - kültürel bir toplumun özgül durumunu ve çağdaşlaşmasındaki yerini ancak «ulusal - kültürel etkeni» gözden kaçırmayan tarihsel bir çözümlemeye başvurursa nesnellliğini koruyabilir... Toplumsal bilimlerin kavramlarının Batılı toplumların verilerinden itibaren oluştuğu ve hazırlandığı bugün bilinen bir gerçektir. Bu bakımdan Batılı toplumların dışındaki toplumların yani insanlığın beşte dördünü kapsayan toplumların özellikleri içinde yani tarihsel özgüllükleri doğrultusunda kesin olarak incelenmesi yeni tipolojilerin yapılmasını sağlayacaktır.

Bu anlamda tarihsel ve sosyolojik bir kavrayışla ele alınarak aktarılan Türk modernleşmesi, kendi tarihi içinde bir kavram olarak anlamlandırılmalıdır. Ülkemizde yaşanan modernleşme kavramı daha çok modernleşmeci aktörlerin etkileri açısından irdelenecektir. Türk modernleşmesi kavramı gündelik hayatın dönüşümünün de belirleyicisidir ve bunu belirleyen modernleştirici faktörler tarihsel bir düzlem içerisinde geçirdiği değişim/dönüşümler ya da kavrama değin eklemlenmeler ile 1950'li yılların sonuna değin aktarılacaktır.

On sekizinci yüzyıl sonlarında yaşanan Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi ile birlikte toplumsal yapı ve toplumsal değişim kavramları ortaya çıkmıştır. Toplumsal değişim, toplumsal yapıda yani; "toplumu oluşturan bireyler, gruplar, etnik topluluklar, inanç toplulukları, statü grupları, sınıflar, toplumsal cinsiyet vb. arasındaki sistematik ilişkiler bütününde" meydana gelen değişimleri inceler (Alpkaya, 2012: 7). Toplumsal değişimler sonucu ise modernleşme hareketlerinin tüm dünyaya yayılması baş göstermiştir. Fransız Devrimi ile ateşlenen bu durumda toplumsal yapı içerisinde yönetilenlerin yönetime karşı bir talep yaratması sonucu geçerlidir. Ancak, Türkiye’de modernleşme isteği halktan gelmemiştir ve yönetici tabakanın etkisiyle toplumsal dönüşüm sağlanarak modernleşme projeleri uygulanmıştır (Berkes, 2003: Mardin, 1994: Zürcher, 1993/2000: Yıldırım, 2012). On dokuzuncu yüzyıl boyunca ülkemizde modernleşme kavramının özünü Batı’yı örnek almak oluşturmuştur. Batılılaşma isteği ile paralel olarak da Batılılaşma ve modernlik kavramları özdeş olarak kullanılmıştır. Bunun ana nedeni ise, gerileme dönemindeki

Osmanlı'nın devamlılığını sürdürebilme çabası içinde bunun Batı'nın sistemlerini reddetmek yerine kendine uyarlamakla başarabileceğine yönelik politikalarıdır (Ortaylı, 2007: 19). Bu yüzden, Türk modernleşmesinden bahseden literatürde modernleşme-çağdaşlaşma-Batılılaşma kavramları eş anlamlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında, "alafranga, Frenk usulü Tanzimat'la başlayan bir yönelişse de, İstanbul'da Batı biçiminin etkili olmaya başlaması, İngiliz ve Fransız askerlerinin müttefik olarak İstanbul'a geldiği Kırım Savaşı'yla (1852-56) gerçekleşmiştir. Batılılaşma kavramının modernleşmeyle özdeşleşmesi ise 1890'lı" yıllarda meydana gelmiştir (Emiroğlu, 2013: 80). Türkiye'deki modernleşmeye yönelik tarihsel süreçlerde gerçekleşen farklı üst politikalar ve bunlar karşısında halkın verdiği tepkiler üzerine bu kavram sorunu doğmuştur (Berkes, 2003: 418-424). Kavrama dair Türk modernleşme tarihinde önemli araştırmacı yazarların yaptığı tanımlar şu şekildedir. Mardin'e (1994: 9) göre, Batıcılık:

Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fıkırsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci -geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan-boyutlar kazanmıştır. Ancak, sözcüğün kendisi daha çok Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır.

Ülken'in (1969: 42) Mardin ile paralel Batılılaşma tanımı ise şu şekildedir;

Çağdaş Batı kültürüne girmek için bu kültür dışındaki kavimlerin yaptıkları çabaları ifade eder. Batılılaşma iki şekilde anlaşılmıştır; 1) Teknikte batılılaşarak başka kurumlarda geleneğe bağlı kalmak; 2) Teknikte olduğu gibi bütün kurumlar ve değerlerde Batı uygarlığını benimsemek. Bu iki farklı görüş yüzünden Batı kültürü dışındaki toplumlarda Batılılaşma tempoları farklıdır ve buradan bu toplumlarda türlü şekillerde Batı-Doğu çatışmaları, ikili toplum şekli, Batılılaşma krizi, Batılılaşmaya karşı direnmeler ve tepkiler doğmaktadır.

Türk modernleşmesinin geçirdiği tarihsel evrelere bakıldığında Ülken ve Mardin'in getirdiği Batılılaşma tanımları bu sürecin mantığını özetler niteliktedir. Ülken'in, *Sosyoloji Sözlüğü*'nde yapmış olduğu 'modern' tanımı ise 'çağdaş' kelimesi ile aynı anlama gelerek kullanılmıştır. Bu da çağdaş ve modern kelimelerinin birbirini yerine kullanılabilen kavramlar olduğunu göstermektedir. Bu tanımlar, modernin tanımlanması ülkenin kendini konumlandırma noktasına ilişkin bir veri elde etmemizi sağlar. Modern ve çağdaş olan Batı'dır: "*Modern (çağdaş)*: Toplumlar arasında en çok gelişmiş olanların temsil ettikleri teknik, bilgi ve zihniyet seviyesi. Modern kavramı devirden devre değişir. Ortaçağda en modern toplumlar İslâm toplumları idi. Bugün Batı kültürünü yaratan toplumlardır" (Ülken, 1969: 209).

Bahsi geçen Batı ise, “sanayi kapitalizminin ve kültürel değerlerin de uygarlığı olarak görülen, coğrafi anlamı ile Avrupa’nın batısından doğan ama zamanla doğusunu da içine alarak başka kıtada bulunan Amerika ve Kanada’yı” da kapsayan ülkelerden oluşur (Tanilli, 2014: 31).

Mardin ve Ülken'nin değindiği Türk modernleşmesindeki ortak payda, bunun yüzünü Batı'ya çevirmekle mümkün olabileceği inancıyla yürütüldüğüdür. Bu açıdan Türk modernleşmesi "modernleşme projesi" açısından ilerlemeyi Batı ile mümkün gören anlayışlara ev sahipliği yapmıştır. Tabi ki, Türk modernleşmesi içerisinde çok çeşitli akım ve anlayışlar gelişmiş, bu modernleşme hareketleri devirden devire değişim gösterse de her zaman kendine özgü bir ideali de içerisinde barındıran bir hareket olmuştur. Bozdoğan ve Kasaba'ya göre (2005: 2), "Türk modernleşmesi, bütün ilhamını Batı'dan almış, elitler tarafından yönlendirilen, uyum ilkesine dayalı ve gerekli toplumsal kurumların inşasına yönelik başarılı bir süreç olarak kabul ediliyordu." Türkiye, "özellikle eğitim, toplumsal hayat, giyim-kuşam, müzik ve sanat gibi konularda Batı normlarını başarılı ile uyarlayan bir ülke olarak nitelendirilmekte" iken, Berkes (2003: 28) ise, "ister devlet, ekonomi, eğitim ve toplum kurumları alanlarında Batı'dan bir şey olarak eski yapının bir yanına onu takma girişimleri biçiminde olsun, ister 'kayıtsız şartsız her yanca Batılılaşma' sloganı yürütülmesi biçiminde olsun" Batılılaşma sürecinde sorunsuz olarak istenilen başarıya ulaşamadığını belirtir.

2.2.1. Türk modernleşmesinin kavramsal çerçeveleri

Modernleşme kavramının Türkiye’de hem Batı dillerindeki özgün terimlerle kullanılması hem de eski ve yeni Türkçe karşılıkları ile kullanılmasının bir sonucu olarak, kavram muğlâk bir hal almıştır. Örneğin, İngilizce’de *modernize* fiili toplumdan çok kurumlar ve yöntemlere yönelik kullanırken Türkiye’de *toplumu modernize etmek* ya da *toplumun modernleştirilmesi* olarak kullanılmaktadır. Bu yönüyle de ‘toplumsal mühendislik projesi’ olarak görülen modernleşme hareketi olumlu ve olumsuz tepkilerle karşılaşmıştır (Bağce, 2004: 7-8).

"Modernleşme ilgili tartışmalarda modernlik kuramı sadece Batı kapitalizmi ya da Sanayileşme süreci çerçevesinde ele alınır." Batı tanımının dışında kalan ülkelere ilişkin ortaya atılan modernleşme modelleri de bahsedilen bakış açısından ele alınmıştır. "Ancak;

aklın, sistematik bilginin ve Batı modeli tarihsel gelişimin ışığı altında yaşanmayan Batı dışı modernleşme, bütün ve net değildir." Türkiye'deki modernleşme kavramı da bu nedenlerle 'iki yönlü' bir modernleşme yapısı göstermektedir (Tunalı, 2006: 122). Tunalı'nın (2006: 123) bahsettiği bu iki yönlülük, tam anlamıyla Batı biçiminde uygulamaya konulamayan ve sık sık geleneksel yöntemlerle harmanlanarak "yeni çarelere başvurulmuş uygulamalar" olarak özetlenebilir. Bir yandan mali, toplumsal, yönetsel ve adli alanlardaki aksaklıkları gideren yeni bir yönetim düzeni kurularak Avrupa'nın desteği kazanılmaya çalışılmış ama modernizmin getirisi olan "özgürlükçü fikirler ve milliyetçi akımlardan kaçınılmaya çalışılmıştır". Her "milletin kendi devletine sahip olması gerektiği fikrine dayanan ve On dokuzuncu yüzyılla beraber artan milliyetçilik akımlarından çok çeşitli etnisite, dil ve dine mensup halklardan oluşan Osmanlı" (Mardin, 1994: 94) ne kadar birbirini ardına patlak veren ulusal hareketleri bastırmaya çalışsa da en sonunda "ulusçuluğu benimseyen bir akımla kendilerine ait bir ulusal devlet kurmuşlardır" (Ahmad, 1993/2012: 36).

Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma* (2003: 17-18) kitabında, tarihsel perspektiften modernleşmenin ülkemizdeki yansımalarına dair iki kutuplu çatışmaya değinir; modernleşmenin Hristiyanlıktaki skolâstik görüşe karşıt tavrının İslami geleneksel yapı ve inancına sahip bir ülkede anlamsız ve yersiz olduğunu savunanlar ve kavramın Hristiyanlık din geleneğine dayanan durumunun İslami gelenekler içinde geçerli olabileceği durumunu savunanlar. Ancak, kavramı bu boyuta indirgemek bu çatışkılara sebep olmuştur ve böylece kavramın anlamı gereğince kavranamamıştır. Örneğin, Cumhuriyet döneminden önce muhafazakâr kesim için, "*asrîlik*; züppelik, köksüzlük, yüzeysellik, dinsizlik anlamlarına gelmeye başladı" bu gibi nedenlerle Ziya Gökalp "muasırlaşmak" kelimesini kullanmıştır. Ülkemiz için modernleşme açısından kavram kargaşasının nedenlerinden biri de budur.

Ziya Gökalp, medeniyet ve kültür ayrımı yaparak, modernleşme ve Batılılaşmayı ayırma yoluna giderek bu kavram ile doğru bir çağdaşlık anlayışı yaratılacağına inanmıştır. Kavramın özünde batılılaşmaktan korunarak çağdaşlaşmayı anlatır. Gökalp'a göre Batı'da gelişmeleri alarak yine de Türklerin değer, inanç ve kültürel mirasını koruyabileceğini söyleyerek kültür ile Batı'daki son gelişmelerden yararlanmayı birbirinden ayrı tutarak bu türden bir çağdaşlaşmanın gerekli olduğunu savunmuştur. Bunun için ise, Japonya örneği verilir. Japonya geleneklerini koruyarak modernleşmeyi başarabilen bir toplumdur.

Türkiye'nin de böylesi bir çağdaşlaşmayı başarması, ülke için gereklidir. Bu anlayış, 1925-30'ların ortasına değin Türkiye'nin siyasi politikası olarak devam etmiştir. (Yıldırım, 2012: 39-40).

Parla (Aktaran Vatandaş, 2011: 95), Türkiye'deki modernleşme sürecine dair iki tane senteze değinir; "*Gökalp Sentezi* = 1. Batı (dayanışmacılık ideolojisi; bilim, fen ve teknoloji) + 2. Türklük (din ve kültür milliyetçiliği; değerler sistemi) + 3. İslamiyet (ahlak sistemi olarak tasavvufi İslam). *Kemalist Sentez*= 1. Batı (dayanışmacılık ideolojisi; bilim, fen ve teknoloji; değerler sistemi) + 2. Türklük (dil ve kültür milliyetçiliği) + 3. İslam (Yok)." Kemalist ideolojinin hâkim olduğu dönemde Ziya Gökalp'ın sentezi ile ayrıştığı ve birleştiği noktalar Erken Cumhuriyet dönemi bölümünde detaylandırılmıştır. Ancak, yukarıda bahsedilen sentezden de anlaşılabilceği üzere özellikle inanç konusunda bir ayırım söz konusudur. Bunun, halkı dinsizleştirmenin amacı gibi anlaşılacak yerine laiklik ilkesinin benimsenmesi ve dogmanın hükmünün son bulması çabasıından ileri geldiğini belirtmekte fayda vardır.

Kaya (2011: 104-107) ise, Türk modernleşmesini "geç modernlikler" kavramı üzerinden açıklar. Her toplumun kendi tarihi vardır ve tarihsel gelişmeler farklılıklar gösterirler. Bu açıdan sonradan modernleşen ülkeler kendilerinden önce modernleşmeyi tamamlayanlar ile aynı deneyimlere sahip değillerdir ve aynı şekilde modernleşmezler. Türkiye'nin modernleşme deneyimleri incelenirken Doğu-Batı ikilemi üzerinden açıklamalar getirilmektedir, Doğu'da modern Batı'nın temsili, Batı'da ise Doğu'nun temsili ama ikisi de olamamış. Kaya, bakış açılarını bu şekilde merkezileştirmenin sınıfta kalacağını belirtir. Türk modernleşmesi, karşıtlıklar ilişkisi içerisinden değil, Türk kültürünün kendi özgü değerleri üzerinden *kültürün tekilleştirilmesi* bakışı ile gözlemlendiğinde anlam kazanacaktır. Örneğin, Kemalist ideolojide modernleştirici aktörler birçok Batı projesine bakmışlar ancak, hiçbirini ile birebir aynı olmayan bir modernlik projesini uygulamışlardır.

Batı'da modernlik Aydınlanma hareketinin bir ürünü olarak, toplumun itici bir güç olması sonucu gelişen bir kavram olarak karşımıza çıkarken, Batılı olmayan toplumlarda ise bu süreç, toplumun bir itici güç unsuru oluşturamaması ve Batılı olmayan ülkelerin Batı'nın değerlerine ulaşma isteği sonucu bu süreç doğal olmayan bir şekilde gelişmektedir. Bu yüzden Eisenstadt'a (Aktaran Çetin, H., 2003-4: 13)'e göre, böyle toplumlarda modernleşme sürecinde yol gösterici liderlere, tek parti örgütlenmesine ve siyasal iktidara

daha fazla görev düştüğünün deterministik bir gerekçelendirmesi gerekmektedir. Ülkemiz söz konusu olduğunda da bu durumun geçerli olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Bu nedenle, Türk modernleşmesine dair kavramsal literatür bu sürecin Batı-dışı modernleşme olduğu yönünde ilerlemektedir. Ancak, Cumhuriyet ile birlikte Batı modernliğinin Türk toplumu tahayyülünde yeniden yaratımı ideolojisini benimsenmiştir.

Mardin (2007: 42-43), Türk modernleşme hareketlerinin yüzeysel olarak nitelendirilmesini şu duruma bağlar:

Bireyin bir yandan devletin, öte yandan toplumun geleneklerine göre sosyalleşmesi (toplumun değerlerini edinmesi) bunların ikisinde de otoriter, kapsamında hem sıkı hem rahat olması; meşru, aracı, özerk kuvvet yapıları olmayışı medeni toplumun özerk yapıları üzerinde kurulmuş bir uygarlığa Osmanlı toplumu karşısında yıkıcı bir etkinlik verdi. Bu unsur Tanzimat gençlerinin can sıkıntısına, yüzeyselliğine ve Batı uygarlığını Paris modası olarak yorumlamalarına ışık tutar...

Türk modernleşmesi için "*uyducu batıcılık*" kavramını öne süren Eroğlu'na (2003: 269-274) göre, tarih boyunca Atatürk dönemi hariç tüm modernleşme çabalarında Batı bir uydu görevi görmüştür. Bu şekilde modernleşmenin sağlanabileceği ön görüşü ile modernleşme politikaları belirlenmiştir. Atatürk döneminde dışa bağımlı burjuvazinden uzaklaşarak bağımsız ve güçlü bir sınıf mücadelesi ile halkla etkin işbirlikçi bir mücadele çabası güdülmüştür. Ancak, halkla birlik her anlamda başarı ile sağlanamamıştır. Demokrat Parti döneminde ise, her ne kadar halka inme konusunda başarılı olursa da, yapılan girişimlerin "*kompradorluk*" olarak işlediğini belirterek, emperyalizmle birlikte dışa bağımlı "*asalak sınıflara*" hizmet ettiğini belirtir. Ve bu süreçteki modernleşmenin bu yönleri ile çelişkili olduğunu söyler.

Chodak (1973: 259'dan Aktaran, Aydın, 1993: 25), modernleşmeyi ikiye ayırır; "*kültürleşerek*" modernleşme tarihsel bir dinamiklerin sonucudur ve toplumsal hareketlerin nispeten kendiliğinden işleyen bir süreç olurken, "*güdümlü*" modernleşmede değerlerin, kurumların ve örgütlenmelerin sanayileşmiş ülkelerdeki biçimleri ile benzeşim kurulmaya çalışıldığı bir süreçtir. Yani kültürleşerek modernleşme daha çok organik bir yapı ise, güdümlü modernleşmenin de bir nevi inorganik bir süreç olduğu söylenebilir. Ülkemizdeki modernleşme süreci toplumsal bir yapının değerlere ve sisteme yönelik karşı gelişlerinden ziyade yönetimin istekleri ile topluma indirgenen bir süreç olduğu tarihsel bir süreç içerisinden aktarılacaktır, bu durumda da ülkemizde ki modernleşme hareketlerinin

Chodak'ın güdümlü modernleşme sürecine bir örnek teşkil ettiğine değinmekte fayda vardır.

2.2.2. Osmanlı dönemi modernleşme hareketleri

Türk modernleşmesinden bahsederken kuşkusuz ki bu konunun tarihi çok eskilere dayanan geniş kapsamlı bir konudur. Bu süreç içerisinde modernleşme hareketleri yönetici sınıfla da ilişkili olarak farklılıklar gösteren dinamiklere sahiptir. Türk modernleşmesinin Osmanlı döneminde başladığı ise tarihsel olarak kuşku gerektirmeyen bir olgudur. Bu nedenle geçmişten 1950'lere değin etkileri olan ya da etkilerinden sıyrılmak istenen Osmanlı dönemi modernleşme hareketlerine değinilmesi gerekli görülmüştür. Osmanlı döneminde modernleşme hareketlerinin başladığı nokta ise, tarihçilerin ve sosyologların modernleşme kavramını ele alış biçimleri doğrultusunda çeşitlilik göstermektedir.

Tunalı (2006: 121), Tanzimat'ın "biçimsel düzeydeki bir kültürel, siyasal ve ideolojik sorunsalın modernite adına atılmış ilk adımı olarak" kabul edildiğini belirtmiştir. Ortaylı da *Gelenekten Geleceğe* (1982: 14) adlı eserinde modernleşmenin başladığı nokta konusundaki çeşitliliğe değinerek Gülhane Fermanı'nın okunduğu yılda fikir birliğine varır:

Osmanlı İmparatorluğu modernleşmeye acaba ne zaman başladı? Nevşehirli İbrahim Paşa'nın açtığı mühendishaneler ve Baron de Tott'un Osmanlı topçusunu ıslah etmeğe başlamasıyla mı, yoksa II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağını ortadan kaldırmasıyla mı? Modernleşmeyi nasıl anladığımıza bakar bu sorulara verilecek cevap. Bana kalırsa ve ille de bir tarih lazımsa, insanların insana layık güvenceyi elde ettikleri 1839 Gülhane Fermanı'nın okunduğu gün derim.

Tanzimat'ı başlattığı kabul edilen Gülhane Fermanı'nı modernleşme hareketinin başlangıcı olarak belirler. Çünkü bu fermanla birlikte Osmanlı'daki Doğu-Batı ayrımının gün yüzüne çıktığı ve toplumsal hareketlerde ani ve keskin değişimlerin yaşanmaya başladığı bir dönemdir. Batı ile yüzleşilerek kültürel ve toplumsal hayatı düzenleyen tüm kaidelerin farklılıkları kutuplaşmaya neden olmuş ve Batı'ya duyulan kuşkuyla rağmen izlenilmesi gerektiği kabul edilmeye başlanmıştır.

Suavi Aydın'a (1993: 15) göre, Osmanlı Devleti'nde sistemli modernleşme III. Selim ile başlar. Bu dönemde askeri alanda yapılan ıslahatlar modernleşmenin de başlangıcı olmuştur. Modernleşme hareketi içerisinde askeri modernleşme açısından bakıldığında kabul gören bir kavramdır. Ancak, modernleşmenin tüm unsurlarını barındırmaya

yetmemesi açısından tam modernleşme hareketi başlangıcı olarak kabul etmeyenlerde vardır. Modernleşme zaten değişmekte olan dinamik toplum yapılarının değişimlerini değiştirmek üzere kurulu olan bir kavramdır ve bu tam olarak şu noktada başlar demek sağlıklı bir yargı değildir. Ortaylı (2007: 18-19) da daha önce buna değinerek daha köklü ve geniş reformlara imkân verdiği için belirtilmesi gerekiyorsa Tanzimat'ı işaret etmiştir. Ancak, Tanzimat'ın oluşması için gerekliliğin farkındalığının bu dönemden başladığını söyleyebiliriz. Yapılan modernleşme hareketleri aslında askeri alandan başlayarak daha geniş boyutlarda modernleşme hareketlerine ulaşmıştır: Batı ile mücadelede başarılı olabilmek adına "bir asker yetiştirmek için, onu eğitecek okullar kurularak, burada modern bilim dersleri öğretilmeye başladı. Düzenli bir orduyu beslemek için gerekli mali durum düzenlendi". Görüldüğü üzere bir reform diğerlerinde de düzenlemelere gidilmesine neden olmuştur ve Batı ile temasın arttığı bir döneme girilerek yüzyıldaki köklü modernleşme hareketlerinin temelini oluşturmuştur diyebiliriz. "Bütün bu değişimler kademe kademe oluyor ve ilerledikçe, Batı dünyası ile daha çok temasa geçiliyor ve görüyorlar ki orada başka bir üstünlük var, bu üstünlüğe karşı durmak zorundasınız. Nasıl duracaksınız? Reddederek mümkün değil, o halde kabul ederek karşı duracaksınız " (Ortaylı, 2007: 19).

Hilmi Ziya Ülken (1994: 20-21) de, III. Selim ile başlayan modernleşme hareketini yüzeysel bir hareket olarak belirtir ve reform hareketlerinin II. Mahmud döneminde ivme kazanarak Abdülmecit döneminde yapılan Tanzimat ile modernleşmeye dair daha keskin sınırların çizildiğini söyler. Bu durumun nedeni için bakılması gereken, Tanzimat'a değin modernleşmeye dair girişimlerin ne ölçüde başarılı olup olmadığı, yönetilenden yönetilene geçme sürecindeki başarısıdır. Ülken (1994: 20-21), yapılmak istenen reformlar ile buna karşı direnişi şu şekilde açıklar, İslam-Hristiyan dünyalarının arasında yüzyıllardır süren savaşlar ve gerginliklerin sonucu olarak, Hristiyan toplumlardan gelen her türlü etki olumsuz olarak karşılanmıştır. "Bütün yenileşme davranışları ordunun başarısızlığından üzüntü duyan ve yenilişin sebebini Batı'daki teknik üstünlükte gören devlet otoritesinden geliyordu. Tepkiler ise, derinlikten uzak olan bu görüşü bile benimsemeyen ve bütün yabancı tesirleri «gâvur icadı» diye karşılayan fanatik görüşten geliyordu." Halkın dini bağlılığı üzere kurulu geleneksel toplum yapısındaki dogmatik duruşu ve yüzyıllar boyunca karşı dinden mensup olanlara karşı verdiği mücadele Batı'dan etkilenilerek yapılan her türlü yenileşme hareketine karşı duruş sergilemiştir. Zaten sadece askeri temelden doğan bu reform çabaları modernleşme için eksikliklerle de doludur. Birçoğu

kanlı isyanlara sahne olan bu reform hareketleri bu nedenle sınırlı kalmış ve halka inemeyen bu hareketler sonucu esaslı bir modernleşme elde edilememiştir.

Tanzimat'ın diğer reform hareketlerinden ayrıştığı temel vaadi askeri teokratik temellerin yerine halkın birleşebileceği, siyasal düzen ve iktidarı sağlayıcı kişisel hak ve özgürlüklere dayanan keyfi uygulayıcılığı önleyen hukuki reformlara dayanmasıdır. Vergi düzenlemesi, basın özgürlüğü, din ve dil ayırt etmeksizin herkesin yasalar önünde eşit sayılacağı gibi reformlar en önemlilerindendir. Padişahın keyfi tutumlarına ve yalnızca şeriata ait hükümlerin yerine hukuk üstünlüğü vaadi ile aslında yönetim kendi iradesini kendisi sınırlandırmıştır. Tanzimat, hem ülke içinde hem de ülke dışında olumlu tepkiler alan, hukukun üstünlüğü ile istikrar umudu bulan halkın genelinin desteğini alan bir reform hareketi olmuştur. Bu nedenle Türk modernleşmesinde geniş kapsamlı reform hareketlerinin başlangıcı sayılır (Tanör, 1986: 14-16).

Tanzimat döneminin en önemli özelliklerinden birisi de diplomasi mesleğinden gelen bürokratlar tarafından yönetilmesidir. Bu idarecilerin ülkeyi yaşanabilir kılma çabaları her ne kadar takdir görse dahi Balkanlarda çıkan Slav halklarının isyanının sert bir biçimde bastırılması Osmanlı'nın dış diplomasi de kazandığı sempatiyi yok etmiştir. Ayrıca, ülkenin içinde bulunduğu "ilkel tarım ve zanaatlara dayalı iktisadi yapısına karşın sanayileşen imparatorluklar" devrine girilmiştir. Osmanlı ordusunun gelişimi için gelişmiş modern fabrikalara, madencilik, yan sanayi, ülkeyi saran geniş demir ağları ve deniz ulaşımına ihtiyacı vardı. Bu koşulların yetersizliği de eklenince Osmanlı bu dönemde yeterli hızda bir gelişme kaydedememiştir. Tanzimat hareketi, kanun egemenliğini kurma ve yönetimi yeniden düzenleme olarak görülen bir hareketti. Ancak, Tanzimat bir devrim havası ve dünya görüşünü taşıyamayarak, yönetenlerin kişiliklerinden gelen tutucu ve faydacı anlayışla birleşerek "Osmanlı'da yeni bir insan tipinin yaratıcısı ve öncüleri" olsalar da geleneksel tutumdan gelen toplumun "*efendisinin*" yaşamı ve görüşlerine uyum sağlama özelliğini kıramamışlardır. Tanzimat, özünde başarılı olabilecek bir hareket idi ama kısmen başarıya ulaşarak sınırlı bir "elit tabakanın dışına yayılan bir ideoloji ve kurum olamamıştır". Osmanlı aydınının çabaları ile başlayan Tanzimat, dış güçlerin etkisi ile çıkarılan Islahat Fermanı ile sonlanmıştır (Ortaylı, 1987: 84-90, 180). 1856'da, Tanzimat'ta verilen sözlerin yerine getirilmediğini ve yetersiz kaldığını iddia eden Avrupa tarafından Osmanlı'nın Rusya'ya karşı savunulmasının bir koşulu olarak da sunulmuş Islahat Fermanı ilan edilmiştir. Islahat Fermanı'nı ile Müslüman olmayan halka eşit haklar getirmektir.

Bunlar kamusal ve siyasal hakların yanı sıra, yabancılara sağlanan ekonomik hak ve kolaylıklardır. Bu dönemde aşırı dinci fanatik gruplar özellikle taşrada egemen güçlerle birleşerek büyük bir muhalefet oluşturmuşlardır. Kurumlar desteği yerine ileri gelen isimlerin gücü ile ayakta duran Tanzimat dönemi bunlara karşı ayakta duramamıştır (Tanör, 1986: 16-17). Tanzimat'la başlayan dönemin bir modernleşme hareketinden daha çok, yabancı devletlerin kapitalizminin yayılmasına uygun ortam sağlama görevi taşıdığı fikrini savunan Küçükömer (1969: 62-63) bu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Batıdaki kapitalizm makineli ve büyük çapta üretimle sanayi devrimine ulaşıncaya, bunun gereği olarak pazar ve ilkel madde sağlamak üzere diğer ülkelerden istekleri, daha doğrusu emirleri olacaktı. Osmanlılarda ayan ve bürokratların bazı Batı kurumlarını almak istemeleri, kapitalist âlemin isteklerine uyuyordu. Osmanlı ülkelerinde, dış kapitalist isteklerin gerçekleştirilmesi için gerekli ortamın hazırlanmasına, batılılaşma hareketi, hayret edilecek bir biçimde uyuyordu.

Sultan Abdülaziz döneminde de Batılılaşma çabaları devam etmiştir. Bu dönem Avrupa kamuoyunu etkilemek için seyahatler düzenlemiş, "nutuk vermiş, gittiği yerlerde vals gibi kendi besteleri çalınmış, kendi bestelediği marşlarla karşılanmıştır" (Ortaylı ve Küçükkaya, 2012: 25). Balolar gibi, batılı görüntülü yaşantı yanında kültür emperyalizmi de eğitim kurumlarıyla ülkeye girmiştir. "Danıştay, Yargıtay benzeri bir şura, batı tipi ticaret kanunları v.s. alınmıştır." Küçükömer'e (1969: 74) göre böylece, Batı kapitalizmi, imparatorluğa girerek onu dağıtma ve kendine gerekli olanı da kontrol alma imkânını bulmuştur. Bu durum, Osmanlı toplum yapısında bir ikilem doğmasına yol açmıştır; Avrupai hukuk yanında İslami hukuk, medrese eğitimi karşısında modern eğitim kurumları dolayısıyla farklı kurumlarda yetişen ve farklı uygulamalara maruz kalanların birbirleri ile uyum içerisinde yaşaması sonucunu da çıkmaza girmiştir. Bu ortamda, "hürriyet mücahidi" olarak da kabul edilen Yeni Osmanlıların hareketiyle 1876'da Birinci Meşrutiyet, Kanunu Esasiyle ilan edilmiştir. Ancak, bu yenileşme hareketleri ile bahsedilen ikilileşme toplum içerisinde daha belirgin bir hal almıştır. 1902'de Jön Türklerin sultana karşı yaptıkları kongre sonucunda, "Batıcı bürokratlar ile onlara karşı olan İslamcı-doğucu halk cephesine dayanılarak fırkalaşma eğiliminin çekirdeğini ortaya çıkarmıştır... Batıcı-laik bürokrat, batılılaşma ile devleti kurtarmak isterken, yeterli derecede üretim güçleri yaratamadığından, tarihi büyük halk cephesiyle ters düşmektedir." Bürokrat sınıf, batılılaşmaya dönük, *laik ve ilerici*, İslamcı-doğu cephesi ise *gerici* olarak kutuplaşmış bir toplum yapısını oluşturmaktadırlar (Küçükömer, 1969: 74-75, 79-84). Ancak, İttihatçı kanat bugüne değin sanayileşmiş Avrupa'nın Osmanlı içine nüfuz etmesiyle refaha kavuşulabileceği inancına karşı durarak, Jön Türkler, 1908'de devrim gerçekleştirmişlerdir. Yüksek bürokratlar gibi

sadece bir anayasal monarşi istemeyen, Türk toplumunun bir toplumsal devrimden geçmesi gerektiği inancını taşıyan Jön Türkler ile birlikte 1876'da yürürlükten çekilen anayasaya tekrar yürürlüğe girmiştir. Bu dönemde sadece siyasal bir değişiklik olmanın yanı sıra Batı'dan daha fazla şey alınarak toplumsal dönüşüm hızlandırılmıştır. Örneğin; 1912'de olimpiyatlara katınıldı, ilk film gösterimi yapıldı, tiyatro faaliyetleri canlandırılarak Müslüman kadınların da sahneye çıkması imkânı yaratıldı (Ahmad, 1993/2012: 14, 39-45). Bu hareket beraberinde toplumsal bir dönüşümün yaşandığı göz ardı edilemez. Ancak, Jön Türk hareketi de kendi içerisinde *liberaller* ve *ittihatçılar* olarak ikiye bölünmüştür. Liberaller, Osmanlı toplumunun üst sınıflarına mensup, şehirleşmiş ve Batı etkisinde olan, toplumun yönetiminin de yine bu zümrece kontrolüne inanan 'Osmanlılık' olarak adlandırılan görüşe sahiptirler. 'İttihatçı' kanat ise, genel olarak alt-orta sınıfa mensup ve kurtuluşun ancak anayasal düzenle birlikte sarayın otokratik gücünün zayıflamasında görüyorlardı. Batılılaşma modeli olarak ise, Japonya örneğinden hareket eden bir anlayışı savunmaktaydılar.

İnalcık ve Seyitdanlıoğlu (2006: 27-32), öncelikle Tanzimat dönemi boyunca etkili olan bu "Osmanlılık" anlayışının, özellikle Fransız İhtilalı'nın de etkisiyle Balkanlara yayılan milliyetçi hareket dalgası sonucunda çıkan isyan ortamında tüm halkları Osmanlılık çatısı altında toplayarak sükût ortamı sağlama çabası olan bir ideoloji olduğunu söyler. Ancak, Birinci Meşrutiyet de dâhil olmak üzere, getirilen yenileşme hareketleri ve bu Osmanlı çatısı altında her millet ve dine mensup kişilerin eşit sayılması politikaları başarılı sonuçlar verememiştir. Özellikle Balkan Harbi ile birlikte, İttihat ve Terakki'nin yönetimindeki mecliste bu fikir bırakılarak Türk milliyetçiliğine dayanan bir ideolojiye geçilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'na değin esasen Osmanlı Devleti'ni kurtarma çabası güden bu modernleşme hareketleri, savaşın sonunda alınan yenilgi sonucunda İttihatçı hükümetin de çöküşüyle anlamını yitirmiştir. İşgal ve parçalanma korkusuyla halk arasında kendiliğinden gelişen isyan hareketleri doğmuş, eski siyasal rejimin (Sultan'ın) bölünmeye razı görünmesiyle de beraber, Mustafa Kemal'in önderlik ettiği ulusalcı davaya geçilmiştir. Modernleşmeyi hızlı ve etkili biçimde sağlayacak Cumhuriyet rejimi için gerekli ortam vardı ve 29 Ekim 1923'te Mustafa Kemal önderliğinde Türkiye Cumhuriyeti kuruldu (Ahmad, 1993/2012: 16-18).

Genel olarak, Osmanlı'da modernleşmeye karşı duruşun ana sebebi bu hareketlerin Batılılaşma olarak görülmesidir. Modernleşme için devletin bürokrat kesimi ve dönemin

aydınları olan seçkin kesim modernleşir ve toplumun modernleşmesini yönetirler (Aydın, 1993: 15). Modernleşmeyi yukarıdan aşağı dikey bir şekilde kontrol eden ve başlatan toplumun egemen güçleridir. Tunalı (2006: 124), Tanzimat dönemi yazarlarının Batı kültürünü öğrenmek amacıyla bir nevi ‘elçi’ olarak Avrupa’ya gönderilen Osmanlıların, içeriksel değil biçimsel hayranlıkla geri döndüklerini belirtir. Bu nedenle ‘halkı aydınlatma’ misyonunun getirdiği yenileşmenin herhangi bir ideolojik temele dayanmadığını söyler. "Batılaşma hareketlerini yürütenler, mülkiyet-sınıf meselelerini, iktidar ve sınıf ilişkilerini, bunun organik bağlantılarını dikkate" almamışlardır (Küçükömer, 1969: 79). Bunun sonucu olarak da Osmanlı'da Batılılaşma her daim bir muhalefet cephesi ile uğraşmak durumunda kalmıştır.

2.2.3. Erken Cumhuriyet dönemi modernleşme anlayışı

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte başlayan modernleşme sürecini Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayırıştıran yegâne özellik modernleşmenin ulus-devlet temeline dayanmasıdır. Birçok kaynakta, bu dönemin asli Türk modernleşmesinin başlangıcı olduğu söylenir ve bu geleneksel, yobaz, ilerlemeye engel ve adeta bir çöküşü simgeleyen Osmanlı'dan kopuşla mümkündür. Devamsızlık ilkesine dayanmışçasına görünen bu anlayış temelde doğru değildir. Çünkü aslında ulus-devlet kimliği üzeren yürütülen politikalar Osmanlı döneminde yeşermiş ve olgunlaşmaya başlamıştır. Örneğin, Reformlar dönemi Osmanlı'sında, eğitim yoluyla halkı dönüştürerek, 'Batı'lı insan tipini Osmanlı topraklarında oluşturma gayesi Cumhuriyet'in devletine ve aydınına atfedilen toplum mühendisliğinin ilk örneklerini de oluşturmaktadır (Coşar, 1999: 70-72). Ancak, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1920'de kurulması ve 1923'te Cumhuriyetin ilanı sonrası ülkenin kurucu ve yöneticisi Atatürk'ün de etkisiyle Milli Kurtuluş mücadelesi ve Türk Devrimi ile birlikte Osmanlı mirası reddedilmiştir. Bu dönemle birlikte gerçekleştirilen köktenci reformlar Osmanlı dönemindeki reform hareketlerinden ayrışır. Osmanlı dönemindeki Batılılaşma çabalarını "taklitçi" olarak nitelendiren Cumhuriyet dönemi Türkiye'si ulusal bir temel ile çağdaş medeniyetler seviyesine ulaşmayı hedefleyen politikalar uygulamışlardır (Timur, 2006: 14). Yeni homojen ve laik bir ülke olabilmek adına, Osmanlı'nın izinden kopuş için Türkiye'nin de başkenti Ankara'ya taşınmıştır. Ankara devrim gerçekleştirici önderlere “gerekli olan bağımsızlık ve özgürlük ideallerini korumak imkânını” vermesi açısından önem taşır (Toynbee, 2000-b: 33).

1923'te, modern tarihin en ciddi dönüşümlerinden birinde, Türkler kendilerini siyasi olarak yeniden yarattılar, Osmanlı geçmişleriyle bağlarını bile isteye koparttılar, İslami ve çok dinli bir imparatorluğu reddedip yerine laik ve daha homojen bir cumhuriyet kurdular. Türkiye'nin yeni liderleri başkentlerini eski payitahtın yoz anılarından dört yüz küsur kilometre doğuya, Ankara'nın rüzgârla kamçılanan tepelerine taşıdılar. (King, 2014/2016: 18).

Berkes de (2003: 521-522), Mustafa Kemal ile birlikte Türk çağdaşlaşmasının ilk kez tutarlı ve azimli bir lidere kavuştuğunu belirterek, yeni atılan adımların "geleneksel İslam-Osmanlı temeli yerine onun karşısı olarak ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesine" dayanması açısından farklılaştığını söyler. Türk ulus inşasında çağdaş Batılı değerlere ulaşmak adına gelenekten kopuş gereklidir ve bunun yerine gelecek kuşaklarında yörüngesinde yetişeceği yeni değerler oluşturulmalıdır. Bu bakımdan Cumhuriyet dönemindeki "devrimsel değişikliklerinin, tarihsel zorunlulukların bir ürünü olduğunu" ekler.

Modernleşmenin özü yenileşmeyi doğurur, bu nedenle de bu dönem gerçekleşen reformlar toplumun ilerlemesi için gerekli ve önemlidir.

Bu dönem modern bir ülkenin kurulmasında "temsil olarak bir şekilde yüceltilen Batı vardır", ancak Atatürk'ün birçok söylemi ve önderliğini üstlendiği kanunlardan da anlaşılabilceği üzere, Türk milletinin özgünlüğü olmalıdır. Batı karşısında özsel bir özgünlüğe ve bağımsız bir kimliğe sahip olması gerektiği vurgulanmaktadır (Ahıska, 2009: 1040).

'Millet-i hâkime' anlayışının, seküler temeller üzerine kurulu bir milli devlet yaratma çabası Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet politikasının tabanını oluşturmaktadır. Osmanlı'daki hareketlerden bu noktada ayrılarak, Panislamizm ve Pantürkçülüğe karşı duran "Türk" ismiyle sembolleşen "etnik niteliğe bağlı bir mülkilik anlayışı benimsenmiştir." Misak-i Milli ile belirlenen sınırları kabul eden ülkenin Türkiye adı da bu etnik imalı mülkilik anlayışının yansımasıdır. Ancak, henüz var olmayan milli kimliğin unsurlarının nasıl belirleneceği sorun teşkil etmekteydi (Yıldız, 2009: 210-212). Osmanlı döneminde "Türk" kimliği genellikle köylü kesim için kullanılan, aydın Osmanlılar açısından imparatorlukta en hor gördükleri şeyi temsil ediyordu (King, 2014/2016: 178). Tunaya (1964: 88), bunun nedenini reformlara yön veren Osmanlı kesiminin "«Avrupa'nın namusuna lüzumundan fazla» güvenen ...bu yüzden de Türk milletini «mâzisini unutmuş,

milliyetin ve özel medeniyetin verdiği nimetleri bilmez, kansız, miskin bir millet» olarak” tanıtımlarından olduğunu iletir.

Bu nedenle, bu kötü şöhrete sahip algı yerle bir edilmeli ve yeni milli değerler yüklenmelidir. Yeni Türk kimliğinin oluşmasında ülkenin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk'ün düşünce olarak etkilendiğini açıkça dile getirdiği Ziya Gökalp'ın görüşleri etkili olmuştur. *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak* (1918) adlı eserinde bahsi geçen milletin temelini ırk olamayacağı görüşü ile vektörel tarzda ırk üstünlüğü yerine çok kültürlü milliyetçiliğe dayanan Atatürk'ün milliyetçilik anlayışı, *Muasırlaşmak* anlayışı açısından da Gökalp ile benzerlikler taşır. Batı ile olan ilişkileri kapsayan bu kavram da Atatürk daha radikal politikalar benimsese de, her ikisi de 'Türkleşme' ve 'Muasırlaşma' arasında bir tezat bağlam olmadığını savunmaktadır. Her ikisinde de Medeniyette uluslararasılaşp, kültürde ulusal kalmak görüşü ortaktır. Ayrıca, Gökalp'in korporatist düzen anlayışına uygun olarak, Atatürk'ün "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir kitleyiz" sözü Cumhuriyet'in uyguladığı politikaların yapı taşı olmuştur (Belge, 2009: 32-34). Ancak, İslamlaşmak konusunda Mustafa Kemal ve Gökalp arasında bir ayrışım vardır. Kemalist milliyetçi anlayışta, İslami gelenekten kopuş ile İslamiyet öncesi Türk kavimleri yüceltilerek, seküler bir "şimdi" oluşturulmak istenmiştir. Kemalist milliyetçiliğin ana özellikleri, Turhan Feyzioğlu'na göre "milli birlik ve ülke bütünlüğüne büyük önem atfeder; ırkçılığı reddeder, medeniyetleştirici ve çağdaşlaştırıcıdır. Sınıf çatışmasına karşıdır. Yurtseverlik üzerine kurulu bir mülkilik temeli vardır." Kemalist ideoloji bu görüşlerin temelinde "rasyonel, modern, medeni, ilerici, demokratik, birleştirici, onurlandırıcı, insancıl ve barışçıl" olarak nitelendirilmektedir (Aktaran Yıldız, 2009: 212).

Cumhuriyet döneminde ulus inşası sürecinde devam eden çağdaş bir ülke olma öyküsü adına, partinin de Altı Ok'unu simgeleyen, "cumhuriyetçilik, laiklik, milliyetçilik, halkçılık, devletçilik ve devrimcilik" Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1931 parti programına alınarak 1937'de anayasal olarak maddelendirilmiştir (Zürcher, 1993/2000: 264-265). Bu ilkeler, ülkenin izleyeceği modernleşme politikalarının da yer imleridir. Yıldız (2009: 222-223), bu Kemalist ilkelerin *milliyetçilik* ve *medeniyetçilik* fikrinden doğduğunu belirterek; saltanat ve halifeliğin kaldırılması, Türklerin kökenini Orta-Asya'ya uzatan Güneş- Dil teorisini, milli iktisat siyasetini, soyadı kanununu *milliyetçilik* ilkesine bağlar. Medrese, tekke ve zaviyelerin kaldırılması, şapka kanunu, Batılı kanunların uygulanması, opera, bale, resim ve müzikte Batı formuna geçilerek, kılık-kıyafet kanunu ile Batılı giyim

tarzının kanunlaştırılmasını ise, Batı ilişkisi üzerinden kurulan *medeniyetçilik* ilkesi ile ilişkilendirmektedir. Tunaya'da Atatürkçülüğün Batıya yönelen anlayışındaki temel prensiplerinin Medeniyetçilik tezine dayandığını, Batılılaşmanın ise bu tezin en doğal sonucu olarak ortaya çıktığını söyleyerek devrim ideolojisinin temellerinin bu doğrultta olduğunu iletir (Tunaya, 1964: 90). Stefanos Yeresimos (1973/1992:107-109), Cumhuriyet'in yenileşme hareketleri ile Avrupa'da yeni bir "Türk imajı" çizildiğini belirtir. "Fes giyilmesinin yasaklanması; Avrupai giyim kuşam; Latin alfabesinin ve ölçülerde batılı birimlerin kabulü; hafta tatilinin cuma yerine pazar gününe alınması; İsviçre Medeni Kanununun, İtalyan Ceza Kanunu'nun aktarılması; soyadının kabulü ve kadın hakları... " gibi değişikliklerin Batı ile kurulan ilişkiler açısından yeni Türk insanın tanınması ve en önemlisi de ticari ilişkilerde kolaylık sağlanması adına gerçekleştirildiğini söyler. Örneğin; Şapka devrimi ile fes kullanımının yasaklanması, Batı ile ilişkiler açısından etkin bir adım kabul edilir. Çünkü Avrupalının Osmanlı insanını tasvir ederken ve Şarklıyı tanımlarken çizimlerinde kullandığı en belirginleştirici unsur festir. Şapka devrimi ile yaratılması arzulanan yeni Türk insanı Osmanlı'nın yarattığı bu ön yargılı izlenimden sıyrılarak, geçmişten kopuş ilkesi ile yürütülen modernleşme hareketlerine iyi bir örnek teşkil eder..

Gerçekleştirilen reformlar ve çağdaşlaşma hareketlerini sadece biçimsel yönüyle ele almak eksik kalacaktır. Biçimin içeriği dönüştürebileceği varsayımına dayanan bir anlayışla gerçekleştirilen bu hareketler, "temsilin gücüne duyulan inançla birlikte, hiç de yeni cumhuriyetin modernleşmeci elitlerine özgü bir şey değildir" (Bozdoğan, 2001/2012: 73). Kent ve kırsal kopuşu anlayışını yıkmak esası güdülmüştür. Latin alfabesinin kabulü ve ardından başlatılan "okuma yazma seferberliği sonucunda, okuryazarlık oranında büyük bir artış sağlanmıştır. Okuyup yazabilen nüfusun oranı 1928'de yaklaşık yüzde 8'den, 1935'te yüzde 20'nin ve savaşın sonunda 30'un üzerine" çıkmıştır (Ahmad, 1993/2012: 102).

Okuma yazma oranındaki artışa rağmen bunu az bulan Atatürk önderliğinde bir komisyon kurularak yanıt aranmıştır. Sonuç olarak, yerelde eğitim amacı ile 1940'ta Köy Enstitüleri açılmıştır. Bu enstitüler sayesinde, kırsalda yeni reformları öğrenerek değişime uzak kalmayacaktır (Ahmad, 1993/2012: 103). Köy Enstitülerinin açılma amacı bile Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketlerinin elit- kentli sınıf dışına çıkmayı amaçlayan, tümünden modernleşme çabaları olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Cumhuriyet döneminde reformlarla yaratılmak istenen modern Türk insanı, “milli bir kimlik bilincine sahip olan ve de bir Batılı gibi yaşayan, toplumsal kültürel hayatını Batı standartlarına uydurmaya çalışan” kişilerden oluşur (Tazegül, 2005: 143). Bu noktada kadınların yeri de modern Türkiye’nin oluşmasında önemli bir yer teşkil etmektedir. Bütünleşmeci modernleşmede kadınlar Cumhuriyet Türkiye’sinin laiklik ilkesinin de getirisiyle peçelerinden kurtularak gündelik hayat dönüşümünde etkin rol oynamaya başlamıştır. Cumhuriyet ile birlikte kabul edilen yeni anayasanın getirdiği kadınlara yönelik hakların yanında özellikle, 1934 yılında kadınlara seçme ve seçilme hakkının tanınması sonucu, 1935-1939 yılında TBMM’de kadın vekillerin sayısının erkek vekillere oranı %4,5’tir (Saktanber, 2009: 326). Modası geçmiş ve geçmişin gölgesindeki her türlü etkiden kurtulma adına, kadının konumu önemlidir (Toynbee, 2000-a: 48). Eğitim açısından üniversite kadınların eğitime açık hale gelmiştir. 1924’te Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile eğitim karma olmuştur. Ayrıca, gündelik yaşam içerisinde de kadının özgürleşimi ile birlikte birçok değişim yaşanmaktadır; kadınların tiyatrolarda, sinemalarda, topluluklarda erkeklerle bir arada oturabilmektedir. Bunun yanı sıra, “sinema ve tiyatrolardaki kadınlara mahsus balkonlar ve localar erkeklere de açılmıştır. Tramvaylar ve trenlerde kadınlarla erkekleri ayıran perdeler de kaldırılmıştır ve yolcular artık karışık oturmaktadır. Kadınlar sahneye de çıkabilmektedirler, kadınlar yüzyıllardan beri süren kısıtlamalardan kurtulmuşlardır” (Toynbee, 2000-b: 53, 54).

Yeni Türk kadını simgesini tüm dünyaya göstermek adına, Yunus Nadi’nin önderliğinde güzellik yarışmaları fikri ortaya çıkmıştır. İyi bir ailede yetişmiş olan Keriman Halis, 1932 yılında ‘Uluslararası Zarafet ve Güzellik Geçidi’ yarışmasında birinci olmuştur. “Dünyayı Fetheden Türk Kızı” manşetleri ile karşılanmıştır. Müsabakanın güzellikten ziyade, modern Türkiye’nin ve kadın özgürlüğünün bir temsili olduğunu belirten Halis, Cumhuriyet devrimlerinin taşıyıcısı olarak simgeleştirilmiştir (King, 2014/2016: 187, 236-242). "Kemalizm'in tanımlamış olduğu yeni kadın tipi kendisini onlara açılan plajlar, düzenlenen Cumhuriyet baloları ve güzellik yarışmaları gibi etkinliklerle gün yüzüne çıkarılmış gerek uluslar arası gerek de ülke içerisinde görünürlülüğü sağlanmıştır" (Türk ve Özbulduk Kılıç, 2016: 177-178).

1931 yılında yapılan devrimlerin halka indirilmesi amacıyla açılan Halkevleri, halkın "cemiyet hayatında" yeni edinimler sağlamasını sağlamıştır. Bunlar içerisinde Spor şubesi ile denizcilik, güreş gibi uluslararası arenada yarışma imkânı sunacak spor dallarının

geliştirilmesi çabalanmıştır (Cumhuriyet Halk Partisi On Beşinci Yıl Kitabı, 1938: 15, 17). Böylece, uluslar arası arena da kadının güzellik yarışmaları ile kendini göstermesinin yanı sıra erkeklerin yeni modern kimliğini sunmak amaçlanmıştır. Yeni politikalar kadın ve erkek bedeni üzerinde kendisini görünür kılmaktadır.

Kuşkusuz ki, tüm yenileşme hareketleri aynı hızda ve aynı etki ile tüm halkı tesiri altına alamamıştır. Tarih boyunca olduğu gibi engeller ve muhalefet edenler de olmuştur. Değişim korkutucudur. Ancak, geçmişten farklı olarak artan bir başarı ile devam eden tutarlı bir modernleşme yaşanmaktadır. Modernleşme için katı olan buharlaştırılmalıdır.

“Atatürk’ün ölümünden hemen sonra başlayan ve çok partili düzene geçilmesine dek süren dönemde, C.H.P. Genel Başkanı ve Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’ye <<Milli Şef>> denilmiş ve bu döneme de genellikle <<Milli Şef Donemi>> adı verilmiştir” (Yetkin, 1983: 157).

Lozan Antlaşmasından yeni cumhuriyetin kurulmasına, hilafetin kaldırılmasından laikliğe geçilen yollarda her reform kararında Atatürk’ün yanında olan İsmet İnönü’nün cumhurbaşkanı seçilmesi, şartların onu getirdiği konumuna bakıldığında olağan dışı bir durum değildir. İsmet İnönü’nün bu reformların hazırlanma ve uygulanma aşamalarındaki varlığından anlaşılabileceği üzere, İnönü Batı uygarlıkçılığı tarafındadır. Cumhurbaşkanı olarak ilk nutkunda da Atatürk devrimlerine bağlılığının taahhüdünü vererek Cumhuriyetin kuruluşunda edinilen modernleşme anlayışını devam ettiren bir çerçevede politikalar gütmüştür. (Aydemir, 2011: 18-19, 25, 29).

İnönü "devletçi planlı sanayileşme programı" ile kalkındırma politikalarını yürütmekteydi (Bahçe ve Eres, 2011: 31). İlk başlarda etkili olmasına karşın, İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile ekonomik düzende devletçi politikaların uygulanması zor duruma gelmiştir. Ekonomik sıkıntılar İnönü yönetiminin sonunu getiren olayın temelini atmıştır. İkinci Dünya Savaşı ile birlikte seferberlik durumuna geçilmiştir. *Varlık vergisi* (1942)³ ve

³ 4304 sayılı Varlık Vergisi Kanunu 1942 yılında TBMM’de görüşülerek kabul edilmiştir. Varlık Vergisi'nin resmi açıklaması ise; "II. Dünya Savaşı'nın olağanüstü koşullarında elde edilmiş spekülasyon kazançları vergilendirmek ve piyasada tedavülde olan para miktarını azaltmak"tır (Aktar, 1996: 97,101). Varlık Vergisi'nin siyasal ve kültürel açıdan detaylı bilgisi için, Ayhan Aktar'ın "*Varlık Vergisi ve İstanbul*" makalesine bakınız.

Toprak Mahsulleri Vergisi (1943)⁴ ile devlet kaynağı sağlanmaya çalışılmıştır. Devlet tarafından mahsullerine el konulmasından korkan çiftçi ürünlerini saklama yoluna gitmiştir. Ayrıca, karaborsanın yükseldiği bu dönemde birçok fırsatçı zenginde ortaya çıkmıştır (Bahçe ve Eres, 2011: 30-31). Bu gibi nedenlerle toplumda iktidara yönelik muhalefet sesleri yükselmeye başlamıştır. Özellikle zengin köylü ve tüccar ittifakı oluşmuştur, kötü giden iktisadi durumdan rahatsız bir kitlenin de varlığı ile CHP yönetiminin toplumsal temeli zarar görmüştür. 1945'te çıkan *Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu* ile de CHP içinde muhalefet de görünür hale gelmiştir (Avaner, 2009'dan Aktaran, Bahçe ve Eres, 2011: 31).

Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu "11 Haziran 1945 tarihinde oylamaya katılan 351 milletvekilinin oybirliği ile kabul edilmiştir." Bu yasa tasarısı konuşulurken toprak sahibi Adnan Menderes yasaya karşı çıkmış ve oylamaya katılmamıştır (Albayrak, 2004: 23'ten Aktaran, Açııcı, 2009: 32-33). Yaşanan gelişmelere takiben İzmir milletvekili Celal Bayar, Aydın Milletvekili Adnan Menderes, İçel milletvekili Refik Koraltan ve Kars milletvekili Fuat Köprülü 7 Haziran 1945'te Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk muhtıra olması gibi bir özellik de atfedilen ve "Dörtlü Takrir" olarak adlandırılan önergelerini meclise sundular (Açııcı, 2009: 42, 45). "13 Haziran 1945'te Dörtlü Takrir önergesi mecliste reddedildi. Bunun sonucunda Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan partiden ihraç edildi. Celal Bayar ise partiden istifa etti ve 7 Ocak 1946'da Demokrat Parti resmen kuruldu" (Çizmeli, 2007: 56).

İkinci Dünya Savaşı'nın da etkisi ile değişen dış dünya ve buna uyumlu olmak için gereklilikler de düşünüldüğünde, tek partili siyasal sistem içerisinde "iktidar meşruiyetini batılılaşma, kalkınma ve demokratikleşme ilkelerinden alan bürokrasi için, Batı ile ilişkilerin bir zorunluluğu olarak çoğulcu bir siyasal ortam kaçınılmaz hale gelmiştir" (Tataroğlu, 2011: 230-231). Yani iç siyasanın gerginliği ve halkın yönetime karşı memnuniyetsiz tutumunun yanı sıra dış ilişkiler açısından da İkinci Dünya Savaşı sonrasında faşizmle yönetilen ülkelerin dağılması ve sömürge ülkelerin hürriyet akımları ile bağımsızlıklarını kazandıkları bir dönemde Tek Parti yönetimi de muhalefet söylemlerini arttırmıştır. Bu gibi durumların etkisiyle, İsmet İnönü'nün 1 Kasım 1945'te 7.

⁴ İkinci Dünya Savaşı ile artan kamu açığını kapatılmak adına tarımla uğraşan köylüden alınan yüksek oranda vergilerdir. 4429 sayılı kanun ile 1923 yılında yürürlüğe girmiştir (Çomaklı vd, 2012: 62-64). Detaylı bilgi için, Çomaklı vd., 2012, "*Türk Vergi Hukuku Tarihinde Tartışılan Bir Vergi: Toprak Mahsulleri Vergisi*" makalesine bakınız.

Dönem 4. Yasama yılı açılış konuşmasındaki "Bizim tek eksliğimiz, Hükümet Partisinin karşısında bir parti bulunmamasıdır" sözü tarihe geçmiştir (TBMM, 2011: 125).

Çok partili dönemin başlangıcı

Türkiye'de çok partili siyasi hayata geçiş Demokrat Parti'nin kurulduğu ve ilk kez seçimlere katıldığı 1946 yılında başlar (Timur, 2003: 99). Daha öncede çok partili siyasal hayat denemeleri yapılmasına rağmen, Demokrat Parti'nin muhalefet olmayı başardığı yıllar genel kabul ile başlangıç olarak alınır. 21 Temmuz 1946 seçimleri ilk kez çok partili seçimlerin yaşandığı tarih olması ile önem teşkil ederken aynı zamanda tarihe '*şaiBELİ, şüPHELİ*' seçimler olarak da geçmiştir. 1947'de olması gereken seçim tarihini öne çekmesi ile başlayan seçimlerin *şaiBELİ* olarak nitelendirilmesinin nedenleri olarak; normalde iki aşamalı seçim sürecinin ilk defa bu seçimlerle birlikte tek aşamaya geçirilmesi, DP'nin gizli oy-açık tasnif isteğinin kabul edilmemesi, çeşitli yerlerde seçmenlere baskı yapıldığı ve oy sayımına hile karıştırıldığı iddiaları sayılabilir. Seçim sonucunda, meclise DP 66 milletvekili, CHP 395 milletvekili çıkarmış, 4 milletvekili ise bağımsız olarak seçilmiştir (Çizmeli, 2007: 56-57). Böylece Türkiye ilk kez çok partili siyasi hayat dönemini deneyimleme sürecine girmiştir. Seçim sonrası DP hükümete karşı tüm muhalefeti harekete geçirme söylemlerine başvurmuştur. Örneğin, Menderes bir konuşmasında şunları dile getirmiştir: "...milli gelirin yüzde 50'sinden fazlası nüfusumuzun yüzde 80'inden çoğunu teşkil eden köylüye ve ziraate düşüyor... Yıllardır ve yıllardır iktidarı gafletten ayırmak mümkün olmadı. Neden? ... Çünkü Türk köyünden ses gelmedi..." DP, köylünün dışında işçi sınıfına yönelik de söylemlerde bulunmuştur. Celal Bayar, "Demokrasinin bir gereği olarak işçinin hakkı olan grevi...siyasi bir zaruret olarak" gördüklerini belirten demeçlerde bulunmuştur (Timur, 2003: 45-46). İlk defa hükümetin karşısında ses olan bir muhalefet vardır. Ve DP muhalefet sürecini CHP yönetimini eleştiren bir politika üzerinden halka indirgediği siyasi tavır ile geçirmiştir. DP muhalefetine yanı sıra, bu dönem ekonomik anlamda alınan kararlar bakımından oldukça önemlidir. Savaş dönemi ülkenin ekonomik anlamda içinde bulunduğu çıkmaz devletçi ekonomiden uzaklaşılması zorunluluğunu da beraberinde getirmiştir. Ekonomik gereklilikler karşısında İnönü, Batı ile yakınlaşma yolunu seçmiştir. Amerika tarafından Mart 1947'de Truman yardımı ülkeye gelmiştir (Avcıoğlu, 1979: 515-516, 542). Devamında ise, Avrupa'nın gıda temini sağlaması adına tarıma öncelik verilmesi şartıyla Marshall yardımından yararlanan Türkiye (Avcıoğlu,

1979: 557), CHP iktidarının son döneminde Amerika ile ilişkilerin başlamasını sağlamış, Amerikanlaşma etkisi ve yanlılığının temelleri atılmıştır.

2.2.4. 1950'li yıllar Türkiye'sinde modernleşmenin yönü ve içeriği

14 Mayıs 1950 seçimleri ise Türkiye Cumhuriyet'i tarihi açısından çok yönlü etkileri olan bir dönüm noktasıdır. Yüzde sekseni aşan bir katılım oranı ile DP oyların % 53,35'i ile seçimi büyük bir farkla kazanarak CHP'nin yirmi yedi yıllık iktidar dönemini bitirmiştir. Meclisteki 487 koltuktan 408'i DP'nin olurken, CHP 69 milletvekili çıkarabilmiştir. Seçime katılan bir diğer parti olan Millet Partisi ise meclisteki koltuklardan sadece 1 tanesini doldurabilmiştir (Eroğlu, 2003: 83-84). Ve böylece, yeni bir iktidar dönemi başlamıştır.

14 Mayıs 1950 seçimleri sonucu Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) iktidarının sona ererek, Demokrat Partinin (DP) seçimleri kazanması ile başlayan ve 27 Mayıs 1960 tarihinde askeri darbe ile son bulan bir dönemi temsil eden ellili yıllar genel olarak; iç politikada çok partili siyasi hayatın yaşandığı, "ekonomik açıdan küresel kapitalizme eklemlendiği, askeri açıdan NATO'ya uyumun ve uluslararası açıdan ABD hegemonyasının" hissedildiği dönem olmuştur. (Kaynar, M. K, 2015: 11-14). Bu tarihe değin Batılılaşma ile eş anlamlı yürütülen modernleşme hareketlerinde Batı=Avrupa iken DP'nin iktidarı ile Batı'nın karşılığı Amerika halini almıştır (Alkan, 2015: 592) bunun yanı sıra modernleşmenin gereği olan çok partili siyasanın yaşandığı ve kentleşmenin başladığı yıllar olmuştur. Bu dönemde siyaset ve ekonomi politikalarındaki değişimler ile paralel olarak siyasetin toplumsal tabanının genişlediği ve toplumsal dönüşümün farklılaştığı, modernleşmeci uygulamaların da değiştiği yıllar olarak önemini korumaktadır (Kaynar, M. K, 2015: 15). Bu nedenle, tezin örneklemini oluşturan filmler bu yıllar içerisinden seçilmiştir. Modernleşmeci aktörlerin değişimi ile gündelik hayat pratiklerinin dönüşüm ilişkisini örneklemek adına 50'li yıllar dönemi melezleşen ve toplumsal hayata daha fazla eklemlenen sınıfların görünürlüğünün artması ile filmlerde gözlemlenebilir gündelik hayat değişimlerini irdeleyebilmek amacı ile hareket edilmiştir.

1950 seçimleri ile birlikte *siyasal modernleşme* süreci başlamıştır. Devletin toplumsal tabanının genişlediği yeni bir *hegemonik proje* ile yeni gerilim kaynaklarının oluştuğu bir döneme girilmiştir (Özkazanç, 2012: 77). Demokrat Parti'nin ortaya çıkış sürecindeki modernleşme çizgisi, İslamiyet ve geleneksel kültür, Tek Partili dönemin ideolojisinden

farklı olarak modernleşme çabaları ile bütünleştirilmeye çalışılmıştır. Yıldırım'a (2012: 51) göre, DP egemen modernlik algısı ve onun yarattığı toplumsal baskılara "karşı modernlik" olarak, millet iradesine söz hakkı tanıyan, gelenek ve tarihsel bağları kucaklayan, modernleşme adına endüstriyel açıdan köylüye traktör ve tarım ilaçları sağlayan projeler ile hayali bir modernlikten reel bir modernlik olgusu yerleştirmeye çalışan bir anlayışa sahiptir. DP, bu modernleşme algısına kendini konumlandırma isteği doğrultusunda söylem ve eylemlerde bulunmuştur.

Celal Bayar, DP açısından Batılılaşma anlayışının "Devletten millete değil, milletten devlete" olması gerektiğini vurgulamıştır (Timur, 2003: 37). DP'li yöneticilere göre, Atatürk ile başlayan cumhuriyet inkılâpları artık toplumda benimsenmiştir. Yani, bu doğrultuda dil, kıyafet, eğitim birliği, cumhuriyet gibi devrimler toplumsal kodlara nüfus etmiştir (Çizmeli, 2007: 240). Ancak, özellikle kırsal nüfus üzerinde oldukça hassas bir konu olan din DP'nin ele aldığı ilk konu olmuştur. 16 Haziran 1950'de DP'nin ilk hamle olarak, "Arapça Ezan Yasağı"nı kaldırmıştır (Eroğlu, 2003: 101). DP, laiklik anlayışı açısından gereklidir argümanı üzerinden bu hamleyi yaptığını anlatmıştır. Bu durumu Eroğlu (2003) ve Çizmeli (2007) geçmişin izlerinden arınma hareketi olarak görürken, Timur (2003)'da CHP'ye karşı tutumların perçinlendiği politik bir hamle olarak da değerlendirmektedir. Her ne kadar din ve vicdan özgürlüğü adı altında olsa da bu eylemin siyasi amaç gütmeyeceğini söylemek zaten mümkün değildir.

DP döneminde, Erken Cumhuriyet dönemindeki modernleşme adımları içerisinde katı bir şekilde yer alan laiklik ilkesi bu şekilde esnerken, Atatürk ve devrimlerine karşı tutumlara bakıldığında ise, *Atatürk Kanunu* ile Atatürk'ün hatıraları, heykellerine saldırılar cezai yaptırımlara tabi kılınmış, CHP döneminde başlayan Anıtkabir inşasının da bu dönem içerisinde tamamlanması ile 10 Kasım 1953'te Atatürk'ün naşı buraya defnedilmiştir. Eroğlu, bu hareketleri "biçimsel Atatürkçülük" olarak niteler. Bunun nedeni ise, antikapitalist bir liderin kapitalizme eklemlenme mücadelesi içerisindeki iktidar tarafından tam olarak benimsenemeyeceğidir. Biçimsel olarak Atatürk'ü korumak adına yapılan eylemler onun düşüncelerinin yaşatılmasına ilişkin değildir (Eroğlu, 2003: 130).

DP döneminin topuma kendi kültürel kodlarını aktarım süreci cinsiyetlere yüklenen anlamlar açısından incelendiğinde ise, Firdevs Helvacıoğlu'nun 1925-1995 *Ders Kitaplarında Cinsiyetlik* adlı çalışmasında (Aktaran, Çizmeli, 2007: 270-271) değindiği

örnek önem teşkil eder; "Kadın narin ve şirin, erkek güçlü ve akıllı (1952 Hayat Bilgisi 3. Sınıf)". Atatürk döneminde gerçekleştiren devrimleri "*Türk Aydınlanması*" olarak niteleyen Çizmeli (2007: 394), DP dönemi ile birlikte özellikle de dinin gündelik hayat ve eğitimde ön plana alınması ile Batı Aydınlanması'na paralel olarak dogmadan kaçınma ve akla dayalı bilim açısından bir gerileme dönemine girildiği, Türk Aydınlanması'nda bir geri dönüş yaşandığını belirtir. Bu mantıktan, eğitimin tüm ülkede yükselmesi adına başlatılan Köy Enstitüleri projesi ve Cumhuriyet değerlerinin yayılması amacıyla kurulan Halkevleri DP yönetimi döneminde sonlanmıştır.

Köy Enstitüleri'nin kapatılma kararını, Eroğlu (2003: 151), DP'nin temsil ettiği sınıflarla ilişkisine bağlar. Eğitim görmesi nedeniyle düşünen ve sorgulayan bir topluluğunun büyük toprak sahipleri için tehlike olarak görülmesinden dolayı yapılan bir tasfiye eylemi olarak yorumlar. Buna göre, iktidar ve toprak sahibi arasındaki güç dengelerini korumak adına eyleme dökülen bilinçli bir harekettir.

Gerçekleştirilen inkılâpların halka ulaşması amacıyla kurulmuş Halkevleri, gündelik hayata içkin unsurların kapsayıcısı olarak modernleşen ülkenin dönüştürücülerinden biri görevinde olmuştur. DP iktidarı ile 1951 yılında Halkevleri de Köy Enstitüleri gibi kapatılmıştır. 12 Aralık 1950 tarihli DP Meclis Grubu konuşmasında Adnan Menderes (Aktaran Çizmeli, 2007: 485-486), Halkevleri hakkındaki tutumunu şu sözleri ile ifade etmiştir: "*Halkevleri denilen müessese bugün içtimaiyemizde bir diken gibi, bir cismi ecnebi gibi ehemmiyeti mevcut olmayan bir şeydir... Kendilerini ikaz ederim, hiç farkında olmadan totaliter bir zihniyetin ifadesinde bulunuyorlar.*" Cumhuriyet rejiminin getirdiği zihniyet ve davranış kalıplarını geniş yığınlarla yayma misyonu ile kurulan Halkevlerinin rejimin kurucu partisi olan CHP ile olan ilişkisi yadsınamazdır. Dolayısıyla, "DP'nin gözünde Halkevleri ile Halk Odaları, CHP'nin propaganda merkezleriydi ve parti ile organik ilişkileri vardı" (Koçak, 2012: 100). Bu kararda en önemli etken, DP'nin toplumsal yapı içerisinde kendi iktidarının izlerini bırakma arzusudur.

Vatandaş, modernleşme sürecinin en yoğun düzeyde gerçekleştiği Tek Parti döneminden farklı olarak, çok partili siyasal yaşamla birlikte '*modernleşmenin modernleştirmeden*' daha etkin olduğu bir döneme girildiğini belirtir. Bu açıklamasında dayanak noktası ise, Celal Bayar'ın da altını çizdiği gibi, modernleştirici unsurlardan olan devlet yöneticileri ile halk

arasında *halka rağmen* anlayışı yerine *halkla birlikte* düsturunun benimsendiği iddiasıdır (Vatandaş, 2011: 90-91). DP, siyasal söylemini bu noktadan konumlandırmıştır.

1950'li seçimlerinin en önemli özelliği ise, halk sessiz ve itaatkâr konumundan ayrılarak itiraz etme hakkını kullanmaya başlamıştır. Bunu da seçimlerde Demokrat Parti'yi iktidara getirerek göstermiştir. O zamana değin saygın ancak uzak ve mesafeli milletvekilleri "çamurlu köy yollarını" aşarak halka gitmiştir. Eroğlu (2003: 94), bu durumu "iktidara tamamen sahip olabilmek için bir halk hareketini" kullanmak olarak yorumlar. Timur (2003: 39) ise, " 'kasketli' halkı 'kravatlı' idarecinin baskısından kurtarmaya çalışmak" olarak niteler. Burada önemli olan nokta ise, halk kendi isteği ile iktidarını değiştirmiş, böylece Türkiye'nin modernleşme tarihinde ilk kez aşağıdan yukarıya bir hareket gerçekleşmiştir. Bunun etkileri ve sonuçları da bundan sonra izlenen politikalara yön vermiştir. Halk seçimler sonucunda iktidarı belirleme gücünü keşfetmiş, bu zamana değin halktan ayrışan yönetici sınıfın sesini duyurabilmek için ona ihtiyacı olduğunu kavramış, erişilemezlik algısı kırılmıştır. Aynı zamanda siyasetin gündelik hayatlarındaki kaderin de değiştiricisi olduğunu kavrayacaklardır (Eroğlu, 2003: 278-279).

Demokrat Parti'nin 1950 seçimlerinde göstermiş olduğu başarının temelini Keyder (2006: 52-53) şu şekilde açıklar; 1925'te Osmanlı'da var olan aşar vergisini kaldırılması gibi politikalarla yeni Cumhuriyet ve Atatürk rejimi köylünün yanında yer alan bir tavır içerisinde olsa da daha sonra alınan vergiler ve özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında yoksulluğu artan köylü ile CHP arasında kurulması arzulanan ittifak zarar görmüştür. CHP tarafından uygulanan politikalar karşısında daha edilgen kabul edilen köylü Demokrat Parti'nin iktidar arzusunu gerçekleştirmesinde önemli bir etken olmuştur. CHP'nin ibadet özgürlüğünü genişletmek gibi bir takım önlemlerle köylüyü etkileme çabası yetersiz kalmıştır. DP'nin din özgürlüğünü güvence altına almak ve ekonomiye devlet müdahalesini azaltarak devlet işletmelerini özelleştirme planı ile köylünün emeğinin karşılığını alacağı vaatleri DP'nin seçimlerde gösterdiği başarının anahtarı olarak kabul edilmektedir.

Bu dönemde nüfusun %80 gibi bir orana denk gelen büyük çoğunluğu köylerde yaşayan sınıftan oluşmaktaydı. "Gelenekçi-dindar halk" olarak nitelendirilen kırsal nüfus CHP'nin laiklik politikalarına muhalif bir tutumdaydı. Diğer yandan ise ekonomik sıkıntılar nedeniyle ne köylü ne de kentli ticaret zengini hoşnut değildi. Halkın bu hoşnutsuzluğunun

bilinciyle halka inerek sorunlarını dile getiren DP iktidara geçmeyi başaramamıştır. Özgüden (2012: 383-384), DP'li yöneticilerin bu başarısını modernleşme hareketlerinin bir sonucu olarak "toplumsal farklılaşmanın yarattığı alternatif seçkin sınıfların" doğuşuna bağlar. Tek Partili dönemde "asker-sivil bürokrasinin" bir temsili olan seçkin sınıf 1950'lere gelindiğinde yerini toprak sahibi olan, "yerel nüfus sahibi olarak köylü kitlelerden oluşan çevre güçlerini kolayca mobilize edebilen yerel politikacılardan oluşan" alternatif bir seçkin sınıfına bırakmıştır. DP, büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisi sınıflarının temsilcisi olmuştur. Yönetici zümre içinden, yönetici zümrenin kısmi işbirliği ile yönetici zümreye karşı" oluşan DP çeşitli ve geniş toplumsal sınıfların desteği ile gelişerek iktidara yükselmiştir. Timur'a (2003: 38-41) göre, DP "bir sınıfa değil, sınıflar koalisyonuna dayanan" bir harekettir. Tek Parti döneminin halk kelimesi içerisinde yer almadığını iddia ettiği "ağa-çoban", "patron-işçi" sınıfı ile devleti yöneten belirli bir zümrenin değil toplumun her sınıfına hitap etmiştir. Seçim kampanyalarını da bu şekilde yürütmüştür. İkonikleşen "*Yeter! Söz Milletindir!*" sloganı ve afişleri de bu süreçte parti ideolojisine dair söylemlerin görsel ve işitsel destekleyicisi olarak kullanılmıştır. Geniş halk kitlelerini temsil ettiği üzerine söylemini kuran DP ile ilgili Koçak (2012: 185)'ın da değindiği üzere, DP ile ilgili yapılan literatür taramasında yazarların çoğunun fikir birliğine vardığı nokta, Tunaya'nın (Aktaran, Koçak, 2012: 185) DP gücünü "ticari ve sanayi burjuvazisi ile büyük toprak sahiplerinden alan bir partidir" sözleri ile özetlenebilir.

Demokrat Parti dönemi, köylünün kalkındırılması ve devletçi politikadan uzaklaşılacağı vaadini gerçekleştirebilmesinde özellikle Marshall Yardımı'nın ülkeye girmesi etkili olmuştur. 1950'den önce alınan Marshall yardımı ile Amerika ile ilişkiler başlasa dahi DP yönetimi ile birlikte bu yaklaşma boyut değiştirmiştir. Önceleri "Sovyetlere karşı savunma ve ordunun, eğitimin modernleşmesi amacıyla kurulan ilişkiler", 50'lerle birlikte "Amerika ne yaparsa kabul edeceğiz" ilkesi ile devam etmiştir (Avcıoğlu, 1979: 582). Bu dönem böylece her alanda 'Amerikanlaşma' etkisi hissedilir ve kapitalizm tohumları yeşertilir. "Ekonomik ve siyasal açıdan dışa bağımlı hale gelinmesi" ile sonuçlanan dış borçlanma, "kentsel alanlarda spekülasyonun artmasına, tarımda makineleşmenin plansız bir artışına ve ulaşım olanaklarının demiryollarından karayollarına yönelmesi" sağlamıştır. Köyün kara yollarının ulaşımı hızlandırması ile kent ile etkileşimi artmıştır. Köy dışı açılma imkânı edinerek pazar ilişkilerini arttırabilmiştir (Özer, İnan, 2011: 342). Yardımlar için verilen tarıma öncelik sözü tutulmuştur. Tarımda makineleşme sağlanmıştır. 1949 yılında Traktör sayısı 6.281 iken, 1958 yılına gelindiğinde bu rakam

48.873'e ulaşmıştır (Maman, 2013: 193). Ancak, bu gelişmeler köylünün lehine gelişmemiştir. Tarımdan elde edilen gelir yükselirken bu tarım emekçinin mahkûmiyetine engel olmadığı gibi kimisini de büyük şehirlere göçe zorlamıştır (Bahçe ve Eres, 2011: 35-36).

Göç konusu, gündelik hayat dönüşümlerini de zorlayan bir konu olması bakımından önemlidir. Çeşitlenme ile birlikte artık, kentin hitap etmesi gereken toplumsal tabakaların sayısı artmıştır. Göçler sonucu kentlere görülen gecekondu "Doğu-Batı arasındaki kültür, eğitim, sağlık, gelir farklarının" göstergeleridir (Keleş-Ünsal 1982'den aktaran Özer, İnan, 2011: 347).

Cumhuriyet'in yüzü Batı'ya dönük kurucu modernleşmeci tavırları kentli bürokrati hedefine alabilmiş iken, geniş geleneksel kesimlerde yeterince etkili olamamıştır. 1950'lerle birlikte sanayileşme etkileri ile kırsaldan koparak kente gelen kesim, bahsi geçen kentli sınıfla şehirde karşı karşıya gelmiştir. İki uzak yaşam tarzında; kırsaldan gelen kesim, "kendine özgü çözümleriyle modernin karşısında gelenekselin parçası haline gelmiştir." Bu dönem ulus-devlet kentleşmesinin sona ererek yeni bir kentleşme tabakalaşmasının başladığı dönem olarak nitelendirilir (Şengül, 2012: 424). 1950 yılında kentli nüfus sayısı 5.244.337 iken, 1960 yılında bu sayı 8.859.731'e yükselmiştir. Sadece 10 yıllık bir periyot içerisinde 3.615.394 kişilik bir kentli nüfus artışı gerçekleşmiştir. Buna oranla 1927 yılından 1945 yılına kadar geçen 18 yıllık dönemde sadece 792.860 kişilik bir artış söz konusudur (TUIK, t.y).

Göç ve kentleşmenin artışının teze için önemli sebebi ise, nüfus hareketleri sonucunda geleneksel olarak nitelenen büyük insan kitlelerinin modernleşme ile yüzleşmek zorunda kaldığı gerçeğidir. Her ne kadar kendilerine ait direnç pratikleri üretseler ve kent merkezleri etrafında konuşlansalar bile modernleşme ile karşılaşma söz konusudur. Modern hayat tarzının yerleştirilmesi uğraşısında bu kitleler özellikle de tepeden modernleştirici olan devlet gücü tarafından modern hayatın toplumsallaşma sürecine eklemlenmeleri ve bunun kalıcılığı sağlanmaya çalışılmıştır. Önemli bir husus ise, artık siyasetçiler tarafından "oy gücüne" sahipliği ile kendini gösteren bu kitlelerin hassasiyetleri modernleşme pratiklerine dair kararlarda da dikkate değer olmuştur (Boratav, 2012: 93-4'ten Aktaran, Aytaç, 2012: 312). Bir başka açıdan da, DP'nin iktidarı ile temsil ettiği

büyük toprak sahipleri ve ticaret burjuvazisi, tarıma ve özel girişime öncelik veren politikalar doğrultusunda (Özgüden, 2012: 384) kazanımlarını arttırmıştır.

Ancak, DP dönemi içerisinde özellikle 1954 yılı ile birlikte huzursuzluklar ve çöküş dönemi başlamıştır. DP döneminde askeri bürokratik yapı sosyo-ekonomik ve siyasal güç açısından zayıflatılmıştır. 1954 yılında çıkan basın yasası ile muhalif gazetecilerin susturulması, özellikle Yargıtay, Danıştay ve Sayıştay üyeleri ile muhalif öğretim üyelerini hedef alan memurlara yönelik yaptırımlar (Özgüden, 2012: 385), bunların etkisiyle öğrenci ayaklanmalarının gerçekleşmesi ve bunların asker kullanılarak bastırılması sonucunda da üniversitelerin kapatılması (Zürcher, 1993/2000: 349-350) gibi olayların etkisi 27 Mayıs 1960 darbesinin zeminini hazırlayan etkenler olmuşlardır. Ekonomik olarak ise, 1954 yılından itibaren ekonomik canlanma düşüşe geçmiş ve dış borçlanma oranı yükselmiştir. Darbeyi hızlandıran en büyük nedenlerden birisi de "Tahkikat Komisyonu"nın kurulmasıdır. İnönü'nün Kayseri'de düzenlemek istediği toplantıya asker engeli konulmuş, ancak İnönü diretince asker geri çekilmiştir. Bunu belki de tehdit olarak gören DP, muhalefetin eylemlerini soruşturmak adına 18 Nisan 1960'da Tahkikat Komisyonu'nu kurdu (Zürcher, 1993/2000: 332, 349). Komisyona "her türlü yayını yasaklamak, yayın organlarının basım ve dağıtımını engellemek, soruşturma için gerekli her türlü evraka el koymak, her türlü siyasi faaliyet hakkında önleyici karar almak ve hükümetin bütün araçlarından istediği gibi yararlanmak gibi geniş yetkiler" tanıyordu (İnönü, 2001'den Aktaran Açıcı, 2009: 113).

DP'nin giderek şiddetlenen baskıcı politikaları sonucu, "kentli sivil muhalif bir sınıf" doğmuş ve ideolojik çerçeveyi DP'nin baskıcı ve demokrasi karşıtı politikalarına karşı olarak belirlemişlerdir. Asker sınıfının darbeyi gerçekleştirmesinde ekonomik ve sosyal nedenlerin yanı sıra, parlamenter demokrasiyi engelleyerek dikta rejimine varan hükümet eylemlerine karşı duran siyasal neden ana etkileyen olmuştur. Özgüden (2012: 385), halkın seçimine karşı yapılan darbenin demokrasi karşıtı olduğu yorumuna, "yıkılan demokrasi değil, klasik demokrasiyi yıkmış olan iktidardır" sözleri ile farklı bir açıdan bakış sunar. Ancak, her koşulda darbe demokrasi ile karşıt bir eylemdir. Demokrasi ve darbe temel anlamları itibari ile yan yana gelmemesi gereken iki karşıt kavramdır. Darbe sonrası oluşturulan Yassıda davalarında yargılamalar sonucu 15 idam ve 31 ömür boyu hapis kararı çıkmış, Adnan Menderes 1 Eylül 1961 gün idam edilmiştir (Maman, 2013: 220,

223). Türkiye tarihinde sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal açıdan önemli tarihi dönüm noktalarını oluşturan 1950'li yıllar böylece son bulur.

Siyasi iktidarın eylemleri sonucu, sosyal ve kültürel farklılıklar gündelik hayatın içinde gözlemlenebilir hale gelir. Özellikle DP'nin temsil ettiği sınıflar tahakküm ilişkileri içerisindeki dengelerini değiştirmiş, kentler çeşitli sınıfların eskiye oranla daha yakın ilişkiler kurduğu bir mekân halini almıştır. Ayrıca, DP'nin politikaları sonucu daha da zenginleşen sanayi ve tarım zengini temsil edildiği iktidardan da güç alarak kent içerisinde etkin bir konuma gelmiştir. Bu doğrultuda da paradigmlar içerisinde gündelik hayat pratiklerinde gözlemlenebilir değişkenler doğmuştur. Bu değişimin nedenlerini kavranabilmesi adına, DP döneminin genel modernleşmeci politikaları ve yönetim kararlarına değinilmesi gerekli görülmüş ve filmler üzerinden irdelenmesi için bu dönem seçilmiştir.



3. SİNEMA, GÜNDELİK HAYAT VE MODERNLEŞME

3.1. Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayat İlişkisi

Bu bölüme değin, modernleşmenin özü ve Türk modernleşmesinin geçirdiği süreçlere değinmiştik. Bu noktada ise, bu modernleşme hareketlerinin gündelik hayata etkilerinden bahsedilecektir.

Altı yüz yirmi dört yıl boyunca hüküm süren çok uluslu bir yapıya sahip Osmanlı İmparatorluğu ve onun miras-ı reddi için mücadele vererek yeni bir rejim ile ulus devlet yaratımı içerisinde olan Cumhuriyet dönemi Türkiye'si... İki durumda da modernleşme çabaları Batılılaşma yolunda farklı ama süreksiz olmayan da bir yanı ile devam etmiştir. Türk toplumu, bu açıdan bakıldığında modernleşmeye çabalayan *geleneksel toplumlar* içerisinde yer almaktadır. Ancak, Osmanlı'da Tanzimat ile birlikte başlayan modernleşmeden farklı olarak, Batılılaşma hareketlerinde Cumhuriyet döneminde daha keskin sayılabilecek bir dönüşüm yaşanmıştır. Geleneklerine bağlı toplumsal yapıların değişimi kabullenmesi oldukça zordur. Bu nedenle, Özer'e (Aktaran Özer, İlbeyi, 2011: 140) göre, Cumhuriyet rejimi ile birlikte "heykel, resim, müzik gibi sanat dalları ile güzellik yarışmaları ve yeni eğlence mekânları gibi sosyal aktiviteler" Batı'da ki ülkeler ile benzer doğrultuda yasalarla destekli bir zorunluluğa gerek kalmadan dönüşürken, geleneksele bağlı bazı durumlar (miladi takvimin kabulü, şapka kanunu vb.) devlet tarafından değişime tabi tutulmuştur. Özellikle, Cumhuriyet ile birlikte medeniyet ve kültür tamamen değişikliğe uğramıştır (Özer, İlbeyi, 2011: 138). Meriç (2000: 59), bu ayrımı modernleştiriciler açısından ele alır; "Osmanlı modernleşmesinin saray eksenli olarak topluma yayılması, Cumhuriyet modernleşmesinde siyasal elitler tarafından yeniden tanımlanarak meşruiyet kazanması sürecini kolaylaştırmıştır." Yani, Cumhuriyet ile birlikte asker, esnaf, bürokrat, öğretmen vb. toplumsal alanda etkin rol oynayan zümre de modernleştirme sürecine dâhil edilerek toplumsal hayatın içene yayılması ve yaygınlaşması hedeflenmiş, böylece Osmanlı'dan farklı olarak sadece saray ile bağlı kalmayarak bir yanıyla da devleti temsil eden toplumsal roller aracılığıyla toplumsal dönüşüm sağlanmaya çalışılmıştır (Meriç, 2000: 59). Bu mantık, yöneten-yönetilen ilişkilerinin daha da güçlendiği bir siyasal iktidar dönemi olan 50'li yıllarda da devam eder.

Meriç (2000: 19) ayrıca, kitabının önsözünde çalışmasının "Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesinin batılılaşma konusunda farklı yaklaşımlarının toplumsal alandaki 'çağdaş bireyi' nasıl şekillendirdiği"ni göstermeyi amaçladığını belirtir. Bu çalışmada aynı mantıkla Türk modernleşme tarihi içerisinde değişen modernleşme anlayışlarının gündelik hayat dönüşümlerini belirlediği savı ile hareket etmektedir.

Gündelik hayat değişimlerine Türk modernleşmesi açısından değinilmeden önce gündelik hayat kavramının ne olduğu üzerine bir kavramsallaştırma çabası sunulmuştur. Literatürde yer alan gündelik hayata dair yaklaşımlara yer verilmesi, kavramın önemi ve ele alınış şeklinin kavranması açısından gerekli ve önemlidir.

3.1.1. Gündelik hayat üzerine teorik yaklaşımlar

Gündelik hayat kavramı, aslında tarih boyu yaşanmışlığa içkin olarak, hayatın tüm boyutlarıyla içinde ve akışkanlığı ile etrafımızı kuşatmış olsa da bir kavram olarak sosyal bilimlerde inceleme alanı halinde karşımıza On dokuzuncu yüzyılla birlikte çıkar. Modernliğin formülize edilerek, bir proje olarak hayatlarımıza işlenme çabası ile doğru orantılı olarak, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, Henri Lefebvre, Michel DeCerteau, Agnes Heller, Edgar Morin, Gaston Bachelard ve Alf Lüdtke gibi isimlerin çalışmaları ile kuramsal bir kavram olarak karşımıza çıkmıştır (Harootunian, 2006: 80).

Aslında, gündelik hayata dair çalışmalar Freud'un *Günlük Yaşamın Psikopatolojisi* (1901) adlı çalışmasına değin uzanır. Marx'ın derin ve açığa çıkmamış toplumsal yapıların hareketleri yönlendirdiği görüşünün de ötesinde Freud için her şey önem arz etmekteydi. Dil sürçmeleri gibi en ufak diyaloglar bile önem taşımaktaydı. Böylece, gündelik hayat yüzeydeki anlamların oluşturduğu rutinlerin arkasında çok daha çelişkili ve gizlenen anlamlarıyla "bilimsel araştırmalar ve politik müdahalenin nesnesi" olarak ele alınmalıdır (Harootunian, 2006: 86). Modernleşmenin de getirileri ile gündelik hayat, "bir yandan hegemonik iktidar ilişkilerinin 'normalleşerek', görünmez hale geldiği, diğer yandan da farklı olanların (ötekiler) dışlanması yoluyla kendini yeniden ürettiği bir alan olarak, "siyasi" önem" (Öncü, 2000: 9) taşıyan bir inceleme alanıdır.

"Gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizler, meşrulaştırır ve telafi eder" (Lefebvre, 1968/2007: 36). Gündelik hayat üzerine önde gelen isimlerden

Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* eserinde (1968/2007: 38), "Gündelik hayatı kabul ederek, geri çekilmeksizin onu edilgen bir biçimde 'yaşayarak' olduğu gibi kavramak imkânsızdır" der. Lefebvre'ye göre (1968/2007: 133, 134, 157), gündelik hayat hem arzunun mekânıdır hem de değildir. Gizlenmiş alanları ile bilinçaltı ile de ilişkilidir. Ancak, bilinçaltının sunulan imgeleri anlamlandırmasında bireyler üst yapının sınırları ile belirlenir. Sistem "kurgusal, imgesel hale gelen uygunlaştırma da dâhil olmak üzere her şeyi ele geçirir." Arzu da benzer şekilde arzu edilenin tatmini ve tatminsizliği içerisinde gündelik hayatın parçalı yapısına içkindir. "Bir yanıyla tatmindir (şu ya da bu gereksinimin, şuna ya da buna duyulan gereksinimin tatminidir, dolayısıyla kısa ya da uzun vadede doygunluktur); diğer yanıyla tatminsizliktir (tüketilen şey yalnızca boşluk olduğundan, arzu tüketimden sonra yine ortaya çıkar)." Süresiz ve parçalı yapısına rağmen gündelik hayat tüm bunların bütünleşmiş halde içinde barındıran "ideoloji tarafından keyfince biçimlendirilen toplumsal pratik içinde" var olan bir alandır (Lefebvre, 1968/2007: 185). "Gündelik yaşamın bütün faaliyetlerle derin bir ilişkisi vardır, farklılıkları ve çatışmalarıyla onları kapsar; onların buluşma yeridir, hem bağıdır hem ortak alanlarıdır. İnsanı -ve her insan varlığını- bir bütün oluşturan ilişkiler bütünü gündelik hayatta şekillenir ve oluşur: dostluk, yoldaşlık, aşk..." (Lefebvre: 1958/2012: 102-103). "Gündelik hayat kendi üzerine kapanır... "sıradanlığın sıra dışılığını", "anlamsızın anlamını" kavramak için" (Lefebvre, 1961/2013: 11, 12) gündelik hayatın keşfi ve eleştirisi önemlidir. Ve bunu yapmak için özel bir dile ihtiyaç yoktur. "Gündelik hayatın eleştirel bilgisi, gündelik söylemin" içerisinde. Gündelik hayatın gizlediklerini ortaya çıkarmak istediğinizde "herkesin her günkü dilinde ifade bulur: Zımni olan açığa vurulur" (Lefebvre, 2015: 27-28). O zaman kilit nokta farkındalığı yakalama çabasında olmakta yatar.

Heller (1984: 3-4), toplumu oluşturan bireylerin verili koşullar içerisinde doğarak, her birey için farklı koşullar dâhilinde somutlaşan ama her durumda hazır veri ile kendini gerçekleştirerek gündelik hayatın parçası olduğunu söyler. Bu nedenle de yabancılaşma kavramını kullanarak, Lefebvre ile duruma benzer açıdan yaklaşır. Gündelik hayatın farkındalığına varabilmek için bireyler kendilerini yeniden üretmelidir, belirli değerler tarafından motive edilen birey kendini yeniden üreterek kendi anlamını oluşturmalıdır (Heller, 1984: 19-21). Sınırları belirli dünyasının sınırlarının bilincinde olarak kendi değerlerini yaratabilmek gerekir, gündelik hayatın verili koşullarını anlamlandırabilmek için.

Gündelik hayat tekrarlardan oluşur; "emek hareketleri ve hijyen, insan ve mekanik hareketler, saatler, günler, haftalar, aylar, yıllar, doğrusal ve döngüsel tekrarlar, doğal ve rasyonel zamanlar, vb." (Lefebvre, 1968/1971: 18). Yani, "gündelik hayat, her gün tekrarladığımız ...faaliyetleri içerir." Modernleşmenin bir getirisi olarak ise, bu faaliyetler zamana ve mekâna göre ayırtmıştır. "Farkında olmadan tekrarladığımız; yemek yapmak, yemek, işe gitmek, okula gitmek, otobüse binmek, ...gibi gündelik hayat pratikleri, toplumsal yaşamın 'önemsiz' görülen bu yanlarını, veri alanı olarak ele almak, yaşamın sıradanlığı içinde gizlediklerini su yüzüne çıkarmak için önemlidir." Çünkü bu kavramlar sıradanlığa hapsolmuş ve siyasetle ilişkili olarak ele alınmasa bile aslında bunların etkileneceği o toplumsal yapının da belirleyicileridir. Gündelik hayat pratiklerimizle bu toplumsal yapı içerisinde şekillenir. Bu mantıktan gündelik hayatın eleştirisi sayesinde anlamlandırmalar yapılabilmektedir. "Görül-e-meyenin ortaya çıkarılmasını amaçlayan" gündelik hayat eleştirisi bu nedenle önemli ve gereklidir (Taş, 2011: 9).

Gündelik hayat kavramına dair araştırmaların tarihi ile modernleşme kuramlarının yaygınlaştığı tarihlerin benzeşmesi tesadüfi değildir. Çünkü "Gündelik yaşam bağlamı bağımlıdır. Zaman ve mekâna göre toplumdaki değişimlerden etkilenecek oluşur. Gündelik yaşamı tanımak öncelikle bu oluşumu tanımaktır." Bu nedenle, gündelik hayatı anlamlandırmak modernist görüşleri kavrayarak bunlara getirilen eleştirel tavrı da bilmek, bu doğrultuda da gündelik hayat için söylediklerini kavramak gereklidir. Ve en önemlisi de unutmamak gereklidir ki "bugün gözlemlediğimiz gündelik yaşam, modernitenin ortaya çıkardığı bir yaşam kalıbıdır" (Tekeli, 2010: 20-21).

Gündelik hayat en basit mantıkla bile bakıldığında dünya üzerinde insanın varoluşu ile birlikte başlayan bir kavram. Ancak, gündelik hayat bir inceleme alanı olarak varlığı daha komplike topluluk yaşamlarının ortaya çıkması ile birlikte anlam kazanır. Modernleşme ile birlikte ele alındığında, önceleri üretimin azlığı ve bu üretimden daha büyük gelir elde edenler toplumun azını oluşturan seçkinlerdi, kentleşme çok azdı ve kentte yaşayan seçkinler ile kentlerin dışında konuşlanmış halk arasında büyük kopukluklar vardı. İki kesim çok büyük toplumsal olaylar dışında (savaş gibi) bir araya gelmiyordu. Ama özellikle teknolojik anlamda modernlik sonrası sanayileşmenin etkisiyle kentleşme çoğalarak, kentlerin yapısı değişmiş ve bu iki yaşam biraradalığı başlamıştır. "Modern dönemde gündelik hayat, eski toplumsal sistemlerden farklı olarak, siyasal hayat alanı ile örtüşen gündelik hayatın içinde yaşanan ve haklılaştırılan *iktidar ilişkilerini* anlamak için

üzerinde önemle durulması gereken bir kültürel/siyasal inceleme alanı olmuştur." Göz ardı edilen halk da yaşanan değişimler sonucu siyasetin öznesi konumuna gelmiştir. Kitle toplumu haline gelmesi ile birlikte felsefi, siyasal ve sosyolojik anlamda gündelik hayat bize irdelenmesi gereken göstergeleri sunar hale gelmiştir (Brown, 1973/1989: 9-10). Bir anlamda, gündelik hayatın keşfi aslında verili olanlarının keşfidir.

"Gündelikliğin dışına çıkmak olanaksızdır; onun dışına çıktıklarını iddia edenler bile ona kapılmışlardır." Gündelik hayatın sunduğu ve bilincin sorgulamadığı olağandışlıklar sayesinde bu anlamlar gizli kalır. Ancak, "gündelik hayatın olağandışlığı, sonunda üzerindeki örtü kaldırılan gündelikliğin ta kendisidir: düş kırıklığı, büyüünün bozulması" (Lefebvre, 1968/2007: 19).

"Gündelik hayatımız bir hayat tarzını öğretir, benimsetir ve haklılaştırır" (Brown, 1973/1989: 9) aynı zamanda "gündelik hayat, toplumsal yapının temel aldığı değerleri sürekli olarak yeniden düzenler" (Çetin, 2013-a: 29). Gündelik hayat bu odak noktasından bakıldığında Lefebvre'nin de değindiği üzere, bu haklılaştırma öğelerinin ne olduğunun anlaşılması bakımından önemlidir. Gündelik hayat kalıpları içerisine yerleştirilen kanıksananların üzerlerindeki örtüyü kaldırmak gereklidir.

"Gündelik hayat, bir toplumun zaman ve mekân değişkenlerine bağlı olarak kendi iç bünyesinde geliştirdiği iktisadi, kültürel ve dini pratiklerin birbiriyle örtüşerek belli bir tarih kesitinde somutlaşmasıdır" (Işın, 1999: 73). "Gündelik hayat, yaşandığı dönemin zihniyet kalıplarının neye benzediği üzerine en net bilgiyi verebilecek alanlardan" (Çetin, 2013-a: 30) birisidir. Bu noktada tez doğrultusunda ana değişken, zaman içerisinde gelişen modernleşmecî kararların gündelik hayat dönüşümlerine etkisidir. Ve bu etkiyi ortaya koyabilmek adına 1950'li yıllar dönemi tarihi kesit olarak seçilmiştir.

Eğlenme pratikleri açısından gündelik hayata bakıldığında Bakhtin'in görüşü önemli yer tutar. Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası* (1965/2005) kitabında karnavallar ile birlikte yaşayan insanın Ortaçağ'ın katı kurallı kilise, feodal yapılarına karşı bir kırılma oluşturduğunu söyler. Gündelik hayat ritüellerinin bir parçası olan bu karnavallar ve içinde barındırdığı mizah, insanın katı olana karşı bir direnç gösterdiğinin kanıtı niteliğindedir. Ve bunları anlayamadan dönemin özünü anlamak da mümkün değildir. Certeau'da (1980/2009: 106-107) gündelik hayatı ele aldığı çalışmasında benzer bir şekilde insanı bu pasifize

durumundan çıkarır. Bunu açıklarken, İspanyol sömürgecilerin yerli kabileler üzerinde yarattığı etkiyi kısmı bir başarı olarak nitelediği örneği verir. Yerli halkın bu yeni egemen kuralları kabul etme görüntüsünün nedeni sadece sömürgecilik hükmünden kurtulamadıkları için benimsemeye çalışmış olmalarından kaynaklanabilir. Ancak, bu erke dayalı kuralları kendi içlerinde dönüştürerek özümserler. Yani, getirilen sistemin dışına çıkmadan ama ona kendi yolları ile uyum sağlamaya çalışarak bir direnç noktası oluşturmuşlardır.

Lebfevre ve Certeau'nun görüş olarak farklılaştığı nokta da burasıdır. Lefebvre, bu direnç noktalarının oluşması için uyarıda bulunurken insanları pasivize ederken, Certeau zaten bu direncin var olduğu görüşü ile Lebfevre'den ayrışır.

Certeau'a (1980/2009: 100) göre, gündelik hayata sahne olan ve inceleme alanını oluşturan *düzen*, "egemen bir erk tarafından sömürülüyor olsa da ya da sadece ideolojik bir söylem tarafından yadsınıyor olsa da, "halkın", kendi özel amaçlarına uygun olarak manipüle ettiği taktiklerin düzenidir." Yani, egemen erkin varlığı ve yönetilenlerin buna karşı geliştirdikleri taktiklerin bütünü ile gündelik hayatın keşfi anlamlıdır.

Lebfevre'nin değindiği üzere, gündelik hayat kavramı eleştirilerek görünmeyeni görünür kılmak için önemlidir. Filmlerde gösterilen eğlenme pratikleri bize sosyolojik bir analiz çıkarma imkânı verirken, bunu eleştirme imkânı da doğurur. Ancak, filmlerde eğlenmenin bir direnç noktası teşkil ettiği savı ile hareket edilmeyerek, filmlerin verdikleri üzerinden bir tahlil sunulmaya çalışılacak ve dönemin modernleşmeci yaklaşımları doğrultusunda gündelik hayata yansıyanlara yönelik sosyolojik bir analiz sunulacak, filmler "ifşa edilecektir". Çünkü değinildiği üzere, 'gündelik hayat bağlam bağlılığı' nedeniyle içinde yaşadığı zaman ve mekân koşulludur ve dönemin modernleşmeye ilişkin getirdiği değişimler ile değişen toplumsal doku 1950'ler Türkiye'si gündelik hayatı üzerinde gözlemlenebilmektedir.

Baudelaire (1863/2013: 10, 35), aslında tüm bunlardan önce şehirlerin kalabalıkları ve *fantasmagoríalar* ile modern kentin gündelik dokusuna dair tartışmaların temelini atmıştır. Fantasmagoríalar, şehrin sokaklarının, eğlence hayatının merkezleridir:

Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın, lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel

müzeleri, sergiler... Opera-tiyatro yıldızları, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, dandy ve bohemler. Ve tip tip Parisli. Narin, dökme demir profillerle, bu profillerin çerçevelediği camların ve aynaların kuşattığı Gotik özentisi mekânlar: Pasajlar. Pasajlarda her şey, herkes görünüşte yepyeni, modern, evrensel.

Baudelaire (1863/2013: 35-36), daha kavramsal olarak literatüre girmeden önce gündelik hayatın eleştirisini modernliğin getirisi ile değişen eğlence anlayışı içerisinde “modern dünyanın bir minyatürü” olarak nitelediği pasajlar (fantasmagoria) üzerinden yapar. Burada meta tüketimi üzerinden gizlenen anlamlar ve mevcut bulunan kalabalıkları irdeleyerek modernin gündelik hayata dayattığı “meta ekonomisi” vurgusunu yapar.

Modleski (1986/1998: 197, 198) de, modernleşme ile beraber gelen tekniğin, insanların işlerini hafifletmek yerine onların "zihinsel, ahlaki ve duygusal hayatlarının işgal edilmesine" yol açtığını belirtir. Böylece, insanların "içinde bulundukları umutsuz boşluğu fark etmemelerini sağlamak için kitlelere bir sürü kolay, sahte haz sunulur." Kentleşmenin artmasıyla paralel eğlence hayatı da artar, gelişir ve bitmeyen hazlar üreterek bunları dayatır. Modleski'nin (1986/1998: 198), kitabında yer verdiği Jacques Ellul'un eğlenceye yönelik tespiti ise eğlence hayatının yeri ve eleştirisinin özeti gibidir; "büyük şehir hayatı büyük ölçüde katlanılmaz hale gelirken eğlence teknikleri geliştirildi. Şehrin yol açtığı acıyı eğlence yoluyla kabul edilebilir hale getirmek kaçınılmaz oldu."

Baudelaire'in görüşlerinden yola çıkan Chaney (1996: 75), toplumsal yapının oluşumunda toplumu katmanlara ayırmayı mümkün kıldığımızı ve "...özellikle sanayi sonrası toplumlarda ...belirli bir sınıf içinde (ekonomik ya da kültürel) sermaye sahibi olmanın farklı biçimlerinin, spor, beslenme, sanat, dekorasyon ve genel anlamda boş vakitleri değerlendirme gibi konular karşısında oldukça belirgin farkta beklentilere sahip, çeşitli beğeni düzeylerini" Baudelaire'in "simgesel şiddet ve simgesel sermaye" kavramlarına dayanarak açıkladığımız ve yaşam biçimi seçeneklerini anlayabildiğimizi vurgular. Yani, "meslek, cinsiyet, yaşanan yer, ait olunan etnik grup ve yaş gibi sosyo-kültürel biçimlere dayalı" olarak beğeni yargılarımız ve davranış şekillerimiz oluşmaktadır (Chaney, 1996: 103). Bunlar sayesinde de gündelik hayat pratiklerimiz şekillenmektedir. Lebefvre'ye göre, (2007: 66, 65) "eğlenmeyi, hoş vakit geçirmeyi, gevşemeyi gerekli kılan "Modern hayat"ın yorgunlukları"dır. Ancak, bu eğlenme biçimlerinin içini dolduran "*değerler*" modern dünyanın anlamlandırmaları ile değişmektedir.

Bu anlamda bir yanı ile Batı ile özdeşleşmiş değerlerin savunucusu modern kent insanı ile geleneksel olanı kutsayan ama kentle ilişki kurma amacındaki kırsal insanı arasındaki gündelik hayat farklılıkları üzerinden bir açıklama yapabilmeyi mümkün kılan 1950'li yıllardır. Özellikle, tarımla geliri artan ve ulaşımın kolaylaşması gibi etkenlerle de farklı yaşam stilleri ve beğeni düzeyine sahip kırsalın artan kente geliş imkânları bu yılları Türkiye özelinde önemli kılar.

3.1.2. Türk modernleşmesi doğrultusunda gündelik hayata yansıyan değişimler

Tarihsel düzlemde modernleşmeye dair yaklaşımlar ve uygulanan politikalarındaki değişimlere çok boyutlu olarak yukarıda değinmiştik. Modernleşme politikaları üst yönetimin elinde belirlenirken atılan her adım ve uygulanan yöntemlerin doğal bir sonucu olarak bunlardan etkilenen yönetilen sınıf bir başka değişle yaşayan halktır ve onun yaşama biçimleridir.

Modernleşme anlayışında bunun temsili olarak görülen Batı ve ülkemiz gibi Batı-dışı olarak nitelendirilen ülkeler arasında homojen bir ilişki kurma arayışının varlığı, modernleşme kuramlarının doğasında yatarken, her ülke kendi tarihsel ve mekânsal özgüllüğü içerisinde bu modernleşme deneyimini geçirmiştir. Gündelik hayat ise bu noktada, bugünde var olan ama "yeninin bugünü ile çatışmalı bir ilişki içerisinde, geçmişin homojenlik baskısı arasında arabuluculuk" sağlayan bir kavramdır (Harootunian, 2006: 77-79). "Ekonomik bir yenilik, politik olaylar, ideolojik değişimler gündelikliğin dokusunu değiştirir." Gündelik hayat kavramı her ne kadar bu kavramlar karşısında kendisine özgü dokusunu korusa da toplumsal yapıyı oluşturan bu kavramlardan bağımsız değildir. Sanayileşmenin hız kazanması ile birlikte modernleşmecî ideolojisinin getirdiği 'kamusal-özel alan' ayrımı sonucunda, bireyin *özel hayat* olarak adlandırılan alanında yaptığı seçimler aslında toplumsal yapının bileşenlerinden yargı, ekonomi, tüketime sunulan imkânlar gibi koşullar tarafından belirlenir, kısıtlanır (Belge, 1983: 836). Tüketime sunulan kıyafet ile büyük ölçüde giyim tarzı belirlenirken yeri geldiğinde yargı yoluyla (şapka kanunu gibi) da bu belirlenimcilik gözlenmektedir. Mevcut bulunan eğlenme mekânları içinde yine bu mantıktan aynı belirlenimcilik söz konusudur.

Bu nedenle, gündelik hayat incelenirken özellikle eğlence hayatı üzerinde durulmuştur. Bunun nedeni ise, "...eğlence hayatı, gündelik hayat düzleminin içerdiği noktalardan

biridir. Yani gündelik hayatın teamülleri, eğlenceye de hâkimdir” (Kabagöz, 2016: 11-12). Çok geniş bir tanımlama alanı olan gündelik hayatı daha sınırlı tutmak ve daha da önemlisi incelenen literatür sonucunda özellikle 1950’lerdeki gündelik hayat değişimlerinin eğlence özelinde kendini görünür kılması da bu tezin eğlence hayatına odaklanmasını gerekli kılmıştır. Bakhtin (1965/2005: 245), *karnavalesk* sıfatını kullanarak, onun özelliklerini anlamının On sekizinci ve On dokuzuncu yüzyıl Ortaçağ ve Rönesans’ın tüm hayat özelliklerini barındırdığını söyler. Öyle ise, biz de modernleşen Türkiye’nin eğlenme pratiklerinden yola çıkarak toplumun gündelik hayatına dair bir tasvir ortaya çıkarabiliriz.

Osmanlı’da başlayan modernleşme çabalarının gündelik hayata olan etkisi ile Cumhuriyet ile birlikte gelen modernleşmecî tavrın devrimsel değişimi oldukça farklı yaşanmıştır. 1950’lerle birlikte ise, o zamana değin süren iktidar değişmiş dolayısıyla bu yine gündelik hayat değişimlerinde kendini göstermiştir. “...eğlence hayatı kendince, gündelik hayatın “genelinin” nasıl yaşaması gerektiğini gösterir” (Kabagöz, 2016: 12) mantığından bu dönemlerde yaşanan gündelik hayatta gerçekleşen dönüşümler incelenirken eğlence hayatına ayrı bir önem verilmiştir. Eğlence hayatı hem modernleşmecî seçkinlerin getirdiği gündelik hayatta yarattığı dönüşümleri göstermek hem de buna verilen tepkilerle modernleşmeye olan direnci anlayabilmek adına üzerinde odaklandığım yer olmuştur. Burada amaç, eğlence hayatının tarihini yazmak değil, modernleşme etkisindeki ülkenin gündelik hayat dönüşümlerini eğlence hayatı üzerinde irdelemektir. Şüphesiz ki, eğlence hayatının dışında eğlence hayatına da etki eden diğer gündelik hayat unsurlarına da yer verilmeden geçilmemiştir.

3.1.2.1. Osmanlı döneminde modernleşme ve gündelik hayata etkileri

Osmanlı döneminde başlayan Türk modernleşmesi sürecinde algılanan Batılılaşarak modernleşme anlayışı siyasi, hukuksal ve askeri boyutlarının yanı sıra sosyo-kültürel boyutta da lineer şekilde ilerlemiştir. Yani, Batı’nın gündelik hayatına benzer dönüşümlerle toplumsal modernleşmenin sağlanması yoluna gidilmiştir. Dolayısıyla yönetici sınıfın benimsediği modernleşmecî tavırlar toplumun gündelik hayatını doğrudan etkilemiştir. "Avrupalı tarzda giyinme, yaşama, moda, müzik, mimari yenilik" yanında "insanlar arası ilişkiler" de Batı normları ile uyumlu olma yolunda değişime uğramıştır (Meriç, 2000: 47).

Kılık-kıyafette Avrupai ölçülere geçilmesi, modernleşmenin görünür kılınmasının bir koşutu olarak gereklidir ve kamusal/kurumsal alanda saray tarafından değişim salık verilmiştir. Kılık-kıyafet edindiğiniz tavrı," kültürel kodlanış ve düşünüşünüze dair verdiği mesajlar ile önemlidir." Belki de bu nedenledir ki Avrupai giyim tarzına geçişe rağmen *fes* kıyafetin bir parçası olmaya devam etmiştir. Osmanlı hanedanının simgesi olarak görülen fes, bir kimliğin taşıyıcı olarak konumunu korumuştur (Meriç, 2000: 51, 53). Kıyafetteki bu değişim 1829 yılında padişahın öncülüğünde başlar, "cübbe ve sarık yalnız ulemaya müsaade edildi. Diğer siviller için fes, zorunlu olarak diğer her çeşit başlığın yerini aldı; cübbe ve terliğin yerine redingotlar, pelerinler, pantolonlar ve siyah derili potinler geçti. Sakallar bile kırpılmıştı" (Lewis, 1961/1993: 102-103). Sadece kıyafet değil, gündelik hayatın nesneleri de bu yenileşme hareketinde yer almıştır; "Avrupa sandalye ve masaları eski düzenin divan ve yastıkları yanında gözükmeye başlamış, Avrupalı sosyal adetler benimsenmeye" başlamıştır (Lewis, 1961/1993: 103). Tepeden gelen reform kararları biçimsel yönü ile yaşayanları etkilemeye başlamıştır. Bu reformlarda dikkat çeken ise, geleneksel olanın tamamen dışlanmamasıdır.

Osmanlı döneminde alınan modernleşmeci tavırların sonucu olarak yasalarda tanınan serbestlik ve iskân sınırlandırılmalarının esnemesi sonucunda da, kapalı ve dar ölçekli mahalleler kabuklarının dışına taşarak şehirle bütünleşmişlerdir. Bunun sonucu olarak çok merkezli bir kültürel hayat yaşanmaya başlamış, Müslüman ve gayri-Müslüman birlikteliği artarak melezleşen bir toplum yapısı oluşmuştur. Dolayısıyla gündelik hayat gereksinimleri de farklılaşmıştır. Örneğin, mekânsal anlamda küçük ölçekli yaşamın en önemli kamusal mekânı olan camilerin hemen yanı başında artık tiyatro da vardır. On dokuzuncu yüzyılda başlayan modernleşme çabaları "geçmişin kolektif etkinliklerine karşı, kişisel yönü ağır basan bir gündelik zaman geçirme anlayışı"nı beraberinde getirmiştir. Aynı zamanda bürokrasinin Osmanlı toplumundaki güç artışı ile birlikte gerileyen ulema sınıfını temsil eden camiler sosyalleşme özelliğini yitirerek sadece dini ağırlığıyla toplumda yer ederek ölçeği daralmıştır ve yeni gündelik hayat rutinlerine dair mekânlar artış göstermiştir (Işın, 1999: 84-89). Tanzimat ile birlikte "toplumsal yaşamın sosyal yönlerinde yaşanan büyük değişimler en çok gece hayatında hissedildi. O yıllara dek gece eğlence hayatına egemen olan geleneksel meyhane türlerimize alternatif olarak Batı tarzı işletilen mekânlar açıldı" (Zat, 2002: 139). Tanzimat'a değin özellikle kamuya açık "şenlik" adı altında toplanan eğleneceler hâkimken, modernleşmenin etkileri ile birlikte eğlence anlayışı "yeni biçimlerle kapalı mekânlara" taşınmaya başlamıştır. Özellikle "Pera'dan başlayarak

yaygınlaşan lokanta, kafeşantan, pastane ve oteller gazinolaşp yeni eğlence anlayışının merkezleri" olmuşlardır (Emiroğlu, 2013: 587, 591). Bunun paralelinde, II. Abdülhamit döneminde açılan *Arkadi Gazinosu* ise, ilk gazinolardan biridir. "Meyhanenin alafrangası" olarak nitelendirilen gazinolar ise; "müzikli program eşliğinde içki içilip yemek yenilen, çoğunda dans da edilen kapalı ya da açık alanlarda işletilen eğlence yerleridir" (Zat, 2002: 199). Alafranga olarak nitelendirilmesinin sebebi, "kadın ve erkeği bir araya getirmesi, hasır iskemle yerine masa ve sandalye kullanılması ve alaturka sazların yanına piyano, keman gibi" çalgıların eklenmesi ile modernleşmenin elde edildiği "sanrısıdır". Bu durum, aynı zamanda genel modernleşme algısının eğlence hayatındaki yansımasını da göstermektedir (Kabagöz, 2016: 74-75). Yine, Tanzimat sonrası eğlence hayatına dâhil olan *birahaneler*, "Batılılaşmanın bir sembolü haline gelir ve hızla yayılmaya başlar. 1890'larda otuza yakın birahane bulunmaktadır" ("*Birahaneler*", Rakı Ansiklopedisi, 2014: 90'dan Aktaran Kabagöz, 2016: 79).

Çetin (E., 2013-b: 285), geleneksel Osmanlı kültürü eğlence anlayışının "İslam'ın koyduğu toplum düzeni ve ahlak kuralları içinde" olduğuna değinir. Dinin "bu kurallarının kesin yasaklarını içki, kumar, fuhuş oluşturur. Bunun dışında kalanlar kurallara karşı ve kültürün kendisinden gelmeyen eğlencelerdir." Yani, Osmanlı'da alafranga bir eğlence anlayışı özden değil, Batı'dan gelişmiştir.

Osmanlı'da eğlence hayatının yaşadığı dönüşümde hiç kuşkusuz ki *Beyaz Ruslar*'ın etkisi büyüktür. 1917 Ekim Devrimi'nin ardından yaklaşık 200 bin Rus, Osmanlı'ya göç etmiştir. "İstanbul hovardası Galata'nın izbe meyhanelerinden barlara terfi etti. Beyaz Ruslarla birlikte Beyoğlu yeni bir görünüm kazanmıştı. Lokanta, konser, bar, kabare ve kumarhane... Ekserisi Rus Yahudileri tarafından yönetilen bu yerlerde Osmanlı delikanlısı Ruslara özgü gece hayatını ve eğlencesini tattı" (Toprak, 1999: 72-73).

"1880'de açılan ve 1911'de hizmete giren İstanbul'un ilk barı olan *Gardenbar*, Beyaz Ruslar sayesinde şöhrete kavuşmuş, kafeşantan ve dansinglere evrilmiştir" ("*Gardenbar*", Rakı Ansiklopedisi, 2014: 178'den Aktaran Kabagöz, 2016: 125). Yani, "içkili eğlence hayatının modernleşmesinde" Beyaz Ruslar etkili olmuştur yorumunu yapmak hiç de yanlış sayılmaz (Kabagöz, 2016: 125).

On dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru, *Kafe Şantan* adı verilen "alternatif eğlence yerleri gece hayatına girdi. Daha çok yabancıların gittiği bu mekanlar, revü, skeç, pantomim gösterilerinin yapıldığı içkili yerlerdir. İstanbul barlarının ilkleri olarak kabul edilen bu eğlence yerlerinin en ünlülerinden bazıları; Kristal Palas, Trocadores, Mandas, Alhambra"dır (Zat, 2009: 140).

Batılılaşma ile birlikte “yeni sazlar ve yeni tarzlar” müzik kültürüne eklenmiştir. “Batı sazları ile çalınan şarkılardan ibaret yeni bir tür” olan *kanto* Batılılaşma yolunda *Direklerarası* tiyatrodan ortaya çıkmıştır. “Halk tarafından da oldukça benimsenen kanto, eğlence hayatında önemli bir dönüm noktası olmuştur” (Meriç, 2011: 56-57). *Direklerarası*, içinde yaşanan coğrafyaya özgü "çeşitli kesimleri temsil eden tipler, ...güldürü ağırlıklı ve müzikten yararlanarak ...kent halkının yaşamını eğlendirici biçimde yansıtan" içeriğe sahip Karagöz-Hacivat, Ortaoyunu, Kavuklu-Pişekar adı verilen oyunları (Şener, 2002: 135) ile eğlencenin önemli bir merkezidir. Bunun yanı sıra, "bir de Pera'da özellikle Fransız ve İtalyan kumpanyalarının oynadığı oyunlara çoğunlukla yerleşik Levantenlerin rağbet gösterdiği Avrupa tarzındaki tiyatro" da vardır (Faroqhi, 1995/2010: 309). Böylece, her kesime yönelik eğlence tiyatrodan da barlarda olduğu gibi kendisini göstermekteydi.

Modernleşme çok boyutlu yapısı ile birçok alanda toplumu değiştirir. Toplumun en temel yapı taşı olan aile de modernleşme ile birlikte değişime uğramıştır. Şehirleşme ile birlikte artan konut ihtiyacı ile doğan apartmanlar büyük aile yapılarının azalmasına bir nedeni iken, şehirde iş koşulları ve yaşam standartlarının değişimi de ailelerin küçülmesine sebep olmuştur. Ama en önemlisi de bireyin kişiselleşmesine imkân tanıyan modernleşme anlayışı ile birlikte geleneksel olan aile büyüğü otoritesi zayıflamıştır (Işın, 1999: 97). Modernleşmenin tüm topluma yayılmadığı bu dönemde, alt tabaka yaşantısında çok büyük değişimler gözlemlenemezken üst tabaka yaşantısında ise yenileşme oldukça etkili ve çok yönlü yaşanmaktaydı. Modernleşmenin getirisi olarak "...Çerkes hizmetçi,...Fransız mürebbiye"nin dahil edildiği zengin aileler bunun yanı sıra gelenekselliği değiştiren eğlence hayatını da toplumsal dokuya ekleyerek modern eğlence kültürünü geliştirmişlerdir. Ünlü sanatçıların davet edildiği *ev içi* aile toplantıları bunlardan birisidir. Eğlence kültürünün gelişimi geleneksel toplumsal yapının üzerine eklenen modern unsurların gündelik hayattaki göstergesi niteliğindedir (Işın, 1999: 89, 96). İstanbul'da ilk gazinonun Tanzimat'la birlikte açılmış olması da bunun örneğidir. Yine modernleşme ile

içeriği genişleyen ev partilerinden "1922 yılında, ressam olarak da ünlenen Halife Abdülmecid Efendi, verdiği ziyafete Osmanlı hanedanından hem kadın hem de erkekleri davet" ettiği parti devrimsel bir özelliktedir. O zamana değin toplum yaşamında beraber görünmesi pek mümkün olmayan Müslüman erkek ve kadının yan yana yer aldığı davet, (Faroqhi, 1995/2010: 319) bu açıdan dönüm noktalarından birisidir. Modernleşme süreciyle eğlence mekânları da ve bu mekânlardaki eğlence alışkanlıkları da etkilenmiş, ev içi davetler de bu yeni eğlence anlayışına uyum sağlamıştır.

Modernleşme hareketleri ile birlikte artık eğlence, saraydan kente doğru sınırlarını geliştirmiş, "Beyoğlu tiyatroları, gazinoları, modern meyhaneleri, kabareleri, her türlü Avrupa malının satıldığı mağazaları ve görkemli konutlarıyla yeni bir eğlence merkezi halini almıştır" (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 161). Ama toplumun yönetici kesiminde yaygınlaşan bu Batılı yaşam tarzı geniş kitlelere yayılma gösterememiştir. Bu dönem yine Batılı gibi eğlenen Batılılaşmayı başlatanlardır. Halk ise, geleneksel eğlence hayatını sürdürmeye devam etmiş; "erkekler yine eski tarz meyhanelere gidip ince saz dinleyemeye, meddah ve Karagöz izlemeye devam ederken, kadınlar için de kapalı eğlence mekânı hamamla sınırlı kalmaktaydı" (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 159, 160). Tepeden inme Batılı yaşama arzusunda en çok bunu arzulayanların gündelik hayat pratikleri değişmiştir. Yine de halkın hiç etkilenmediğini söylemek ise yanlış olur. Çünkü kent ve kentin getirdiği eğlence mekânları her ne kadar her kesimi içine alamasa da dolaylı etkileri ile yaşayanların hayatlarında değişime sebebiyet vermiştir. Ayrıca, halkın o dönemde alışkın olmadığı yenilikler özellikle kamusal eğlence merkezlerinde kendini göstermiş, açılan "belediye bahçeleri" kadın ve erkeğin bir arada sosyalleşmesine imkân tanınmasıyla çığır açmıştır. Yine, 1830'larda açılmaya başlayan deniz hamamları her ne kadar kadın ve erkeğin biraradalığına imkân tanınmasa da İstanbul halkının pratikleri arasına girerek "yüzmeyle ve modern deniz eğlenceleri" ile tanıştırmıştır (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 165- 166). Bunların yanı sıra, Batı'ya özgü nesneler (masa ve sandalye gibi) gündelik yaşama girmiş, kıyafette de değişim yaşanmış, bunlar ise en çok da çeşitlenen ve değişen eğlence mekânlarında görünürlüklerini sağlamışlardır.

3.1.2.2. Erken Cumhuriyet dönemi ve gündelik hayat

Osmanlı döneminde modernleşme süreci içerisinde "kültürel unsurları aktarma" (*cultural borrowings*) yolu ile reformlar gerçekleştirilirken, Cumhuriyet dönemine gelindiğinde

"kültür değişmesi" (*acculturation*) yaşanmıştır. Osmanlı döneminde aydınlar Batı'dan kültürel alımlar yaparken kültürel değerlerde değişimi yaşamak istemiyorlardı. Ancak, Cumhuriyet'le birlikte başlayan modernleşme ile gündelik yaşama etki eden gündelik hayat pratikleri daha köktenci, ulus-kimlik yaratımına uygun şekilde değişime uğramıştır. Çok yönlü reformlar ile kendine has kültür yaratımı oluşturulması amaçlanmıştır. Gündelik hayat devletin müdahale alanına dâhil edilerek, Batı tarzı yaşam şekli ile Batı zihniyeti ile uyumun yakalanmasının daha kolay olacağına inanılmıştır. Bu nedenle, mutfaktan, eğlenceye gündelik hayatın her noktasında etkili olan reformlar uygulanmıştır (Acun, 2011: 55-56, 58).

Dans bu değişimin en çarpıcı sembollerinden birisidir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişle değişen modernleşme anlayışında "vücutların temasına dayalı eğlence tarzı, meşruiyetini Cumhuriyet Baloları vasıtasıyla iktidar protokolüne kabul ettir"miştir. İzleme/dinleme üzerine edilgen eğlence anlayışının hüküm sürdüğü Osmanlı insanın yerine modern eğlenme anlayışını benimseyerek çengi ve köşek izlemenin dışında vals gibi danslarla Cumhuriyet insanı eğlenceye doğrudan katılmıştır (Işın, 1999: 159, 168). Tango, bu dönem düzenlenen Cumhuriyet balolarının vazgeçilmez dansıdır ve neredeyse "Cumhuriyet'in resmi müziği" olarak anılır hale gelmiştir (Meriç, 2011: 58).

"Cumhuriyet'le birlikte "balo ve dans" isteği o zaman "dans-hall" denilen eğlence yerlerini, bu tür işletmeler de balo ve dans isteğini" etkileşimli olarak perçinlemişlerdir (Emiroğlu, 2013: 592). Bu dönem eğlencelerini Emiroğlu (2013: 592), "1923'te dans yarışmalarıyla müşteri arttırılmaya çalışılırken, 1930'larda gazino, revü ve operetlerin programları gidebilenler için 1980'li yıllara kadar bir daha görünmeyecek biçimde "çılgın"dı" şeklinde tanımlar.

Osmanlı'da başlayan ancak daha sınırlı bir kesime hitap eden Batılı eğlence anlayışı Cumhuriyet ile birlikte biraz daha genişlemiştir. Özellikle, kılık-kıyafet devrimi ile Batılı normlara uygun giyinen kadın ve erkeğin bir arada olduğu eğlenme anlayışı bunda etkili olmuştur. Artık, yeni Cumhuriyet'in kadını gelenekselin etkisiyle katılamadığı balolarda baş göstererek, yeni ulusal kimlik mücadelesini görünür kılmaktadır. Cumhuriyet'le birlikte ilk balo Eylül 1925'de İzmir'de düzenlenmiştir. Osmanlı'nın gayrimüslim balolarından sıyrılmak adına Atatürk'ün özel isteği ile bu baloya sadece Müslüman erkek ve kadınlar katılım göstermiştir (Babaoğlu, 2014: 208).

Ayrıca, yeni eğlence anlayışının daha geniş bir toplumsal tabana hitap edilme uğraşısı vardır. Bu gibi nedenlerle okullara dans dersleri konulmuştur. Cumhuriyet'in dansa verdiği önem, siyasal batılılaşma yolunda bunun eğlenme ritüelleri ile pekiştirilmesidir (Meriç, 2000: 62, 155). Esas önem arz eden nokta ise, yeni rejimin getirdiği yaşam pratiklerinin hem iç, hem dış siyasette üstlendiği görevdir. Bir yandan gelenekseli dışlayarak yeni bir ulus kimlik yaratımını dış dünyaya gösterirken aynı anda bu kimliğin iç siyasette empoze edilmesi uğraşıdır. Bu dönem balolar devletin bir ideolojik araçlarından biri olarak işlev görmüş, bu sayede toplumsal dönüşümün sağlanmasında önemli bir görev üstlenmiştir (Meriç, 2000: 155).

Müzik anlayışı açısından, modern Batı müziği klasik Türk müziği ile eklemlenmiş, udun yanında piyano da yer almaya başlamıştır. Tanzimat'tan sonra ülkeye giren ve sarayla sınırlı kalan Batı müziğini halkla entegre etme çabaları başlamıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin hazırladığı *On Beşinci Yıl Kitabı* (1938: 15-16)'nda açıkça belirtildiği üzere, Cumhuriyet'le birlikte ülkede birçok reform hareketi gerçekleştirilmiştir. Pozitif bilimler ve modern tekniklerle birlikte Türk milletini yüksek medeniyetler seviyesine çıkarma amacı güden Atatürk devrimlerinin halka sindirilmesi meselesi ve gündelik yaşamda uygulanabilir olması en öncelikli meselelerdendir. Bu nedenle, 1932 yılında 14 ilde Halkevleri açılmıştır. Halkevleri, Atatürk inkılâplarına sadıktır ve gerici fikirleri toplumsal hayattan atmak esasını taşımaktadır. Bu noktada gerici kabul edilen fikirler olarak Osmanlı'dan miras kalan geleneklerin birçoğu milletin bünyesinden atılmalıdır. Halka ulaşılması mümkün yollardan gidilerek, kültür hayatına yeni kazanımlar edinmiş bir millet bütünlüğü yaratmak esası güdülmüştür. Halk evleri her biri yeni yaşam tarzlarını yaymakta görevleri olan 9 şubeden oluşmaktadır: Dil, edebiyat ve tarih- Güzel Sanatlar- Temsil- Spor- İhtimai Yardım- Halk Dershaneleri- Kütüphane ve Yayın- Köycüler- Müze ve Sergi. Örneğin, Güzel Sanatlar şubesi ile modern musiki eğitimleri verilerek, radyo ve gramofon aracılığı ile "modern müzik zevkinin yayılması" amaçlanmıştır.

Aynı zamanda yeni müzik kültürünün yaygınlaşmasında Türk Ocakları da etkili görevler üstlenmiştir. "Klasik Türk musikisi ile batı müziğini aynı ölçüde değerlendirmiş, önemli müzisyenlerinin eserlerine yer vermiştir. Konserler tertip etmiş, dans ve musiki okul ve kursları açmıştır. Türk Ocağı konser ve baloları toplumun birbiriyle yakından görüşüp danışmalarını sağlayan sosyal bir faaliyet olarak önemsenmiştir" (Babaoğlu, 2014: 208).

Yine, bu yıllar "Batı'nın müzik kültürleri ve alt kültürlerini takip etme, model alma ve uyarlama ile süreklilik göstermiş ve bu doğrultuda" (Güven ve Ergur, 2014: 8) eserler ortaya koyulmuştur. Yeni rejim için yeni bir müzik gereklidir. "Bir ulusun yeni değişikliğindeki ölçü, müzikteki değişikliği kavrayabilmesindedir." Bunun için devlet yurt dışına müzisyenler göndermiş, 1926'da açılan konservatuara Batı müziği eklenmiştir (Say, 2002: 261-263). 1930'lu yıllarda radyo da Batı müziği yayınları ile müzik kültürünün pekiştirilmesinde rol oynamıştır (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 173). Bunların yansımasını ise, çıkan gazete haberinden anlayabilmekteyiz. 1936 yılında *Son Posta Gazetesi*'nde yer alan habere göre, modern anlamda müzik zevki kenar mahallere değin yayılmıştır. "İnce saz" yerini "caz" müziğe bırakmaya başlamış, beğeniler Batılaşmıştır.



Resim 3.1. Değişen müzik anlayışına dair, "Kenar semtlerde sazın yerini caz aldı" haberi

(Kaygılı, 13.08.1936, *Son Posta Gazetesi*)

Bir yanı ile modernleşen ülkede Batı müziği çalışmaları var iken, ulus-devletin kurucusu Atatürk "Türk mûsikîsini severek dinler, Türkün derin hislerle örülü ve coşkulu ruhunu, derin hislerle aksettirmesini" sağlayan özellikle Rumeli türkülerine de önem vermiştir (Dinçer, 1981: 75, 82). Batılılaşma Batı'yı taklitten öte milli unsurlarla bütünlük içerisinde gerçekleşmiştir.

Eğlence hayatının bütünlüğü olan müzik, devletin bu denli önem verdiği bir unsurdur. Müziğin değişimi de eğlence hayatını doğrudan etkilemiştir.

Gelişim gösteren eğlence hayatının göstergesi olarak "1930'larda toplam 58 bar açılmıştır." Bunlardan; "Beyazgül, Santral, Montpernas, Kutu, Kitkat, Şanuvur ve Panaroma en gözde olan barlardır" (Sakaoğlu ve Akbayer, 1999: 271). Cumhuriyet ile birlikte Türk kadını, eğlencenin hem öznesi ve hem de nesnesi konumuna erişmiştir. "Öyle ki, artık eğlence mekânlarına müşteri olabilmekle kalmayıp, gönlünce sarhoş olup dans dahi edebilmektedir" (Kabagöz, 2016: 78). Daha önce sadece erkekler ve gayri Müslim kadınların dâhil olabildiği meyhaneler, Cumhuriyet kadınlarının da eğlence hayatına dâhil olmuştur. Örneğin, "1940'larda büyük bir meyhanede fasıl heyeti" içerisinde "kadın hanendeler" yer almaktadır. "Müslüman Türk kadınları kendilerini belli edecek kıyafetlerinden artık vazgeçmiştir. Yine daha önce gitmeyi tercih etmedikleri dans salonu, gazino gibi yerlere gitmeye başlamışlardır" (Kaynar, H, 2007: 229).

Osmanlı döneminde önemli mekânlar olarak eğlence hayatına dâhil olan gazinolar ise, 1930'lu yıllarda belleklerimizde var olan anlamlarına kavuşmuştur. Gayrimüslim azınlıklardan Müslüman işletmecilerin yönetimine geçen gazinolar dönemin eğlence mekânlarının başında gelir. Bu dönem gazinolarında eğlence olarak, geçmişin alafranga özelliklerinin yanına alaturka özellikleri de ekleyerek, "alaturka fasıl ve alafranga tango gibi farklı türler aynı sahnede" buluşturmakta ve çok çeşitli bir program ile eklektik yapıya hizmet vermektedir (Beken, 2011: 85). Bu dönem, tango gibi Batılı dans ve müziklerin yanı sıra "halk arasında yükselen tür... alaturkaydı" (Meriç, 2011: 58) bu nedenle bu durum gazinoların programlarında kendini göstermektedir. Her ne kadar Batı müziği ile entegre yeni bir müzik zevki ve ona uygun eğlence aşılarmaya çalışılsa da kuşkusuz ki geleneksel tamamen dışarıda kalmamış, içine girebildiği tüm noktalardan sızmıştır. Dönemin en ünlü gazinolarından bir kaçı;

1926'da açılan zengin mutfağı, plajı ve dillere destan olan atlama kulesi ile Beyaz Park Gazinosu, seçkin saz ve tiyatro toplulukları ile gündüz hanımlara akşam beylere zengin eğlence programları sunan büyük ve lüks Çubuklu Gazinosu ve yüksek ışıltılı tavanları taş mozaikli zemini ile Arnavutköy Vapur İskelesi Gazinosudur. Orta halli kesim ise, bira da servis eden Ahırkapı Gazinosu'nu tercih etmekteydi. (Sakaoğlu ve Akbayer, 1999: 258, 259)

Çağdaş medeniyetlerle uyumlu yeni Türk insanının yaratılması ve cumhuriyet değerlerinin toplumun en küçük birimlerine kadar etki edebilmesi adına *basın* da toplumsal dönüşümde yol gösterici olmuştur. Yaşam tarzından bakış açısına kadar her şey gelenekselin izlerinden arındırılmalı idi. Bu noktada basında çıkan haberler "*yeni kafalı - eski kafalı*" kıyaslaması

ile olması gereken hakkında insanları yönlendirici görevler üstlenmiştir. Örneğin, 1 Mart 1924 tarihli *Resimli Gazete*'de 'eski kafalı' tiplmesi hakkında şunlar yazılmıştır:

...ev işleri ile yorgun düşmüş kadınların kıyafetleri de oldukça bakımsız olurdu. Erkekler yemekten önce entarisini hırkasını terliğini giyer, pencere önündeki köşeye kurulur... Yemek bakır sini etrafında bağdaş kurularak yenir, çatal kullanılmaz tahta kaşık kullanılırdı... Kahvehaneye gitmeye niyetlenirse esvabını giyer ağızlık sigara ve tespihini alır kahvenin yolunu tutardı...

Aynı tarihli *Resimli Gazete*'nin haberinde yer verdiği 'yeni kafalı' insan ise:

Yeni kafalıların hepsi memur değildir. İçlerinde boş gezenler dans salonlarına koşanlar, bankalarda çalışanlar vardır. Oturmayı sevmezler...çünkü çok otururlarsa pantolonun ütüsü bozulur... Apartmanlarına geldiklerinde kapıyı beyaz postallı Rus hizmetçi kız açar...kendilerini karşılayan zevce, hemşire hatta anneleri ya dışarıdan geldikleri yahut çıkacakları için grand tuvalet yani fevkalade kıyafettirler. Ev işlerini hizmetçileri yaptırdıklarından onlara pek iş düşmemektedir. Yemek akşam 8-9 arası yenir salona geçilir ve en genç kız veya ev sahibesi piyona çalar, dans edilir...

Resimli Gazete'nin yine 1 Mart 1924 tarihli haberinde bununla beraber yemek düzeninden yemeğin nasıl yenmesi gerektiğine, yemekten sonra yapılacaklara kadar detaylı bilgiler yer almaktadır. Habere göre, beyaz örtüler ve gümüş çatallarla büyük bir itina ile hazırlanmış sofrada çatal sesi çıkarılmaz, çok fazla konuşulmaz ve ağır yemeklerden kaçınılır. Yemekten sonra tiyatro veya sinemaya gidilir. Misafir yokken bile cemiyet kurallarına uygun davranılır (*Resimli Gazete* 01.03.1340 (1924): 4-5'den Aktaran Özer, İlbeyi, 2011: 134-136).

Bu dönem Cumhuriyet insanının yegâne eğlence hayatı içerisinde tiyatro ve sinemanın önemli yer tuttuğu bu haberlerden de anlaşılmaktadır. Tiyatro ve sinemaya gitmek ise, günümüzden farklı olarak cemiyet hayatına mensup insanın modern halinin görünürlüğünü sergilediği alanlar olarak ayrı ve özel bir anlama sahiptir.

Atatürk döneminde temelleri atılan milli sanat anlayışı, İnönü döneminde de benzer anlayışla devam etmiştir. “Bu dönemde başta sinema, müzik, resim, tiyatro, opera ve bale olmak üzere birçok sanat dalında, ciddi çalışmalar yapılarak bu konuda önemli gelişmeler kaydedilmiştir.” Bunlardan en başlıcası ise, Cumhuriyet’in ilk on beş yılı içerisinde pek fazla gelişme imkânı bulamayan sinema olmuştur (Gök, 2011: 133-134). Modern Cumhuriyet insanının yeni gündelik hayat pratikleri kazanım süreci devam ederken çıkan II. Dünya Savaşı'nın etkileri ile en temel insani ihtiyaçların bile karşılanmasında güçlük çekildiği yıllar başlamış, dolayısıyla bu dönem eğlence hayatı da durumdan etkilenmiştir. Karartma gecelerinin yaşandığı, ekmeğin bile karne ile verildiği bu dönem en biricik

eğlence radyo haline gelmiştir (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 172-173). Savaşın sona ermesi bu sırada örnek alınan Batı'nın Amerika'ya çevrilmesi ile durum değişse de gündelik hayatın ve modernliğinin görünürlüğünün en yoğun alanı eğlence hayatı üst politikalarından bağımsız değildir ve bu dönem hem CHP'nin iktidarına mal olmuş, hem de toplumun dinamiklerini etkilemiştir.

Halkevlerine üstlendirilen görevlerden de anlaşılacağı üzere, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ile başlayan modernleşme hareketleri sadece siyasal anlamda değil, bununla birlikte halkın yaşama şekline de etki eden ve gündelik hayat pratiklerini değiştiren ve hatta yasal olarak zorundalıkla desteklenen bir harekettir. Ekonomi planları değişen ve böylece çalışma şekilleri başkalaşan, eğitimin öncelik kazanması ile düşünsel sermaye kazanımı artan, müzik zevkine değin sanat dallarında çeşitlilik kazandırılan halkın gündelik hayattaki edinimleri devleti yönetme gücüne sahiplerin yürütmekte oldukları modernleşme politikalarından etkilenmiştir. Modernleşme yukarıdan aşağı doğru dikey bir seyirle başlayarak, halka inen ve halkın benimsediği yaşam tarzları ile tamamlanması arzulanan, muasır medeniyetlere mensup bir millet görünümü kazandırılması amaçlanmıştır. Bu noktada belirtmek gerekir ki, modern görünümde ulaşılması arzulanan muasır kabul edilen yine Batı'dır. İlbeyi Özer'e (2011: 150) göre Cumhuriyet ile birlikte yaratılmak istenen yeni Türk insanının gündelik yaşam dönüşümleri üst yapıda yaygınlaşırken alt yapıya pek inememiştir. Belki de değişim her yönü ile halkın tamamına etki edemese de eğlence hayatının çeşitlendiği ve özellikle kent bazında değişim ve büyüme göstererek kendine genişçe bir yer edindiği kaçınılmazdır. Kadın ve erkeğe bir arada eğlence sunan mekânların artması, bunun yanı sıra savaş döneminde girilen kötü döneme rağmen savaşın sona ermesi ile etkinliğini geri kazanmış olması da eğlencenin vazgeçilmezliğini sunar. Gazinolar, barlar, meyhanelerin yanı sıra devlet ve resmi kurumların düzenlediği balolar, sahnelenen operalar vb. dönemin etkin eğlence hayatının tanıkları ve ispatlarıdır. Bu yeni Batılı/alafranga eğlence anlayışları "nezihlik kriterleri olarak anılırken, yeni göç dalgaları ile 'şehri işgal eden' göçmenlerin cehaleti ve görmemişliği karşısında sembolik bir savunma bendi olarak" (Aytar, 2011: 44) anlatısını alaturka karşıtlığının simgesi olarak oluşturmuştur. Tabi ki, türküler varlığını sürdürmekte, yeni Cumhuriyet'in milli dansı olarak zeybek salon dansları içerisinde yer almaktadır. Kendi milli bilincini yitirmeden modernleşme sürecinin getirisi olan yenileşmenin gündelik hayata yansıdığı yıllardır.

3.1.2.3. Demokrat Parti iktidarı ve gündelik hayata yansıyanlar

1950'li yıllarla birlikte sanayileşmenin ivme kazanması ve göçün de getirisiyle toplumsal katmanlar çoğalarak mekânsal yakınlık içerisinde kendini göstermeye başlamıştır. Modernleşmenin bir getirisi olan katmanlara ayrılan sınıflı toplum yapısı içerisinde, kitle kültürü kendini gösterir. Her ne kadar bireylerin özgün seçimlerinden bahsetsek de, aslında bireyler modernleşmenin homojen yapısına dayanan ritüeller içerisinde seçim yaparlar. Ve tüketim kültürünü doğuran sanayileşme, katmanlı toplumların her tabakasının aslında benzer seçimler yapma itkisini de oluşturmaktadır (Tekeli, 2010: 22-23). Modernleşme ile birlikte ele alınan 1950'li yıllar sanayileşmenin de artışı düşünüldüğünde çok boyutlu katmanlı yapının etkilerinin kendi içerisinde yeniden üretimine izin veren bir dönemdir. Bu doğrultuda 1950'li yıllar Türkiye'sinin gündelik hayat dönüşümleri üzerine verilen örnekler katmanlı yapının etkilerinin daha net algılama imkânı vermektedir. Bu katmanlı yapının oluşmasında DP'nin güttüğü yeni politikaların halka direk etkisi de önem teşkil eder.

Demokrat Parti'nin gayri resmî gündeminin önemli bir maddesi, üyelerinin merkezin ve onun kendini beğenmiş istibdadı olarak gördükleri uygulamanın bütün izlerini silmekti. Bundan, CHP'nin seçkin bürokratik tarzını hatırlatan her şeyi tahrip eden bir hükümet siyaseti doğdu. Hedef, CHP'nin seçkin yapısal dayanakları yanında, bu partinin seçkinlerinin (haika) tepeden bakan kültürel tutumu –onlar kravat bağlıyor, onlar Mozart'dan hoşlanıyor, onlar Homer ve Montaigne'i liselere sokuyorlardı- idi. CHP'de etkili olan Batı kültürü hayranlığını teşhir edip kınayan bu yeni popülizm türü Türkiye'nin köylü ve kasabalı büyük çoğunluğundan hüsnü kabul gördü. Artık yabancı bir kültür, kendi mahalli İslami kültürlerinin yerini aldığını gördükleri bir kültür onlara zorla kabul ettirilmiyordu. (Mardin, 1994: 277).

Türkiye'nin Kurtuluş Savaşı sonrası ulus-devlet yaratımı ve muasır medeniyetler seviyesine yükselme çabalarının başladığı Tek partili dönemde bir gereklilik olarak görülen ve köylüden beklenen, değiştirilmesi istenen davranış biçimleri, yaşam şekilleri gibi 'kente göreydi'. Ancak, başarılı ya da başarısız olduğuna değinilmeden bakıldığında bu dönem köy ve köylü kentten oldukça uzaktır. Bir diğer deyişle 'yaban yerdir'. 1950'lerle birlikte ise, modernleşmenin engelleyici olarak görülen köylüye gitmeye gerek kalmamıştır; çünkü köy kente göç etmiştir. Böylelikle, kentlerde yaşam alanları çarpışmıştır. Köylüler kenttedir, kentin dokusu değişirken bir yandan köylüler de değişmektedir (Gültekin, 2011: 7-8). Bu nedenle 1950'li yıllar inceleme alanı olarak ayrı bir anlam taşır. Belge (1983: 863), bu durumun gündelik hayata yansımalarını "kültürel ikileşme" olarak niteler.

Bir yanda zenginleşen toprak sahibinin kentteki varlığı, diğer yanda kente gelen bir zamanın tarım işçisi olan köylü ve kentin uzun zamandır yaşayanları. Cumhuriyet'in ilk döneminden Avrupa'yı Batı merkezi alan kentli 1940'lı yıllarda Amerikanlaşma etkisine girse de bu etki DP dönemiyle artar ve Amerikanlaşan ama aynı zamanda da gelenekseli koruma çabasında olan yeni kültür arasında gelişen "alafranga/alaturka" ikililiği oluşur. Ve bu ikilik özellikle eğlence hayatı içerisinde birbirinin yanı başında yer almaktadır. Örneğin; "Gazino bunu çeşitli yollardan sağlayan bir mekândı. Bir gazinonun programında ateş dansı, apaş dansı gibi gösteriler yapan Avrupa'dan gelme 'artist'lerle birlikte 'oryantal dansöz' bulunabiliyordu" (Belge, 1983: 863). Tekelioğlu'na (Aktaran, Erkılıç, 2008: 126) göre, göçler ile birlikte farklı zevklerin birbiri ile karşılaşması sonucu toplumsal beğeniler geçişken bir hal alır. Yani, göçler ve toplumsal beğenilerin ortaklaşması ve dönüşmesi arasında doğrusal bir ilişki vardır. "Göçlerle birlikte geçişkenleşen ve melez bir karakter taşıyan müzik kültür ve beğenisi" üzerinden bile katmanlı yapıların gündelik hayata etkisini okumak mümkündür (Erkılıç, 2008: 126). Örneğin; bir mekân içerisinde aynı "orkestra 'slow' ya da 'tango' gibi yavaş ritimlerle başlar, günün modasına göre 'rumba', 'samba', 'swing' ya da 'rock and roll' veya 'ça ça' ile hızlanır, olay genellikle bu ritimlerden birine uydurulmuş 'Aman Adanalı' ile sona ererdi" (Belge, 1983: 863).

Çoklu kültürün biraradalığında "Hacıağa" figürünün etkisi yadsınamazdır. *Hacıağa*; DP'yi iktidara taşıyan ve bu iktidar döneminde daha da zenginleşen toprak sahiplerinin, kente ulaşımının kolaylaşması ve kendini ifade imkânını sonuna kadar veren iktidar sayesinde kent dokusunda yer ederek oluşturduğu stereotiptir. "Zengindir, gösterişçidir, eğlenceye düşkündür ve bu uğurda para harcamayı sever ancak kent kültüründen yoksundur, eğitimsizdir ve görgü kurallarından haberi yoktur" (Cantek, F. Ş, 2015: 434). "Geleneksel normlarını terk edip İstanbul'u keşfe çıkan Anadolu eşraf ve tüccarı kentin özellikle gece yaşamına damgasını vurmuştur" (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 173). Bu yeni eklemlenen figürler hiç kuşku yok ki Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı "milli bir kimlik bilincine sahip olan ve de bir Batılı gibi yaşayan, toplumsal kültürel hayatını Batı standartlarına uydurmaya çalışan" modern Türk insanı imajında ayrışımalar yaratmıştır (Tazegül, 2005: 143). Erken Cumhuriyet döneminin "saygın ve ağır başlı baloları" yerini iki kültürün kesiştiği, alaturka müziğin saygınlık kazandığı ve görece orta-sınıfında eğlence hayatına eklendiği yer olan gazinolara bırakmıştır. Yine bu dönem, ekonomik büyümenin gerçekleşmesi ile gündelik hayata direk etki eden bir refah tüketimi artışı olmuş, gece kulüpleri çoğalmıştır (Alkan, 2015: 611-612, 598). Eğlence hayatı açısından dönemin bir

adı da "*dansözler dönemi*" dir: "Ayşe Nana, Necla İz, ...Özcan Tekgül, ...Aysel Tanju gibi dansözlerin" bu dönemde adı eğlence hayatına damga vururken aynı zamanda sinemada da dans gösterileri ile kendilerini göstermişlerdir (Sakaoğlu ve Akbayan, 1999: 174). "Eğlence sektöründe 1950'lerde başlayan zihniyet değişimiyle, gerek müzik gerekse sinema sektöründe Batılı anlamda star sistemi oluşmaya başlamış, 1960'larda bu sistem tamamen yerleşmiştir" (Erkılıç, 2008: 130). Bu dönem gazinolarda sahne alan Zeki Müren, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses gibi isimler müzik sektörünün ve dolayısıyla eğlence hayatının parlayan yıldızlarındandır. Dönemin en ünlü gazinolarından bazıları ise; Kristal Saz, Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu ve Tepebaşı Gazinoları'dır (Zat, 2002: 138).

"İstanbul'un gece eğlence hayatının en yoğun yaşandığı dönemlerden birisi hiç kuşkusuz ki 1950'lerdir" (Zat, 2002: 129). Devletçi ekonomi politikalarının geride bırakılarak özel teşebbüsün artışı ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin azalması da bu durumun gelişiminde etkilidir. Dönemin eğlence hayatına ise sayıları büyük bir artış gösteren gazino ve barlar damgasını vurmuştur. "Arjantin, Baron, Brodvay, Cumhuriyet, Çatı, Çin Bar, Çin Kılıç, Diba, Florida, Golf Klüp, Hacı Baba, Havana, Novay, İnci, İstanbul, Kafe, Kan Kan, Kapri, Karmen, Kervansaray, Kibar, Kitkat, Klüp 12, Klüp X..." bu dönemde açılan 46 bardan bazılarıdır. Birçoğu Beyoğlu semtinde bulunan bu barlar genellikle "konsomatrislerin gerdan kıvrıp kalça hoplatarak masa aralarında dolaştığı ...hesabı ancak 'hacı ağa'lar ve 'koyun tüccarları'nın ödeyebildiği ...karanlık, bilinmez ve tehlikeli bir alem" iken, *Çatı Bar* İstanbul yüksek sosyetesinin tercih ettiği bir mekan olarak ayrışır (Zat, 2002: 171-172). Bunların yanı sıra, 1950'lerde gazino kavramına eklenerek "yaygınlaşan kır ve aile gazinoları biçimlerinin daha geniş kesimlerin de hayatına girmesi" (Emiroğlu, 2013: 591) eğlencenin birçok kesimi içeren bir alanda gündelik hayata etki etmesini sağlamıştır.

Dönemin başkenti ve siyasetin kaynağı Ankara ise, bugün bile eğlence hayatı ile ününü korumaktadır. 1950'lerde Ankara'sında "devamlı siyasetçi ve işadamlarının uğrak yeri olması ile ailelerin de rahatça gazinolara eğlenmeye gelinmesinin" de etkileri ile eğlence hayatında gazino kültürünün yeri özeldir (Alkan, 2008: 88). "Ankara'da yaşayan Yahudilerin ailece giderek eğlenebildikleri en büyük eğlence yeri olan Bomonti Gazinosu" (Bahar, 2003: 103-104'den Aktaran Alkan, 2008: 93) iken, "ailecek de gidilebilecek nezih bir ortamı olan, 1950'li yıllardan itibaren iyice gazino ve pavyon havasına giren, Süreyya Gazinosu" (Tanyeri, 2006: 43'den Aktaran Alkan, 2008: 93-94) ve "Zeki Müren, Sevim

Çağlayan, Behiye Aksoy ve Mustafa Sağyaşar gibi ünlü sanatçıların sahne aldığı, müdavimleri arasında siyasetçiler, iş adamları ve gazeteciler" (Şenyapılı, 2005: 314-318'den Aktaran Alkan, 2008: 94-95) olan *Göl Gazinosu* döneme damgasını vuran eğlence mekânlarındandır.

"Bunların yanında programlarında Türk müziğine yer verdiği için saz salonu olarak anılan ...programlarında günün modasına uyarak dansözlere de yer veren ...Londra Bar, Klüp Orfe, Olimpia, Palermo, Hisar, Çınar gibi *bar-pavyon karışımı* mekânlar" açılmıştır (Sakaoğlu ve Akbayer, 1999: 271-272). Mekânların isimlerinde yabancı kelime seçimleri dikkat çekerken, bu dönem dansözlü, Türk müzikli barların açılması da başlı başına gündelik hayatın dokusuna sinen çoklu yapının varlığının kanıtıdır.

1950'li yıllar tiyatrodan da bir canlanmanın yaşandığı dönemdir; özel teşebbüsün getirisi ile "yirmiye yakın özel tiyatro açılmıştır" (Sakaoğlu ve Akbayer, 1999: 174). Özellikle, vodvil türünde ve komedi ağırlıklı müzikli tiyatrolar (Şener, 2002: 141) bu dönem eğlence hayatında önemli yer tutmuştur.

Bu dönem modern kentin giyim-kuşam kodları açısından ise, siyasi iktidarın gündelik yaşama sinmiş izlerinin bir göstergesi olarak da örnek teşkil edebilecek bir husus olarak döneme ait erkek giyimine damga vuran "*Menderes Modası*"dır. Henüz hazır giyimin yaygın olmadığı yıllarda Menderes'in tarzına has "vücut çizgilerine mümkün olduğu kadar yakın, hatta dar ceketler, biraz bol gibi duran, ama çok iyi ütülenmiş pantolonlar ve dik yakalı, uzun manşetli gömlekler..." (Öymen, 2008: 41) dönemin erkek modasında etkili olmuştur. Kılık-kıyafet açısından, Cumhuriyet'le başlayan modern giyim koşulları devam ederken bu dönem özellikle Hollywood filmlerinin de etkisiyle her şeyde olduğu gibi moda açısından da Amerikan izleri görünür. "Türk kadını da bu "Amerikan Rüyası"ndan etkilendi. Etek boyları kısaldı. 1950'li yılların kadını göğüslerini kaldıran, belini incelten, vücudunun silüetine hükmeden korselere adeta aşıktı" ("Cumhuriyet'ten günümüze Türk modası...", 16.07.2014) 12 Ağustos 1953 Cumhuriyet gazetesi haberinde ise, etek boylarının kısılmasına dair eleştirilere yer verilmiş, günün etek boyu olan 40 cm ve etek boylarının o güne değin ne ölçüde kısaldığına dair ölçüler verilmiştir.



Resim 3.2. "Kadınların eteklerini kısaltmak doğru mu?"

Kaynak: Cumhuriyet Gazetesi, 12.08. 1953

Modernleşme hareketlerinin bir ayağını oluşturan makineleşme ile birlikte üretimin artması ve lüks tüketimin de artışı doğru orantılı gelişmiştir. Özellikle tarımda makineleşme sonucunda zenginlik kazanan, "Batılılaşma özlemlerini" biçimsel şekliyle lüks harcamalarla doyurma yolunu seçen yeni seçkinler toplumsal yapıya eklendi (Eroğlu, 2003: 146, 152). Kadın dergilerinde ev işleri ile ilgili önerilerde yer alan, "hasır mobilyaların temizliği, fildişlerini beyazlatmak, Panama şapkaların bakımı, piyanonun temizlenmesi, ziyafet sofrasının düzenlenmesi, "water-cup" denilen pirinç el yıkama kâsesinin kullanılması gibi bilgiler, şüphesiz çok küçük bir kesiminin işine yarayacaktır ama bir burjuva kültürü yaratmanın da aracı olacaktır" (Koçer, 2009: 134). "Kara trenle seyahat etmenin görgüsüzlük sayıldığı, şehirlerarası yollarda Amerikan otomobillerinin çoğaldığı ve taşra zenginlerinin plaj kaçamakları yapmaya başladıkları bu dönem, modern ütopyanın bütün gücüyle geleneksel mitosunu sarstığı eklektik bir kültür patlamasına tanıklık eder" (Işkın, 1999: 218). "Yeni devrimci ihtiyaçlar ve talepler sorunsalı ile arzu ve hazların metalaşması sorunsalı, diyalektik olarak koşutluk gösterir. İlki ideolojik bir serap ise, ona karşılık gelen de ideolojik kavrayışın, "yozlaşmış" bilinç ve metalaşmış tüketim kavrayışının yarattığı bir seraptır" (Jameson, 2008: 8). Bu dönem plaja gitmenin bir statü unsuru haline geldiği, özellikle zenginleşen taşralıların oluşturduğu yazın denize kışın mevlide giden, resmi ideoloji tarafından da desteklen geleneksel ile modernin gizlice anlaştığı ve 'sentetik kişiliklerin' toplumsal yapıya eklendiği yıllardır (Işkın, 1999: 218). Lüks tüketimin teşviki ve refah ortamının oluşumunda makineleşme ve bunu sağlayan Marshall yardımının etkisi büyüktür. Bunun da etkisiyle, "Amerika ideal bir kültür olarak

gündelik hayatta yerini almıştır" (Alkan, 2015: 595). Amerikan hayat tarzının mimariden modaya, sosyalleşme mekânları ve biçimlerine kadar kültüre etkisi ile gündelik hayatı dönüştürdüğü yıllar yaşanmaktadır (Cantek, F.Ş, 2015: 429). Coca-Cola ve blue-jean bu dönem gündelik hayata dâhil olur. İlk kot üretimi 1955 yılında başlamış, özel teşebbüs ve Amerikanlaşmanın tüketilenlere etkisini göstermektedir. Sosyalleşme açısından ise, "danslı ve kızlı-erkekli olan İstanbul sosyetesine özgü kabul edilen müzikli toplantılar, 1950'lerle birlikte orta sınıfın orta öğretim gençliğine değin yaygınlaşan" bir sosyalleşme ortamı olmuştur (Emiroğlu, 2013: 239, 595). 1950'li yıllarla birlikte tüketimin arttığı ve kısa dönemli de olsa ekonomik refahın getirdiği koşullar ve Amerikanlaşma etkisi kültürel değerleri değiştirerek gündelik hayat rutinlerini değiştirmiştir.

"Barlar modernleşirken Amerikan tarzı gece kulüpleri de ortaya çıkmış, rock and roll, ça ça, kalipso yeni danslar olarak belirmiş, caz ve hafif batı müziği parçaları her yerde duyulmaya başlamıştır" (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 174). Bu doğrultuda, liberal ekonomiye geçiş ile özel teşebbüs tarafından açılan "306" Türkiye'nin ilk caz kulübü olmuştur (Tekelioğlu, 2011: 109). Eğlence anlayışında caz, aslında 1940'larda dâhil olmaya başlasa da bu dönem kendine ait mekânları ile eğlencenin bir parçası haline gelmesi ile önem taşır.

Görüldüğü üzere 1950'li yıllar eğlence hayatına dair mekânlardaki büyük bir çeşitlenme ve artış ile eğlencenin en yoğun yaşandığı yıllardır. Eğlence hayatında yaşanan ikililik ise, dönemin politikaları ile uyum göstermiş; kent ve kentin eğlence hayatı eklemli bir yapıya sahip olmuştur. Bu nedenledir ki, 50'lilerin eğlence hayatı dönemin özünü bize yansıtmaktadır tespitinin kendini kanıtladığı da anlaşılmaktadır.

3.1.3. Gündelik hayat pratiği olarak eğlence hayatı ve Türk modernleşmesi içindeki tartışmalar

Modernleşme ile birlikte her şey gibi eğlence anlayışı ve eğlenme adabı da değişmiştir. Eğlencenin değişimi kamusal alanda görünürlük sağlayarak modern insan görünümü ve değişimin duyurulması açısından önem taşır. Batılılaşma olarak algılanan modernleşme sürecinde toplumsal hayat içerisinde "kadının konumu, birliktelikler, kıyafet, davranış vs." gibi birçok açıdan değişim yaşanmıştır (Meriç, 2000: 140). Bunun doğrultusunda da bu yeni hayat tarzına karşı eleştirel sesler de yükselmiştir. Tanzimat'la birlikte başlayan

Batılılaşma hareketleri içerisinde bunu görünür kılmamanın gerekliliği olarak salon hayatı ve balolar gündelik hayatın bir parçası haline gelmiştir. Saray, üst ve orta sınıfa hitap eden bu eğlence anlayışı ile birlikte yeni davranış kalıpları ve kıyafet kodları yaşam pratiklerine eklemlenmiştir. Geleneksel Osmanlı kadınına aykırı olan dekolte bu dönemde balolara katılmanın bir gereği olarak sunulmuş ve yine bu geleneksel yapıya aykırı görünen dans da yeni eğlence pratiklerinin gerekliliği olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum geleneksel olana içkin haremlik-selamlık mantığına aykırı olarak toplumsal hayatta kadın ve erkek birlikteliğine yol açmıştır. Yeni pratiklerin aktarılması yolunda adab-ı muaşeret kitaplar ve dergiler detaylı olarak bilgilendirme yapmıştır. Örneğin, dekolteyle ilgili hicri takvime göre 9 Ağustos 1317 tarihli *Hanımlara Mahsus Gazete*'de şu ifadeler yer verilmiştir:

...Bizim hanımların %95'i frenk kadınların baloda, tiyatrodaki giydikleri kıyafetleri sokakta giyiyorlar. Peki bu tarz-ı telebbüsten mahrum mu olalım? Asla! Bilakis size bunu tavsiye ederim fakat şu şar-ı azim ile ki; sokakta değil! Ev içinde ve araba ile gidilecek düğün ve saire gibi yerlerde... (Mustafa Asım, "Dekolte" (1317) Aktaran Meriç, 2000: 148-152).

Anlaşılabileceği üzere bir değişim söz konusudur ve geleneksele tezat olan dekolte giyilmesi önerilmektedir. Ancak, bunun alansal ve mekânsal kısıtlamaları yapılarak bir yandan da gelenekseli koruma çabası gözlemlenmektedir. Bir yanı ile Batı ile uyum için gerekli görülen değişimler dayatılır ve gereksinim olarak tanımlanarak kanıksatılırken diğer yandan bunun sınırları çizilerek gelenekseli de koruma altına alma çabası gözlemlenmektedir. Dans için de benzeri bir durum söz konusudur. Dönemin adab-ı muaşeret kitaplarında dans ile ilgili uygulanması gerekenler şu şekilde belirtilmiştir; "...kadınları kendinden biraz uzak tutmak, beline hafif bir surette temas etmek,...yüzünü fazla yaklaştırmamak, fazla gülmemek lazım" (Usul ve Adab-ı Muaşeret, 1327 ve Ziya, 1927'den Aktaran Meriç, 2000: 151). Batılı normların bir getirisi yeni eğlence anlayışı ediniminde balo ve Batı tipi dansların geleneksel yapıda yeri yoktur. Özellikle de eşli danslar olması sebebi ile Müslüman Osmanlı anlayışına eklemlenmesi beklenildiği gibi olmamıştır. Müslüman kadının, balolara katılımının koşulu olan dekolte ve ikili dans konusundan dolayı bu dönem balolara katılımı pek mümkün olamamıştır (Meriç, 2000: 152). Yine, dekolte de olduğu gibi dans da uygulanması gereken kurallar belirtilirken de bir yanı ile fazla yaklaşmayı önlemek gibi kaygılarla gelenekselin izini taşıyan normlar kendini göstermektedir. Her ne şekilde olursa olsun şu bir gerçektir ki, modernleşmenin sosyo-kültürel hayata direk bir etkisi olduğu sonucu kaçınılmazdır. Eğlenme pratikleri özelinde bu değişim ve değişime olan tavır ise net bir şekilde kendini göstermektedir.

Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde ise, gündelik hayat dönüşümleri devlet etkisi ile başlatılan ve yönlendirilen bir etkiyle devam ederken, duruma karşı eleştirilerde olmuştur. Özellikle balo ve dans konusunda Özer'in makalesinde yer verdiği 05.12.1925 tarihli *Resimli Gazete* haberindeki geçen "*İstanbul'da dans fakir zengin bütün ailelerin namahremine kadar sokulan sâri bir hastalık halini aldı*" ifadeleri bu eleştirel tavrın bir göstergesidir (Aktaran Özer, İlbeyi, 2011: 136). Bu eleştirel tavrın ana sebeplerinden biri hiç kuşkusuz ki, Müslüman kadının dansa katılımıdır. Daha önceleri, çoğunlukla gayrimüslimlerce gerçekleştiren bir eğlence anlayışı olan dansa artık Müslüman kadının da iştiraki gelenekselci toplumsal yapıyı rahatsız etmiştir. 25 Aralık 1919 tarihli dönemin Şeyhülislâmı Mustafa Sabri Türk Ocağı'nda gerçekleşen müzik dinletisine dair rahatsızlığa ilişkin bir fetva yayınlamıştır ve gereğinin yapılmasına dair aşağıda geçen yazı ile birlikte bunu İç İşleri Bakanlığı'na göndermiştir.

Ba'zı hanımlarla erkek musikişinaslardan mürekkeb bir hey'et Kânûn-ı Evvel'in on ikinci günü Bâyezid'de Türk Ocağı'nda kadın ve erkek yüzlerce sâmiîn (dinleyicinin) karşısında icrâ-yı âheng edildiği nazar-ı te'essüfle görüldüğünden ve ahâli-i müslimenin bir devre-i hüzn ü elem geçirmekte olduğu şu sırada adap ve şe'âir-i İslâmiyyeye bi'l-küllîye mugayir bu gibi ahvâlin vukû'ı câ'iz olmadığından bahisle bu kabîl şeylerin men'-i tekerrürü ve matbû'âtla teşhîr ve i'lân edilmemesi esbabının istikmâli lüzumuna mütazammın makâm-ı meşîhat-ı ulyâdan varid olan tezkirenin sûreti leffen irsal kılınmış olmakla sûret-i iş'âra nazaran ifâ-yı muktezâsı mütemennâdır. (BOA, DH.KMS, 57-2/20, Aktaran, Babaoğlu, 2014: 219).

Görüldüğü üzere, toplumun dini değerlerinin de etkisiyle özellikle kadın ve erkeğin eğlenceye birlikte katılımı gerginliklere sebep olmakta ve muhafazakâr kesimin eleştirilerine maruz kalmaktadır.

Bir diğer yandan ise, dansın bu kadar yaygın olması hususundaki ifadeler ile Cumhuriyet'in toplumun geneline indirgemek istediği modernleşmecî tavrın bir göstergesi olan dansın aslında geniş topluluklara yayıldığı sonucuna da ulaşabiliyoruz. Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen eğlence anlayışına karşı eleştirel duruş bir diğer taraftan da Osmanlı'da yetişen son dönem bürokratlarından gelmiştir. "İnsanlar nerede nasıl davranacağını bilmiyor, dilin saygı sözcüklerini rastgele kullanıyorlar, vals ve tangodan sonra zeybek oynuyorlardı" (Işın, 1999: 158) ifadeleri ile yeni Cumhuriyet eğlence anlayışını tanımlayarak, bu yeni eğlence anlayışını sönük ve renksiz olarak nitelendirmişlerdir. Batı eğitimi almış bürokratlar bu durumu, layıkıyla Batı normlarının uygulanmaması açısından yadırgayarak eleştirmiş olabilmeleri de muhtemeldir. Ancak bu eleştirel söylemin içerisinde aslında Cumhuriyet'in ideolojisinin gömülü olduğunu fark ediyoruz. Modern bir

ülke yolunda atılan adımların yanı sıra, ulus-devlet olmanın gerekliliği olarak Türk'e özgü bir dans olan zeybeğin yeni eğlence anlayışına nakşedilmesi şaşırtıcı değildir.

“Eğlencenin oldukça basit, gündelik hayat dokusuna sinmiş ve toplumun her kesimi tarafından bilinen biçimleri” ile sentez kurulmuştur (Özer, 2002: 154). Toplumlar her zaman kendilerine özgü eğlenme biçimlerine sahip olmuşlardır. Bu kendine has değerlerin varlığı, ulus kimlik yaratımı sürecinde önem taşır.

Yeni rejimin yaratıcı devlet, yine aynı dönemde devlet bizatihi bu durumun eleştireni de olmuştur. Kendisi de gelişen bu eğlence hayatına yönelik endişelerle denetim kaygısına sürüklenmiştir. Özellikle de kadın, bu kaygının odak noktasındadır. Cumhuriyet rejimi ile Müslüman kadını daha önce dâhil olamadığı eğlence hayatının içerisinde, erkeklerle aynı mekânın eğlenenidir artık. "Oysa daha önceleri, bu gibi yerlere gidebilenler, bu gibi yerlerde olmaları için kendilerine para verilen kadınlardır." Bu yeni durum, yeni bir problemi de doğurmuştur: hızla gelişen şehirleşmede "sokak “sürtük”lerden temizlensin ki, Cumhuriyet’in ideal kadını sokağa çıkabilsin" (Kaynar, H, 2007: 229, 219). Bu endişeler meclise taşınmış, "1924 yılı Eylül’ünde İstanbul’daki gazinoların denetimi için kurulmuş bir komisyon yaptığı araştırmalardan sonra Beyoğlu’ndaki 960 barın hijyen ve ahlakî nedenlerle kapatılmasına karar vermişti" (BDFA 1995:30: 216’dan Aktaran Kaynar, H, 2007: 218, 219). Devletin asayiş sağlama ve yeni ideal insanını denetimde tutma çabaları ve toplumun diğer eşik bekçilerinden gelen tüm eleştirilere rağmen eğlence hayatı varlığını geliştirerek korumuş, gündelik hayatın dokusunda kendine büyük bir pay edinmeyi başarabilmiştir.

İkinci Dünya Savaşı koşullarında etkisi azalan eğlence hayatı savaşın sona ermesinin etkisiyle artarken Çok partili hayata denk gelen bu dönem eğlenceye yönelik eleştirilerden arda kalmamıştır. Bekman, "eğlenme ihtiyacı ile sefahati birbirinden ayırt etmenin gerekliliğine" vurgu yapan 17 Ekim 1946 tarihli *Ulus*'taki "Ahlaki Buhran" yazısında (Aktaran, Cantek, L., 2013: 92) şunları belirtmiştir:

Sinema, tiyatro ve konser gibi medeni ve nezih eğlencelerin şüphesiz çalışan bütün insanlar için kesin bir ihtiyaç olduğunu işaretlemek lazımdır. Ancak, ifrat derecesine varan bu sefahat temayüllerinin aile üzerindeki menfi tesirlerini uzun uzadıya izah ve tahlile bilmem lüzum var mıdır?

Sinema ve tiyatro medeni eğlence biçimleridir. Modern insanın eğlence biçiminin temsilleridir. Ancak, eğlencenin bir gereklilik olduğu vurgusunu yapan Bekman, aşırılığa

varan eğlence düşkünlüğünü eleştirerek toplumun yapı taşlarını oluşturan aile meselesi üzerinde bu durumun olumsuz sonuçlar doğurduğunu belirterek eleştirir. Bir yanı ile eğlencenin modernleşmesi normalleştirilirken diğer yanı ile bunun fazlalığı ve aşırılığı yine geleneksel yanı rahatsız etmektedir.

Eğlence hayatında özellikle 1950'lerle birlikte muazzam bir dönüş yaşanmıştır. Bu dönem oldukça yoğun yaşanan eğlence hayatını Işkın (1999: 217), "ahlakta çifte standardın yaşandığı yıllar" olarak niteler. Bir yandan muhafazakâr tabana hitap eden tarafı ile ezan Arapça okunurken, diğer yandan Amerika ile yürütülen ekonomi-politik yakınlaşmanın etkisiyle İngilizce rock'n roll dinleniyordu. Bu dönem için çok çeşitli katmanların bir araya getirildiği bir toplum yapısı söz konusudur. Bunun eğlence hayatına yansımaları olarak "kaosa varan kavram kargaşalarının" yaşandığı yıllardır. "Bar adı altında batakhane tarzında işletilen pavyonlar, pavyon olarak çağdaş anlamda işletilen mütena ve müstesna mekânları" kapsayan eğlence hayatı (Zat, 2002: 133) ve genel anlamda ikiliklerin hâkim olduğu yıllardır. Hem bu zamana değin gelen Batılı eğlenceye dair bir kabul ama onu kendi beğenilerini ekletme çabası hem de reddediş bir aradaydı. 1956 yılına ait *Hürriyet Gazetesi*'nde yer alan Rock and Roll dansının yasak edilmesinin istenmesine dair haber de bu eleştirel tavrın bir örneğidir. Sebep ise, değişmez. Osmanlı'dan 1950'lilere eğlenceye yönelik eleştirilerin ortak özelliği ahlak meselesidir. Muhafazakâr kesim Türkiye'nin Batılılaşma serüveni boyunca eğlence hayatını, dans seçimlerinden müzik seçimine kadar her noktasında ahlaki bozması nedeni ile eleştirmişlerdir.



Resim 3.3. "Rock and Roll dansının yasak edilmesi isteniyor!"

Kaynak: Hürriyet Gazetesi, 30.12.1956

3.2. Modern Bir Sanat Olarak Sinema

3.2.1. Modernizmin bir ürünü olarak sinemanın doğuşu

Sinemanın tarihinin ilk kez 22 Mart 1895'de gösterilen Louis Lumière'in, *Lumière fabrikası işçilerinin çıkışı* (La sortie des usines Lumière) adlı film gösterimi ile başladığı (Duca, 1942/1947: 12) genel kabul gören bir görüştür.

Bazin'e (2011: 23) göre sinemaya dair ilk sinematografik çalışma, "1877 ve 1880 yıllarında Muybridge, hemen hemen tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aletle bir atın devingenliğini" kaydetmesidir. Sinema modernleşmenin getirisi olan teknolojilere bağlı olarak gelişen ve büyüyen bir sanattır ancak "kökeni büyülü fener gösterileri ve fantazmagoryalardan büyük ölçekteki panorama, diorama ve optik oyunculuklara, yüzlerce yıllık eğlencelere dayanmaktadır" (Elsaesser ve Hagener, 2014: 9). Benjamin'de (Aktaran Öztürk, 2016: 26) sinemanın teknik özellikleri sayesinde "modern bir sanat olarak doğduğuna" vurgu yapar. Sinema, "mekanik yeniden üretim tekniği sayesinde" ortaya çıkan modern bir sanattır. Bazin (2011: 23-29), sinemanın bilime ve mucitlerine borçlu olduğu gerçeğinin yanı sıra, sinemanın bu gelişmeler sonucunda rast gele doğan bir sanat değil, kendini gerçekleştirme arzusuna sahip bir sanat olarak düşünce temeli ile geliştiğini ekler. Tüm bu bilimsel gelişmeler ve fikirsel arzular sonucunda "sinema miti, fotoğrafla birlikte mekanik sanatların ortaya çıkışı olarak yüzyılımıza damgasını vurmuştur" ifadesini kurabiliriz. Bazin'in görüşüne ek olarak Orr (1997: 32) da "yenilikçi bir biçim olarak, sinema hem modern sanat yapısının uzlaşımlarına hem de modernliğin kendisine meydan okur" der. Sinemada modernizm, "sanatsal araç, teknik ve yöntemlerin sorunsallaştırılması" ile "kendinden önceki gelenekten kopuş" sayesinde ortaya çıkar. Teknik açıdan geleneksel sinemaya öykü anlatabilme özelliği ve kamera hareketleri sayesinde seyirciyi tek noktadan bakmaktan öte hale getiriş, "Amerika'da Edison için çalışan Edwin S. Porter ile İngiltere sinemacıları özellikle de Brighton Okulu" sayesinde başlamıştır (Özen, 2004: 169, 173). Ancak, sinema bir sanat olarak kendini kanıtlaması ve modernist eğilimlere sahip oluşu uzun yıllar almıştır. 1920'lerde sinema açısından *erken modernizm* diyebileceğimiz, "film eleştirisinde 'gerçek' sinemanın nasıl olması gerektiğiyle ilgili net düşünceler ve bununla beraber Avrupa filmlerinin bir tür teatral 'sanatsal' kitlesel üretiminin kapsamlı bir eleştirisi ortaya" çıkmıştır (Kovács, 2007/2010: 16). Ancak, 1950'lere gelindiğinde ise, geleneksel anlatının karşısında modernist sinema

kavramı ortaya çıkar. "Avrupalı yönetmenlerin klasik Amerikan sinemasına karşı çıkış" olarak sanat sinemasının yükselişini sağladılar. Özellikle, "*Cahiers du cinéma* ve *Cinéma nuovo* 1951 yılında, bir diğer önemli Fransız dergisi *Positif* 1952'de yayımlanmaya başladı" ve bunlar Avrupa sanat sinemasının gelişimine yön verdiler (Kovács, 2007/2010: 16-17, 26). Modernist sinema, "cevaplar vermekten ziyade modernizm sonuçları ile ilgili sorular" sorar. Ayrıca, "yönetmenin yaratıcılığı ve bireyselliğine tanınan özgünlük" (auter kuramı da diyebiliriz) modern sinemanın zirve noktalarından birisini oluşturmaktadır (Özen, 2004: 184). Yani, "modern dönem sineması, özellikle var olanı yok edip yenisini yapmak üzerine oturmuştur" (Erdemir, 2009: 25). Modernizmin özünde yatan gelenekselden kopan yeni değer yaratımı anlayışının sinemaya da etki ettiğini söyleyebiliriz.

3.2.2. Gündelik hayat ve sinema ilişkisi

Benjamin'e göre (Aktaran Roberts, 2013: 83) "günlük yaşamın üzeri örtülür." Bu noktada modernleşmenin getirilerinden teknolojiye de yararlanan sinema bize *görünürlüğü* sağlar. "Fotoğrafçılık ve sinemayı kritik olarak önemli yapan şey sadece sosyal kapsayıcılıkları değil, aynı zamanda günlük yaşamdaki görünüşlerin *matlığına* dikkat çekebilme güçleridir. Sinema, gündelik dünyanın yabancılaştırılmış ve somutlaştırılmış içeriğini korumaktadır."

Filmler, fotoğraftan da fazlasıdır; hareketi de kaydeder. "Filmler, normal şartlarda gözleme imkân vermeyen pek çok maddi fenomeni" ortaya sererek somutlaştırır (Kracauer, 2015: 131). Örneğin, "sokaklar, yüzler, tren istasyonları vb. hep gözümün önünde olmasına rağmen görünmez kalan" gündelik yaşamın içinde gezerken alışıldık hale gelen çevremizi bize fark ettirerek görünür kılar. Böylece, filmler "fiziki gerçekliğin kurtuluşunu sağlar." (Kracauer, 2015: 517-518).

Gombrich'in hipotezine göre (Aktaran, Jameson, 2008: 120-121); "Görsel hammaddeler, Gombrich'in 'şemalar' -şeylere dair, sanat dilinde onları tanımamızı tetikleyen fikirlerden oluşan bir depo- adını verdiği şeyin, başka bir deyişle, Barthes'ın proairetizmlerle, ya da 'Ampirik Gerçeklikler Kodu' ile kastettiği şeyin müdahalesiyle, anlamlı bir 'parole', sanatsal temsil/tasarım halinde yeniden düzenlenirler." Bu da bizim, "verili bir tarihsel uğrakta, verili bir toplumsal formasyonda ve bu biçimlenme içinde tedavüle giren anlatılarda iş başında olan çeşitli uzlaşım sal insan deneyimi kavramlarının bir tür

envanterini çıkarmamıza izin verir." Böylelikle, sinema sanatı bize 1950'liler Türkiye'sindeki toplumun içinden bir yansımanın örneğini sunar sonucunu çıkarmak mümkündür.

Bakhtin (1965/2005: 37-39), "edebiyatın karnavallaştırılması" kavramı ile resmi ideolojinin karşısındaki halk kırılmalarının edebi ürünlerde yer aldığı savını ortaya koyar. Bu bakış açısından Depeli (2011: 117), romanlarda gündelik hayatı incelediği çalışmasında, "gündeliğin rutininin, ritminin ve ritüellinin arasını açmakta adeta karnavelesk gündeliği görselleştirmektedir" ifadelerini kullanır. Bu ifadeden yola çıkarak sinema için de aynı ifadelerin kullanımını mümkün görmekteyim. Sinema, doğası gereği gündelik hayatın pratiklerinin betimlenmesine imkân sağlayan bir sanattır. Yönetmenin yaratım sürecine dâhil olan ve ortaya sunduğu filmler gündelik hayat ritüellerini bize sergiler.

Balazs (1924/2013: 19, 151), sinemanın bir sanat olarak toplumsal gerçeklikle bağları olduğunu vurgular. Sinemanın halkı etkileme gücüne sahip olduğunu söyler, öyle ki sinema artık toplumsal bağları oluşturan hikâyelerin yerini almaktadır ancak aynı zamanda sinema bu durumdan etkilenendir de. Yönetmeni toplumsal olan ile ilişkine dair bir bakış açısına oturttuğumuzda içinde yaşadığı toplumla ilişkileri doğrultusunda, sinema toplumsal ile ilişkidir. Aslında, sinema ve toplumsal olanı yansıtma konusu tartışmalı bir konudur. Ancak, tezde filmler sosyolojik bir çözümlemeye tutulmuştur ve bu nedenle sinemanın toplumsal olan ile ilişkisine odaklanılmıştır. Ancak, filmlerin olduğu gibi gerçeği yansıttığı görüşünden ziyade yönetmenin bakış açısından içinde yaşadığı toplumu nasıl gösterdiği anlayışıyla filmler analiz edilmiştir. Bu nedenle, tarihi filmler örnekleme alınmamış, ayrıca gerçek eğlence mekânlarını sunan filmler seçilmiştir. Bu yönüyle sinemayı kendi gerçekliğinden uzaklaştırmadan bize verdikleri üzerinden bir çözümleme yapılacaktır. Bahsedilen toplumsal olan, yönetmenin içinde yaşadığı toplum ve kültür bağımlı olması durumudur. Bu görüşe referans noktası olarak Žižek'in (2011: 15) şu sözleri gösterilebilir: "Bir film asla "yalnızca bir film" ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın can evindeki yalanı anlatırlar."

Örneğin, 1950'li yıllarda çekilen filmlere baktığımızda, ülkeyi etkileyen siyasi kararları konu alan filmler üretildiğini görürüz. Türkiye'nin NATO üyeliği almak için Kore'ye asker gönderme kararına ilişkin, *Kore'de Türk Kahramanları* (Seyfi Havaeri, 1951) filmi bunun bir örneğidir. Yine, bu dönem Amerika ile kurulan ilişkiler dolayısıyla edinilen komünizme karşı milliyetçilik olgusunun pekiştirilmesi kararına ilişkin *Yüzbaşı Tahsin* (Orhon Murat Arıburnu, 1950), *Vatan İçin* (Aydın Arakon, 1951), *Bu Vatanın Çocukları* (Atıf Yılmaz Batıbeki, 1959) gibi tarihi filmler sinemanın konusu olmuştur (Alkan, 2015: 605-606). Güçhan, (1993: 51-52) sinemanın “insanın, çevresinde gördüklerinin, algıladıklarının, tüm yaşam deneyiminin, kısaca toplumsal gerçekliğin ve bilincin bir anlatım şekli” olarak diğer sanatlar gibi toplumsal yapıya ilişkin bir sanat olduğunu vurgular.

Kracauer (2015: 65-68), kameranın yansıttıklarının gerçeklikle ilişkisini vurgular. Sinemanın fotoğrafın uzantısı olarak "tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran, görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu"nu savunur.

Film, içinde bulunduğu fiziksel gerçekliği kaydeder ve sunar. Bu nedenle de, içinde bulunduğu çağla ilişki içerisindedir. Kracauer, *Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film* başlığı altında, izlediği filmde gündelik hayatın geçtiği sıradan sokakların ışık ve gölgelerle birlikte sinemaya aktarılışının etkileyiciliğinden bahseder. Sinema içinde mevcut bulunduğu toplumun bir ürünüdür. Bu nedenle sinema “içinden çıktığı toplumun ana kurumlarına bağlıdır. Bir filmi tam olarak anlayıp değerlendirebilmek için, o filmin köklerine inmek, bu kökleri de içinden çıktığı toplumun ekonomik temelinde, sosyal yapısında, düşünce sisteminde ve sanat geleneklerinde aramak gerekir” (Refiğ 1965: 7). Yine dönemin getirdiği sinemamız için önemli isimlerden birisi Halit Refiğ'in 1950'li yıllar sinemasına yönelik diğer sözleri de sinema ve içinde geliştiği toplumla ilişkine dair kanıt görevi görmektedir: "Tek Parti devrinin karakterini çizen Muhsin Ertuğrul sinemasına karşılık, DP'nin iktidara geliş yıllarında başlayan Yeşilçam Sineması, aynı yıllarda siyasetin halka açılışı gibi sinemanın halka açılışı ve ulusal özellikler taşımaya başlaması bakımından sinema tarihimizde ileri ve olumlu bir adımdır" (Refiğ, 1971'den Aktaran, Yıldırım, t.y: 13). "Film, içinde yaşanan dönem ve uygarlığın ahlakını, toplumsal yaşam kategorilerini (anlaşma-uzlaşma kategorileri: Kutsal ve kutsal olmayan tabular, değerler, bireylerarası otorite ilişkileri, roller vb.) seyirciye zorunlu olarak yansıtacaktır" (Güçhan, 1993: 55). Bunların hepsini vermeyebilir. Ancak, bu toplumla gelişen organik bağ "öykü

düzeyinde, oyuncu yorumlarında, mekân kullanımında, kurguda bunların hepsinde ya da birinde, mutlaka ortaya çıkacaktır" (Güçhan, 1993: 56).

"Sinema sanat olarak bir iletişim ve dışavurum aracı olarak aynı zamanda bir insana yaklaşım biçimidir... Sinema sanatının yaratıcısı olan yönetmenler de bu toplumun bir parçasıdır" (Adanır, 2006: 11, 15). Sinema yaratıcısı yönüyle toplumsal bağlarını sağlarken aynı zamanda bu topluma dair bize anlatılar sunar. Toplumdan ayıramaz ama sadece olduğu gibi kaydetmek işlevinden ziyade kaydetmeyi seçtikleri ile de izleyene mesaj verir. Kracauer'in (2015: 131) deyimi ile sinema, "gerçekliğin özel tarzları"nı sunar.

Bu tezde, amaç olarak dönemin filmlerinde yönetmenin bağlı olduğu fiziki koşullar içerisinde bize sundukları bağlamından, modernleşme ile birlikte değişen gündelik hayat pratikleri sosyolojik bir eleştiriyle çözümlenecektir. Filmlerin sosyolojik çözümlemesi için, öncelikle çekilmiş oldukları ülkeye dair hâkim bir bilgi birikimi olmalıdır. Çünkü sosyolojik çözümleme diğer alanlarla ilişki içerisinde. Sosyolojik eleştiri doğası gereği, "modernizm, gündelik hayat, değer kavramı, toplumsal roller..." ile ilişkili bir kavramdır (Kabadayı, 2013: 55, 57). Bizim irdelediğimiz kavramlara yönelik ilişkileri nedeniyle sosyolojik eleştiri en uygun yöntemdir.

Diken ve Lausten de *Filmlerle Sosyoloji* (2007/2011: 17) kitabının başında kitabın üç şekilde okunabileceğini belirtir: "Birincisi, toplumsal teori yaparken filmleri analiz etme yolunda bir çaba olarak... İkincisi, toplumsal teori kapsamındaki bir dizi önemli alan ve kavramla bir yüzleşme olarak... Üçüncüsü de filmlerin analiz araçları olarak kullanıldığı bir sosyal teşhis girişimi olarak". Bu tezde üçüncü yol izlenerek *filmler sosyal teşhis aracı* olarak sosyolojik eleştiri yöntemi ile analiz edilecektir. Sinemanın toplumsalla bağları kurulurken aynı zamanda Kracauer'in ifşa etme özelliği bizim dayanak noktamızı oluşturacaktır.

Filmler "fiziki varoluşu tesis ederken , ...gerçekliği zaman içinde evrilirken sunar ve bunu da sinematik teknik ve araçların yardımıyla yapar." Yani, film sinematik olarak fiziki koşullara bağlıdır ve içinde bulunduğu fiili koşulları, hareketi kaydederken, "normalde görülmeyen şeyleri, bilinci afallatan fenomenleri, dış dünyanın 'gerçekliğin özel tarzları' da denebilecek birtakım veçhelerini gözler önüne serer" (Kracauer, 2015: 124-125, 131, 151).

Sinema bir yanıyla "kaydetme" özelliğini sergilerken aynı zamanda görülemeyeni "ifşa etme" gücüne sahiptir.

Filmlerin analizinde kullanılan sinemanın ifşa işlevlerinden birincisi, *normalde görülemeyen şeyler*dir. “Normal şartlarda gözleme imkân vermeyen maddi fenomenler, üç gruba ayrılır”; a. küçük ve büyük, b. gelip geçici ve c. zihnin kör noktaları (Kracauer, 2015: 131-145):

a. Küçük ve büyük: Küçük, yakın çekimler yardımı ile normalde görülemeyene dikkat çeker. Ya da sıradan bir nesneye özel bir anlam kazandırır. Örneğin, kamera bir ele yakın çekim yaptığında o artık sıradan bir el değildir. Büyük ise, genel çekimler sayesinde büyük nesnelerin görünür kılınması sağlanırken bu noktada en önemli olan ise; kitlelerdir. "Kalabalıkların gündelik hayat görüntüsü" büyük çekim ile seyirciye aktarılır. Kitlelerin sinemada temsili büyük ile sağlanır.

b. Gelip geçici: Hızlı ve ağır çekimler sayesinde normalde görmeye imkanımız olmayan şeyler kamera sayesinde aktarılır. Bir çiçeğin açması sürecine hızlı çekimle şahit olma imkânını sağlarken, yine gelip geçen bir bulutun hareketine ağır çekimle eşlik edebiliriz. Sinema, gündelik hayatın rutinine ait olan normalde gözlemlemeden geçtiğimiz şeyleri fark etmemizi sağlar.

c. Zihnin kör noktaları: Alışkanlık ve önyargılarımızın fark etmemizi engellediği fenomenler bu gruba aittir. Aşına olduğumuz için dikkat etmediğimiz sokakların görüntüsü ya da reddetmeyi seçtiğimiz kirlilik, yerdeki çöp yığınları gibi fenomenleri gösteren kamera gerçekliğe ait bileşikler fark etmemizi sağlar.

Sinemanın ifşa etme işlevlerinden ikincisi ise, "bilinci afallatan fenomenler"dir. Kendinden geçen seyircilerin şok edilerek bilinçli bir gözlemciye dönüşmesi amaçlanır. Bunun için, büyük felaketler, şiddet, terör vb. olaylara sıkça başvurulur (Kracauer, 2015: 146-147). Bunun dışında, yönetmenin ve toplumun kendine ait önyargılara sahip anlatısının dışındaki görüntülerde yine izleyicide yarattığı şaşkınlık ile bilincin afallatılması sağlanabilmektedir.

Üçüncü ve son ifşa işlevi ise, "gerçekliğin özel tarzları"dır. Kamera herhangi bir içsel yada dışsal olayı ekstrem ruh halindeki bireyin gözünden bize aktarabilir. Örneğin, dehşet

içerisinde koşan bir karakterin etrafındaki bütün nesneler bu dehşetin ögesi olarak sunulabilir, karanlık bir tünel bu noktada özel bir anlama sahiptir sadece bir tünel olmaktan öte uğursuz bir tuzak olarak karşımıza çıkabilir (Kracauer, 2015: 148-149).

Tüm bu ifşa işlevlerinden yararlanarak, 1950'li yıllar Türk filmlerindeki sahneler analiz edilecek böylece, döneme dair verili olan tarihsel-sosyolojik anlamlar, sinema aracılığıyla açığa çıkarılacaktır.

3.3. Türk Modernleşmesi, Gündelik Hayat ve Sinema İlişkisi

Türk sinemasının modernleşme ve gündelik hayata ilişkisine dair durduğu noktayı anlamak, nasıl geliştiğini kavramakla mümkündür. Sinemanın ülkemize girişi aslında sinemanın dünya tarihine girişi ile yakın tarihe denk gelir. 1896 yılında, II. Abdülhamit döneminde, Fransız Bertrand ilk film gösterimini sarayda gerçekleştirmiş, daha sonra aynı yıl içerisinde Sigmund Weinberg Beyoğlu ve İstanbul yakalarında halka film gösterimi yapmıştır. Sinemanın ilgi görmesi üzerine ise, Weinberg'in çabalarıyla 1908'de Türkiye'nin ilk sineması olan "Pathé Sineması" açılmıştır (Onaran, 1994: 11-12). Yabancı filmlerin gösterimi ve sinema salonlarının açılmaya başlamasının yanı sıra, Fuat Uzkınay'ın 14 Kasım 1914'de çektiği *Ayestefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* ilk Türk filmi olarak kabul edilir ve bu film Türk sinemacılığının başlangıcı sayılır (Özgüç, 1993: 13). İlk konulu film ise, çekimleri iki yıl sürerek 1918 yılında biten yine Fuat Uzkınay'ın yönettiği *Himmet Ağa'nın İzdivacı*'dır (Scognamillo, 1987: 25). Sinema, Meşrutiyet'in ilanı ile seyyarlıktan kurtulmaya başlasa dahi 1914 yılına değin Türk filmi üretilmemiş, ayrıca sinema salonları açılrsa dahi İstanbul, İzmir, Selanik gibi büyük şehirlerin dışına çıkamamıştır (Scognamillo, 1987: 17).

Ancak, Osmanlı'da Tanzimat ile adımları atılan modernleşme çabalarının bir ürünü olarak sinema, toplumsal hayatın değişim sürecinde yeni eğlenme pratiklerinden birisi olarak yerini almıştır. Kamusal alan eğlencelerinin arttığı bir dönemde sinema kamusal eğlenme pratiklerinden biri olarak görülmüş, "bahçe sinemaları" ile bu yaygınlaşmıştır. Halka açık ilk gösterim 1897 yılında İstanbul Beyoğlu'nda yapılmış ve bunun içkinleştirilmesi sürecinde 1913 yılında İstanbul Şişli'de ilk bahçe sineması açılmıştır. Sinemanın modernleşme sürecine etkisi için başlatılan serüveni halk arasında benimsenerek, "1913-1916 yılları arasında, İstanbul'da sinema salonlarının sayısında bir patlama" yaşanmıştır

(Meriç, 2000: 158-159). Bu dönem sinemalar genellikle başka yapılardan dönüştürülerek elde edilmiş, 1920 yılında ise sinema için sinema salonu açılmıştır. Taksim'de açılan *Mafik Sineması* bu nedenle önemlidir (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 292).

Böylece, 1920'lerle gelindiğinde meşruiyetini göstermiş olan sinema, artık büyük kentler özelinde toplumsal hayatın içerisine yerleşmiştir (Scognamillo, 1987: 69). “1914’ten 1923’e doğru yeniden keşfedilmeye başlayan sinema, toplumun her kesiminden insana hitap etmesi, alt kültürlerle ve bütün bireylere ulaşabilme gücü sayesinde toplum üzerindeki etkisini zamanla artırmıştır” (Keskin,2006: 130). Sinema, Türkiye’de "her zaman popüler bir ortam/araç/eğlence biçimi" ve " biricik kitlesel eğlence biçimi" olmuştur (Ulusay, 2002: 211).

3.3.1. Erken Cumhuriyet döneminde sinema

Cumhuriyet öncesi temelleri atılan Türk sineması zorlu şartlar altında doğmuş, ancak etkisini kanıtlamayı bir nebze de olsa başarabilmiştir. 1923 ile birlikte başlayan Cumhuriyet dönemi için sinema denilince akla tek isim gelir: Muhsin Ertuğrul.

1923-1939 yılları arasında Türk sineması tek bir ismin tekelinde kendini gerçekleştirme çabası verir ve tiyatro kökenli Muhsin Ertuğrul sayesinde bu dönem Türk sinema tarihine “Tiyatrocular Dönemi” olarak geçer (Onaran, 1994: 21). Bu nedenledir ki, sinemamız yönetmeninden oyuncusuna tiyatronun hâkimiyetinde gelişim göstermiştir. “Bu dönemin sinemamız için en önemli kazançlarından birisi ise yapımevlerinin -Kemal Film (1922) ve İpek Film (1928)- kurulmasıdır. Böylelikle, sinema ulusal mücadelesini kaybetmemiş ve film sektörü çalışmaya devam edebilmiş, daha da önemlisi gelişmeye dair de umut olmuşlardır” (Özön, 1968: 20). Ertuğrul ilk olarak 1922’de *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* adlı filmi yönetmiştir. 1922-1923 yıllarında üç film daha yönetmiş, bunlar içinden özellikle Halide Edip Adıvar’ın aynı adlı romanından uyarlama olan *Ateşten Gömlek* (1923) hem sinemamızda ilk kez Türk kadınların oyuncu olarak karşımıza çıkması bakımından hem de ulaştığı seyircide derin etkiler bırakması bakımından önem taşır (Özön, 1985: 344).

Tiyatro kökenli olmayan ve *Taş Parçası* (1939) adlı filmiyle Faruk Kenç, bu tekeli kıran kişi olmuştur. Kendisinin de tiyatro dışından gelmesi yanı sıra, “1944 yılından başlayarak Oya Sensev, Sadri Alışık, Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem gibi tiyatro

dışından yeni oyuncularını sinemaya" kazandırarak sinemayı tiyatro hâkimiyetinin dışına taşımıştır (Özgüç, 1993: 17-18). Daha da önemlisi bu durum sinema kökenli olmayan yönetmeyenlerin sinemaya girmesini sağlamış ve ilerleyen zamanda sinemanın kendi dilini oluşturmasına imkân tanımıştır.

Ancak, bu yıllarda Türk sineması beklenen atılımı gerçekleştirememiş, "1928-1938 yıllarında ülkemizde topu topu on üç uzun film yapılmış. Üstelik bu filmlerin yapımını üstlenen bir tek firma var: İpek Film" (7 *Gün*, 1933, S. 14 ss. 16'dan Aktaran, Abisel, 2005: 18). 1923-1949'nı kapsayan 26 yıllık sürede toplam 85 film çekilmiştir (Özön, 1968: 252).

Abisel (2005: 28) yaşanan bu durumu, "pazarın yabancı filmlerin egemenliği altında olması ve yerli yatırım gücünün" yetersizliğine bağlarken, Özön (1968: 20) "devletin sinemaya olan ilgisizliğine" değinir. Daldal da (2005: 63) kitabında sinema tarihçilerinin "Kemalist kadroların Cumhuriyet'in kuruluş yılları ve sonrasında sinemaya yeterince önem vermemiş oldukları" konusunda hem fikir olduklarına değinir.

Ancak, Öztürk sinemanın siyasal iktidar tarafından önemsenmediği görüşüne karşı argümanların da var olduğuna dikkat çeker. Şöyle ki, edindiği belgelerle ispatladığına göre siyasal iktidar bakışında "sinema en birinci propaganda aracıdır." Aynı zamanda toplumsal dönüşümde eğitici araç olarak kullanılması arzu edilmiştir. Sinemacıların Harf İnkılâbı'nın yerleştirilmesi için "basından sonra ikinci propaganda aracı" olarak niteledikleri sinemanın katkıda bulunmasını "şerefli bir vazife" olarak dile getiren yazıyı dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'ye iletirler. Bunun üzerine Mustafa Necati, Osmanlıca olan filmlerin altyazıyla dahi hiçbir şekilde yer alamayacağını vurguladığı 1928 tarihli mektubu Başbakanlığa yazar. Diğer bir kanıt ise, Süreyya Paşa (İlmen)'nın 1930 yılında meclise sunduğu yasa teklifidir. Bu teklife göre, sinemalar sadece "eğlence mekânı değil aynı zamanda milli eğitimin şubeleridir" bu nedenle Harf İnkılâbı'nın yaygınlaşmasından basından çok daha etkilidir ve sinemadan alınan vergiler düşürülmelidir. Bu yasa teklifi kabul edilmese (2005: 30-34, 146, 150) dahi 1948 yılında vergi indirim yasasına dair belki de zemin oluşturmuştur. Bu noktada önemli olan, sinemanın önem verilmeyen sanat olduğu bakışına karşı bir argümanın varlığıdır. Ancak, yine Öztürk (2009: 166), siyasal iktidarın sinemaya verdiği önemin eğitici-öğretici bakışı içerdiğini söyler ve bu bakışa rağmen sinemanın gereken ve arzu edilen çizgiye ulaşamadığının gerçekliğini vurgular.

Bunun nedenleri olarak ise şunları sıralar; “ekonomik yetersizlik/kısıtlılık; eğitici ve öğretici filmler üretme ve bunlara ulaşma sorunu; eğitici ve öğretici filmlerde propaganda içerikli ileti bulunabileceğine dair iktidarın endişesi ile eğitici ve öğretici filmler üretecek uzman yetersizliği.” Ayrıca, “sinemacıların sinemayı sıradan ve düşük düzeyli bir eğlence olarak görmeleri, sinemaya sadece kâr mantığıyla yaklaşmalarını da” (Öztürk, 2009: 175) bu nedenlere ekler. Sonuç olarak, Türkiye’de sinema “1930’ların devletçilik dönemi olarak anılmasına ve radyonun 1936’da devletleştirilmesine karşın sinemada devletleştirilmeye gidilmemiş, öykülü yerli film üretimi pek desteklenmemiş ve ...sinema filmi üretiminde yetersiz kalınmıştır” (Öztürk, 2009: 169, 166).

Yerli üretimin azlığına rağmen sinema salonlarının sayısının bir azalma göstermemesinde kuşkusuz ki ithal filmlerin etkisi büyüktür. Bu dönem II. Dünya Savaşı’nın Avrupa sinemasına olumsuz etkisi ve bu savaşta bitaraf olma mücadelesi içerisindeki Türkiye’nin sinema endüstrisini de etkileyerek yoğun olarak Mısır filmlerinin ve Amerikan filmlerinin ülkede gösterilmesi ile sonuçlanmıştır. Özellikle, Mısır sinemasının ağıdalı bir melodram ve müzikli filmleri Türk seyircini etkisi altına almıştır ve Türkiye’de sinema izleme alışkanlığının temelini oluşturmuşlardır (Yağız, 2015: 91). Levent Cantek (2013: 185)’in araştırmasına göre, 1938-1950 yılları arasında gösterime giren Mısır filmi sayısı 110’dur. Bunun yanı sıra, "önemli gişe başarısı gösteren bu filmler daha sonraki yıllarda Türk sinemasının ana temalarının da belirleyicisi olmuşlardır." (Kültür ve Turizm Bakanlığı, t.y).

"Devlet desteğinden yoksun, olumsuz şartlar içerisinde otuz yılını harcayan Türk sinema endüstrisi" (Daldal, 2005: 64) 1948 yılında yürürlüğe giren Türk filmlerinden alınan vergi oranının %25’ e düşürülmesi kararı (Karahanoğlu, 2007: 8) ile Türk sinemasında yerli üretimde artışın gerçekleşmesini sağlamış ve bir kırılma yaşatmıştır. 1923-1949 yıllarında çekilen 85 filmin 35’inin sadece 1948-1949’u kapsayan iki yıllık sürede çekilmiş (Özön, 1968: 252) olması da nedeni etkin olduğunun kanıtıdır. Bu bağlamda sinema salonlarının sayılarında da benzer artış gerçekleşmiş; İstanbul’da 1930 yılından 1947 yılına değin sinema salonu sayısı 30’dan 51’e yükselirken 1949 yılına gelindiğinde bu sayı 70’e ulaşmıştır (Bozis, 1968: 4). Bu gelişmeler sonucu Türk sineması seyircisi için benliklerinde ve gündelik hayat pratiklerinde anlamlı bir yer edinmiştir. “Cumhuriyet’le birlikte sayıları artan sinema salonları eğlence yaşamını kitleleştirirken sinemalar da değişen eğlence anlayışının yaygınlaştırılmasında etkili olmuştur” (Keskin, 2006: 131).

3.3.2. 1950'li yıllarda Türk sinema yapısı

1950'lere kadar Türk sineması yapı, üretim ve sanatsal anlamda yeterince gelişme gösterememiştir. DP'nin iktidara gelişi ile birlikte doğrudan ve dolaylı etkilerle 1950'li yıllar Türk sineması için önemli bir dönüm noktasıdır. Tiyatrodan yetişmeyen ve işe direk olarak sinemadan başlayan yeni yönetmenlerin etkisiyle 1939-1950 yılları arası Türk sinemasının "Geçiş Dönemi"dir ve bu yönetmenler sayesinde Muhsin Ertuğrul ekolünden sıyrılmak mümkün hale gelmiştir. Türkiye'de sinemanın gelişimi açısından, 1950-1959 yılları arası dönem ise genel olarak "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırılır (Özön, 1995: 233). Türk sineması, bu yıllarda Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman Fahir Seden, Muharrem Gürses gibi yönetmenler sayesinde tiyatro etkisinden uzaklaşmayı başararak kendine ait bir sinema dili kazanmaya başlamış ve sanatsal anlamda ilerleme kaydetmiştir. Bu isimlerden özellikle 1949 yılında *Vurun Kahpeye* filmi ile sinemaya giriş yapan Ömer Lütfi Akad, sıyrılan yönetmenliği ile dönemin "Sinemacılar" adını almasını sağlar. 1952'de yönettiği *Kanun Namına* filmi, özgün anlatımı sayesinde sinema dilinin oluştuğu bir *dönemeç noktasını* oluşturmuştur (Özgüç, 1993: 20). Metin Erksan'da kendine has dili ile farklılaşan bir yönetmen iken yine bu dönem ismi öne çıkan Memduh Ün'ün 1958 yılında yönettiği *Üç Arkadaş* filmi de döneme ait sıradan insan odaklı hikâye anlatımı ile sinemamız için bir başka kırılmayı başarmıştır. Öyle ki, dönemin sinema eleştirmenlerinden Salah Bırsel 29 Aralık 1958 tarihli *Yeni Sabah*'taki yazısında şunları yazmıştır (Gürel, 2016: 160, 161):

Yerli filmleri ne kadar beğenmezsek beğenmeyelim, son bir iki yıl içinde seyrettiğimiz bazı filmler, bize Türk filmciliğinin ilerlediğini de haber veriyor. Memduh Ün'ün rejisörlüğünü yaptığı *Üç Arkadaş* filmi de bunlardan biridir... *Üç Arkadaş* senaryo bakımından gerçekten çok başarılı bir eser... şimdiye kadar rastladığımız yerli film senaryolarının en iyisidir.

"1950'den sonradır ki, sinema terimleri içinde düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmiştir" (Özön, 1995: 18, 229-231). Şasa, bu dilin çelişkilerle dolu olduğu yorumunu yaparak, "mahalli" baskının etkisini vurgular. Şöyle ki, seyircisinin mahalli unsurları kutsadığı sinema, pazar endişesi ile bu unsurları diline eklerken, "yerli eğilimlerle Batı özenciliğinin gizil bir çatışmasından, sinematografik anlatımının birbirine yüzde yüz karşıt eğilimlerin baskısı altında sık sık bulanık, kekeme ve şizofren karakteristiklere" bir hal aldığını söyler (Şasa, 2010: 22). Sinema özgün diline kavuşurken bu iki eğilim arasında sıkışan bir yapıya sahip olmuştur. Yani, bir bakıma genel olarak 1950'liler ruhuna özgü ikililik sinemanın diline de yansımıştır. Scognamillo,

1950'li yıllar sinemasının "bizden" diye nitelediğimiz oryantal yıldızlar yarattığını söyler. Bu dönem güldürü ve melodramlarının oryantal furyasına yol açtığını belirtir (Armutçu, 2008: 292). Yani bir yanda milli değer olarak oryantal bir yanda ise, modern bir ülke olmanın gerektirdiği pratikler iç içedir.

Sinemanın dil arayışında durum bu iken, 1950 yılı itibari ile sinemacılığın gelişmesinde birçok etken vardır. Kuşkusuz, en etkilisi sinema filmlerinin artışıdır ve bu artışta bahsi geçen 1948 yılında yürürlüğe giren vergi indirimi ekonomik etkiyi oluşturur. Bunun sonucu da sanatsal dönüşümü doğurur. Yani, "1948 yılında yerli filmlerden alınan belediye eğlence resminde yapılan indirim, yapımevlerinin ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açtı. 1950 yılı nasıl sinemamızın sanat yönünden bir dönüm noktası olmuşsa, 1948 yılı da sinemamızın ekonomi işleyim yönünden bir dönüm noktası" olmuştur (Özön, 1985: 356).

"1911-1944 yılları arasında her yıla düşen ortalama film sayısı 1,53 iken, 1950-1959 arası dönemde bu ortalama yılda 53" filme yükselir (Özön, 1995: 232). Bunun yanı sıra, DP'nin iktidara gelmesi ile birlikte, tarımda makineleşmenin yanında, karayollarının yapımına ağırlık verilmesi ve böylece kent ile köy arası ulaşımın kolaylaşması, elektrik alt yapılarının çoğalması gibi nedenlerle de sinema daha geniş halk kitlelerine erişim imkânı bulmuştur. Bunun sonucu olarak, sinema salonlarının sayısı %600 gibi oldukça yüksek bir oranda artış göstermiştir. Örneğin, 1949 yılında açık sinema sayısı 20 iken bu sayı 1953'te 103'e, 1960'ta ise 119'a ulaşmıştır. Sinema salonlarının artışından da anlaşılabileceği üzere, seyirci sayıları da bu dönemde büyük artış göstermiştir. "İstanbul'un toplam nüfusuna düşen bilet sayısı sezon başında 11,8 iken, 1960 sezonunun sonunda 16,5'e yükselmiştir." (Çağlayan, 2004'ten Aktaran, Karahanoğlu, 2007: 76). Ulusay'a (2002: 211) göre de 1970'lere değin uzanan sinemanın "altın çağı" olarak nitelediği yıllar 1950'lerin sonlarında başlamıştır ve Scognamillo ise, 1950'liler sinemamız için "Türk sinemasının diriliş dönemi" der (Armutçu, 2008: 255). Yerli film üretimindeki olağanüstü artış bu nitelermelerin haklılığının kanıtıdır. Şüphesiz, bu yıllar Türk sinemasının oluşumu için en önemli yıllardır.

Buna rağmen, Türk sinemasına dair bu dönemlere ilişkin en büyük sorunlardan bir tanesi gerekli ve yeterli sayım yapılmamasıdır. Örneğin, filmlerin izlenme oranlarına ilişkin bir veri tutulmamıştır.

Bunun en önemli nedeni ise, sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak görülmesi olabilir. Sinema'nın eğlence işlevi hakkında Özön ve Refiğ (1956: 1) şu sözleri söyler: "Bizde sinema en çok, hatta sadece, eğlence yönünden ele alınmakta, vakit geçirmeye yarıyan bir oyalama aracı olarak görülmektedir. Oysaki sinemanın eğlendirici yönü onun çeşitli özelliklerinden hem de pek önemli olmayan özelliklerinden sadece biridir."

Scognamillo'da "Türkiye'nin sinematiğe sahip olmayan ender ülkelerden birisi" olduğunu söyler (Armutçu, 2008: 260) ve bu konuda bir anısını paylaşır; 1950-1951 yılları sırasında dönemin sinema dergilerden olan *Yıldız* dergisinden sinema tarihi ile ilgili kaynak sorar ve "*Bizim sinemamız henüz incelenecek bir sinema değildir*" cevabını alır (Armutçu, 2008: 92). Bu cevap oldukça vurucudur. Sinemanın içinden bile sinemaya bakışın ne kadar yetersiz olduğunu gösterir.

Tüm bunlar tabi ki de Türk sinemasının kendini ne kadar geliştirdiği gerçeğini değiştirmemektedir. Hatta öyle ki, Türk sinemasının bir marka adı olan *Yeşilçam*'ın temelleri 50'li yıllarda atılmıştır. Özen Film, Halk Film gibi yerli film yapımcılarının İstiklal Caddesi üzerindeki Yeşilçam Sokağı'nda konuşlanarak 50'lilerle birlikte sektörü canlandırıp, geliştirdikleri bu yer sinemamızın "kod adı" oluyor (Armutçu, 2008: 269).

1950'li yıllar Türk sinemasında sinema dilinin oluşması, film ve seyirci sayılarının artışının yanı sıra "politik, kültürel, ekonomik ve toplumsal bilinçlenme sonucunda ilk sosyo-politik değişim bu yıllarda yaşanmıştır" (Adanır, 2006: 22). Bu nedenle inceleme alanı olarak bu yıllar sinema açısından da önemlidir. Modernleşmenin getirdiği değerler ile bir yanı ile Batılılaşma sürecinin devamı yaşanırken bunun yanı sıra değişen siyasi modernleştiriciler sonucu çok katmanlı toplumun karşılaşma alanlarının görüldüğü yıllar olmasının yanında sinemanın da bu yıllarda gösterdiği gelişme bu yıllara ait sinemaya odaklanılmasının önemini oluşturur. Sinemanın kültürel değerlerin modernleştirici unsurlarının iletilmesinde en etkili araçlardandır. Bu açıdan, böyle bir etkisi olduğuna inanılan sinemanın erişebilirlik imkânının yüzlerce kat arttığı 1950'li yıllara gelindiğinde gündelik hayatın etkileyeni olduğu da açıktır.

3.3.3. 1950'li yıllarda bir gündelik hayat pratiği olarak sinema

1950'li yıllar DP'nin uyguladığı ekonomi politikaları ile Türk toplum yapılanmasında içsel ve dünya sistemleri ile olan dışsal çelişkileri keskinleşmiştir. Türkiye sanayileşme çabası içine girmiş buna bağlı olarak kentleşme ve dolayısıyla gecekondulaşma, kırsal yapının çöküşü ve geleneksel değerlerin yerini parasal ilişkiler almaya başlamıştır. Zengin ve yoksul arasında fark sonucu ülkede yoğun düşünsel ve ideolojik kutuplaşmalar doğmuştur (Kararömeroğlu, 2002: 81-2'den Aktaran Yaylagül, 2004: 232-233). Sanayileşme ve kırsaldan kopuş dönemin sinemasının temel anlatı konuları olurken, sanayileşirken yaşam şekli de değişen toplumda yeni bir yapılaşma ve yaşam şekli oluşmaya başlamıştır. Eğlenme anlayışı değişmiş, eğlenme hayatı içerisindeki toplumsal davranış normları da başkalaşmaya başlamıştır. Sinema da modernleşmenin bir getirisi olarak teknolojinin gelişiminin de etkisiyle 50'lerle birlikte toplum hayatında önemli yer edindi. "Sinema da insanların hayatını belirleyen bir teknik araç haline geldi" (Belge, 1983: 864).

Özön ve Refiğ de *Sinema* dergisindeki 1956 tarihli yazılarında sinemanın toplum hayatında tuttuğu yeri ve eğlence merkezi halini aldığını vurgular (1956: 1); "Yurdumuzdaki 350 kadar kapalı sinema salonun her yıl 25 milyondan fazla seyirci topladığı hesaplanmaktadır. Sinema, toplum hayatımızda gittikçe genişliyen bir yer tutmaktadır. Hemen her sınıf halkın en başta gelen eğlencesi olmak özelliğini gösteriyor."

Bozis'in (1969: 4) döneme ait İstanbul ili üzerinden sinema ve seyirci ilişkisine dair yaptığı araştırma sinemanın önemine dair bize ışık tutar:

Çizelge 3.1. 1950-1960 Yılları arası Türkiye'de Sinema-Salon-Seyirci Sayıları

Yıl	Yerli Film Sayısı	Yabancı Film Sayısı	İstanbul İlinde Sinema Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı
1950	23	229	92	11.822.000
1951	31	201	93	12.268.000
1952	50	240	109	14.315.000
1953	52	308	111	15.372.000
1954	51	323	120	20.615.000
1955	57	324	135	21.350.000
1956	49	317	121	23.500.000
1957	63	424	138	25.684.000
1958	95	253	164	28.123.600
1959	95	246	170	25.161.000
1960	95	212	183	25.246.000

Kaynak: Bozis, 1969: 4

Çizelge 3.1.'deki verilerden de anlaşılabileceği üzere bu dönem sinema gündelik yaşamın içine yerleşmiş, on yılda seyirci sayısı iki katından fazla bir artış göstermiştir. 1955 yılında İstanbul'un nüfusu 1.533.822 (İBB, 2001) iken aynı yıl toplam seyirci sayısının 21.350.000 olması bu dönem sinemanın kent özelinde ne kadar etkili olduğunu kanıtlar. Sinemanın gelişimi ve ulaştığı seyirci sayılarını bilmek gündelik hayat içerisinde eriştiği ve hayatlarında yer edindiği kişi sayısını bilmek açısından önem taşır. Çünkü sinema bir kültürün edinilmesi ve yaygınlaşmasında en güçlü araçlardan biridir (Özön, 1995: 285):

Yirminci yüzyılın sonlarında, çağdaş olma savındaki bir kültürün, bir seçkinler kültürü, bir mutlu azınlık kültürü olması düşünülemez. Kültürün demokratlaştırılması, kültürün geniş yığınların düzeyine indirilmesi değil, tam tersine, geniş yığınların çağdaş kültürün düzeyine çıkarılmasıdır. Bunun için de, çağdaş kültürün geniş yığınlara ulaştırılması, bu yığınların ayağına götürülmesi kadar; geniş yığınların kültür etkinliklerine yanıt vermesi, bu etkinliklere doğrudan doğruya katılması da önem taşır.

1950'ler sinemasında yerli üretim filmlerin etkilerinin yanı sıra, İkinci Dünya Savaşı'nın sinemaya olan etkileri de, Türkiye'de sinema ve şekillenen kültürel dokusuna etkide bulunmuştur. Bu dönem Avrupa filmlerinin sayısının azalması ve ithal edilememesine neden olmuştur. Savaş sonrası dönemde başlayan ve DP yönetimi ile pekişerek gelişen Amerika ile siyasi ve ekonomik yakınlaşmanın da büyük etkisiyle gösterilen yabancı filmler Hollywood filmleri olmuştur (Yıldırım, t.y: 26).

Dolayısıyla bu dönemde gündelik hayat değişimlerinde sezilen 'Amerikanlaşma' etkisinde sinemanın da rolü vardır. Hollywood yıldızları zihinlere etki ederek, gündelik pratiklerde

kendisine yer edinir. Emine Sevgi Özdamar'ın 1950-1960 yıllarını içeren biyografik bir anlatı ile harmanlanan *Hayat Bir Kervansaray* (1993) (Aktaran, Depeli, 2011: 114, 120-121) romanında 'Kılark Geybıl bıyıklı' babalar ve kendisine 'Tina' denilmesini isteyen karakterler ile bu dönem Hollywood filmlerinin gündelik hayatın içine sınışına değinir. Ayrıca, bu dönem sinema deneyimini anlayabilmek için kitap kahramanı üzerinden yapılan hesaplama göre; İstanbul'da kahramanımız "1 lirayla dört kez sinemaya gidebilmektir ve salondan hiç çıkmadan tam 36 film" izleme imkânı vardır. Işın (1999: 217) da 1950'li yıllar için "sinema dünyası neredeyse gerçek hayatın yerini almıştı" der. Özellikle, DP döneminde gelişen plaj kültürüne o zamana değin yaygınlaşmayan mayo dâhil olmuş ve bu mayolara da Hollywood etkisi egemen olmuştur (Işkın, 1999: 217). 50'lerle birlikte radyonun etkinliğinin artmasından da anlaşılabileceği üzere değişen yaşam koşulları sonucu sinema da eğlence aracı olarak görülmüş ve bu dönemde etkinliği artmıştır. "Batı'dan gelen alışkanlıkların bazıları tepki yaratırken sinema gibi araçlar başından beri tutkuyla benimsemişti. Ellilerin sonlarında yalnız kahve ya da peynir kuyrukları değil, *sinema gişesi kuyrukları* da oluşuyordu" (Belge, 1983: 864, 862).

Hollywood filmleri etkisinin yanı sıra, yerli film üretiminin arttığı ülkemizde de "yıldız sistemi" oluşmaya başlamıştır. *Yıldız* dergisinin 1951 yılında düzenlediği yarışmada Belgin Doruk ve Ayhan Işık birinci seçilerek Hollywood'da varlığını sürdüren ikili sistemin ülkemizdeki karşılığını oluşturmuşlardır (Alkan, 2015: 605). Amerika ile yapılan ekonomik anlaşmalar ve iki kutuplu dünyada Amerika'nın yanında yer alma kararı ile DP sadece ekonomik ve siyasal değil, gündelik yaşamı derinden etkileyen de bir hareket yapmış olur. İthal edilen filmlerden de anlaşılabileceği üzere, ülkemizde de yerleşen yıldızlar ile komünizmin karşısında tüketim kültürüne dayalı toplumsal yapılanma perçinlenmektedir. Filmlerin yanı sıra, sinema yıldızlarına dair haberlerle bezeli dergilerin de katkısıyla bu tüketim perçinlenmiştir. Özetle, "Tüketim alışkanlıklarından eğlence biçimlerine gündelik yaşamı oluşturan her bir parçanın önemli bir değişim geçirdiği ve çeşitlendiği bu yıllarda" yıldızlar "...evliliği, giyim-kuşamı, eğlence anlayışı ve sosyalleşme pratikleri ile Batılı bir yaşam kültürü ve zevkinin örnek bir taşıyıcısı" (Tunç, t.y: 10, 15) olarak gündelik hayatın dönüştürülmesinde etkili olmuşlardır.

Sinemanın bu gündelik hayat dönüşümlerinde böylesine bir rol oynaması izleyenler üzerinde oluşturduğu etki gücüne dayandırılabilir (Jameson, 2008: 51):

...sanat yapıtı ikili bir dürtüye uyar. Bir yandan, öznenin gerçek yaşamla nöbetler halinde kurduğu teması korur ve çok değer verdiği o sakatlanmış deneyim parçasının korunduğu yer işlevini görür. Bu arada, yapıtın mekanizmaları bir sansürleme işlevi görür; bu da, özneyi onun yol açtığı yoksullaşmanın bilincine varmaktan korur, bir yandan da öznenin o yoksullaşma ve sakatlanma ile toplumsal sistem arasında bağlantı kurmasını engeller.

Sinema bir sanat olarak, sunduğu filmler ile izleyenler üzerinde bir yoksunluk hissi yaratır ve yine kendi bu hissi katharsis⁵ yoluyla dizginleyerek buna nelerin sebep olabileceğine dair içinde yaşadığı toplumla bir ilişkilendirmeden alıkoyar. Önce modern bireyi göstererek izleyende olmayanın ne olduğunu gösterir, daha sonra karakterleri izleterek film içerisinde oluşturduğu eksiklik duygularını karakterle özdeşim kurdurarak film boyunca tatmin eder. Ve izleyen filminden sonra modern birey olarak bu duygulara erişebileceği yanılsamasında bu özellikleri uygulama güdüsü ile hareket etmeye başlar. Böylece, hiç düşünmeden Belgin Doruk kıyafetlerini satın alır, saçlarını kestirir, Ayhan Işık'ın takımının bir benzerine sahip olmaya çalışır. Sinemanın büyüüsü, "bir film seyrettiğimizi sanırsınız. Görünüşte bu doğrudur. Daha dikkatli bir gözlemle, filmin de bize baktığını ve böylece bizi değiştirdiğini fark ederiz" (Tecimer, 2006: 12).

Sinema izleyicinin gündelik yaşantısını dönüştürmesinin yanı sıra bir sosyalleşme mekânı olarak da eskinin mesire yerlerinin yerini almıştır. "Örneğin cumartesi günü Yeni Melek sinemasında matinelere gitmek okullu gençlik için, yalnızca film seyretmeyi aşan, flörtle de yakın ilgileri olan" (Belge, 1983: 864) bir buluşma ve sosyalleşme mekânı haline gelmiştir.

Sinema, ülkemizde kuşaklar boyunca sevilen ve ilgi ile takip edilen ve insanların hayatlarında derin izler bırakan bir mecra olmuştur. Hatta öyle ki, "sinema ciddiye alınır, kötüler yuhalanır, kahramanlar alkışlanır, bütün mahalle bir süre aynı filmi yaşar, yaşamına anlam katardı." Bunun yanı sıra yaşam şekilleri ve sosyalleşmenin yegâne yerleridir sinema, "önlerinde kuyruklar oluşur, biletler karaborsaya düşer, yaşı sinemaya gidecek kadar büyük olmayanlar artist kartlarıyla oyunlar oynar, daha büyükler oyunlarında filmlerden esinlenir, gençler artistlere özenir, taklit eder, sevgililer sinemada buluşur, her yerde sinema konuşulurdu" (Emiroğlu, 2013: 647).

⁵ İlk kez, Aristoteles'in *Poetika* (1987: 102) kitabında kullanılan, arınma anlamında Türkçe'ye çevirisi yapılan kavram; bir sanat eseri karşısında duyulan haz ile rahatlama olarak açıklanabilir.

3.3.4. Türk sinema tarihinde güldürü filmleri ve 1950'li yıllar sinemasındaki yeri

Tezin örneklemine oluşturan filmler, amaca yönelik örneklem yolu ile seçilen eğlence hayatını merkeze alan filmlerdir. Bu filmlerin seçilmesinde bir başka ortak paydayı oluşturan güldürü filmleri olmalarıdır. Bu nedenle, filmlerin analizine geçmeden önce sinemada güldürü filmlerine ayrı bir bölüm ile değinmek gereksinimi doğmuştur.

"Aristo'nun Poetika'sına kadar giden komedinin kökeni" (Şener, 2001'den Aktaran Özsoy, 2011: 130) ve gülme gündelik yaşamın içerisinde düşünürlerin insan doğasına ilişkin sorularından birisi olarak kendisine yer edinmiştir.

Bergson'a göre (2014: 3-4), güldürü yaratımında "en uç tuhaflıklarında bile kendine has bir mantığı vardır." Gülme, insan ve özellikle de içinde geliştiği kolektif zihniyete yönelik ipuçlarını bize sağlar;

Çılgınlığı içinde bile bir yönteme uyan ve itiraf edelim hayallere kapılan ama kapıldığı hayallerde bile toplumun tamamının hemen kavrayıp benimsediği imgeleri canlandıran bu yaratımın, hayal gücünün işleyiş biçimleri hakkında, hele hele toplumsal, kolektif ve popüler hayal gücü hakkında bilgi vermemesi mümkün müdür? Kaynağını gerçek hayatta bulan ve sanatla akraba olan bu yaratımın, bize hayat ve sanat hakkında söyleyecek bir şeyi nasıl olmayabilir?

Bu yönüyle gülme, insanla ve içinde doğduğu toplumla temel bağları olan sinemanın da ana konularından birisi olmuştur. Güldürü, sinemanın doğuşundan itibaren anlatısal yapıları doğrultusunda türlere ayrılan popüler sinemanın temel anlatı türlerinden birisini oluşturmaktadır. Güldürü türüne ait ilk film olarak genel kabul gören Lumière Kardeşler'in, "*L'Arroseur Arrosé*" (Kendi Kendini Sulayan Bahçıvan, 1895) adlı filmi ile sinemanın güldürü tarihi de başlar. Halkın yoğun ilgisini keşfeden film üreticileri sessiz sinema dönemi ile başlayan sinemada güldürü türüne özel önem vermişlerdir (Onaran, 1986: 96). Sinemanın doğuşundan itibaren gördüğü ilgi, kent yaşamının bir eğlence aracı olarak ilk yıllarındaki izleyicisini "bu panayır eğlencesine katılmaktan zevk alan ve alt tabakadan gelen, eğlenmek isteyen insanların oluşturduğu bir topluluğun" (Abisel, 1989'dan Aktaran, Kirel, 1999: 222) oluşturmaya bağlanmıştır. "Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin gibi sanatçılar, güldürü filmlerinin de üzerinde konuşulacak, saygı gösterilecek yapıtlar olarak değerlendirilmesinin yolunu" açana kadar ciddiye alınmayan güldürü sineması bu sanatçılar sayesinde kendi şahsiyetine kavuşmuştur. Örneğin, sıradan insanın "arzuları, duyguları ve toplumsal ilişkilerinden doğan durumları" güldürü sinemasının diline aktararak, dönem eleştirisini yapan Chaplin'in bu sinemanın

saygınlığını kazanarak bir araç haline gelmesinde katkısı oldukça büyüktür (Abisel, 2003: 125, 135-136). Güldürü sineması, ya da komedi türü, "bizi çerçeveleyen ve bize talepler yükleyen insanlarla bozulmuş, aksayan ilişkileri estetik bir düzlemde yıkıcı uçları törpüleyerek komik tipin maskesindeki tezahürler ile verir" (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 21-22). Böylece, komik olan ile toplumsal olanın yansımaları da görünür kılar.

Topluma özgü anlamlarını içinde barındıran güldürü, Türk sinema tarihinde de dünya sineması ile aynı şekilde sinemanın başlangıcı ile beraber kendini gösterir. "Şadi Fikret Karagözoğlu *Bican Efendi Vekilharç*, *Bican Efendi Mektep Hocası* ve *Bican Efendinin Rüyası* üçlemesiyle, 1921 yılında ilk güldürü tiptemesini yaratır" (Özgüç, 1993: 15). Muhsin Ertuğrul döneminde de *Leblebici Horhor* (1923), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1933) ve *Cici Berber* (1933) filmleri ile güldürü türü Türk sinemasında devamlılığını sağlamış, "1940'lı yılların sonlarında sinemada "halk komiği" tanımlamasıyla yıldızlaşmış ve "yıldızlaşan ilk güldürü sanatçısı" unvanına erişen İsmail Dümbüllü (Bıçakcıoğlu, 2014: 51) ile yükselişini sürdürmüştür.

Türk sinemasında güldürü "1948- 1959 döneminde hem kendi muhtevasını hem de kendi şeklini arayan ve basit Amerikan komedisi taklitleri ile geleneksel sözlü güldürü/gülmece kültürü arasında senteze varmaya çalışan bir yapıda" (Yıldırım, 2015: 225) iken 1950'li yılların sonlarına gelindiğinde artık halkın gündelik hayatının bir parçası haline gelmeyi başarmış sinemada güldürü özellikle "Cilalı İbo" gibi tiplerle ile kültüre özgü komedi diline kavuşur. 1950'lerin başında Amerikan sinemasındaki Laurel ve Hardy tiplerini ülkemizde Münir Özkul ve Vasfi Rıza Zobu ikilisi olarak karşımıza çıkar. 50'lerin sonuna doğru ise, Renan Fosforoğlu ve Necdet Tosun bu ikili komedi geleneğinin taşıcılığını yapar. Amerikan komedisinin ülkemize uyarlaması olan bu durumun karşısında Seden'in yaratıcısı olduğu Cilalı İbo ise, tamamen kendi kültürel değerlerinin taşıcısı olarak Türk sinemasında güldürü için önemli bir yere sahip olur. "Osman Seden, geniş halk kitlelerinin hoşuna gidecek, onların anladığı dilden konuşan ve onların zevkine sahip yerli komik bir tip yaratmadaki önemi" (Yıldırım, 2015: 230) böylece gözler önüne de sermiş olur. Bu 1960'larda sinemada "güldürü tiplerleri" furmasına zemin hazırlamıştır. Yine Seden'in başlattığı Öztürk Serengil'in canlandırdığı "*Adanalı Tayfur*" serisi ve "Hulki Soner'in yarattığı, bizden popülist bir tipteme "*Turist Ömer*" ile devam eden bir sürecin başlangıcıdır. "Pejmurde giysileriyle, garip şapkasıyla, selam verişleriyle, esprileriyle güldürü sinemasının özgün tiplerinden birini yaratan Sadri Alışık" (Özgüç, 1993: 36, 40) sayesinde

uzun yıllar boyunca Türk sinemasında önemli izler bırakmışlardır. 1970'li yıllarda ise, Ertem Eğilmez güldürü sineması için ekolleşen isimlerden birisi olurken bu yıllarda "Türkiye'de yaşanan politik ve ekonomik zorluklar, yolsuzluklar, toplumsal çarpıklıklar ve bu sağlıksız ortam Türk güldürü sinemasına yansımış, Kemal Sunal ise böyle bir sürecin "prototipi" olan aktör" (Bıçakçıoğlu, 2014: 57) olarak güldürü sineması için yapı taşlarından birisi haline gelmiştir.

Türk sinemasında güldürünün kültüre özgü tipllemelerine ve daha sonra sistem eleştirisini de içerisine alan önemli bir tür haline gelmesinin temellerinin atıldığı 1950'li yıllar güldürüleri bu nedenle önemlidir. Sinemada "komik olan norm/karşı norm zıtlıklarından hareket eder" (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 27). Bu dönemde güldürü filmlerinde bu normlar; modern/geleneksel, kentli/taşralı gibi kente ait normlara karşı norm oluşturan kırsal insanı üzerinden işlemektedir. Kentin gündelik hayatının modern normları karşısında Anadolu'ya özgü normları ile karşımıza çıkan karakterler ya da tipler sayesinde kente özgü normları öğrenme fırsatı yakalamış oluyor ve bunları görünür kıldıktan sonra eleştirme imkânına da erişmiş oluyoruz. "Farklı sosyal grupların birbirinden farklı iletişim yapıları ve gelenekler, töre ve adetleri vardır. Bir sosyal gruptan diğerine girmiş birisinin kendini burada kabul ettirmeye ve tutunmaya kalktığında yaşadığı güçlükler" (Atayman ve Çetinkaya, 2016: 37) bu yıllar güldürü filmlerinin anlatısının ana çıkış noktasını oluşturmaktadır.



4. 1950'LER TÜRK SİNEMASINDA BİR GÜNDELİK HAYAT PRATİĞİ OLARAK EĞLENCENİN İFŞASI

4.1. *İstanbul Geceleri* (1950) Filmi

İstanbul Geceleri (1950) film künyesi

Yönetmen: Mehmet Muhtar; Senarist: Abidin Doran; Oyuncular: Vahi Öz, Ziya Keskiner, Abdullah Yüce, Sadri Alışık, Osman Akyanık, Nimet Tanrıöver, Ayçe Selika, Necdet İnce, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses; Yapımcı: Turgut Demirağ; Yapım Şirketi: And Film; Yapım Yılı: 1950; Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz; Süre: 99 dakika; Ülke: Türkiye. (TSA, t.y; Özgüç, 2012: 53).

İstanbul Geceleri (1950) film özeti

Film temel anlatı olarak, Recep ve Şaban isimli, orta yaşlı taşralı iki erkek tiplenenin İstanbul gece hayatında başlarından geçenleri anlatır. Recep, uzun boylu, ne zayıf ne de şişman, bıyıklı; Şaban ise, kısa boylu, şişman ve bıyıklı, ikisinin kıyafetleri ise benzerdir. Başlarında kasketleri, bellerinde yün kuşakları ve ona bağlı cep saatleri, altlarında şalvar, üstlerinde yelekleri ve yünden çantaları ile taşralı giyiminin tasvirini oluşturmaktadırlar. Kahramanlarımız arkadaşları Ramazan'ı İstanbul'a yolcu etmeden önce, trenin hareket saatine değin hep birlikte bir şeyler içmeye karar verirler. Ancak, trenin sesi gelir ve trene yetişme mücadelesi sırasında Ramazan geride kalır ve onun yerine Recep ve Şaban trene binerler. Bir tesadüf sonucu gitmeyi hep arzuladıkları İstanbul'a gelen taşralı tiplmelerimiz bir otele yerleşirler. Resepsiyonistin kimlik bilgilerini dolandırıcı iş birlikçisine vermesi sonucu, kendisini Şaban'ın amcasının oğlu olarak tanıtan Refik, filmin kahramanlarını dolandırmak amacıyla evine davet eder. Film boyunca Recep ve Şaban, dolandırıcı Refik ve onun arkadaşları Selma ve Mine ile birlikte İstanbul'da çok çeşitli ve çok sayıda eğlence mekânına giderler. Filmin sonlarına doğru dolandırmak isteyenleri dolandıran Recep ve Şaban, eğlenceye devam edecek parayı da bu şekilde temin eder. Ancak, bir eğlence mekânından çıktıkları sırada Selma'nın eski sevgilisi Kemal, kışkırdığı Şaban'ı vurur ve film Şaban'ın ölümüyle sona erer.

İstanbul, modernleşen Türkiye'de gündelik hayatın modernliğinin deneyimlendiği bir kent olarak önemlidir. Bu filmin seçilmesinin en önemli nedenlerinden bir tanesi köy-kent çarpışmasını vurgulayan bir yönü olmasıdır. Böylece, gündelik hayat pratiklerinin değişiminin en net gözlemlenebildiği kent ve bu kente ait pratikleri köylü ve kentli üzerinden anlatma imkânını sunar. Bir macera ve eğlence hayatına dâhil olma amacıyla İstanbul'a gidilişin konu edinilmesi sebebiyle bu film özelinde kente varış da sosyolojik analize dâhil edilmiştir. Çünkü modernleşmenin tarihi şehirlerde yazılır. Ve "şehirlerdir gündeliğin kendi tarihini yazdığı yerler." Gündelikliğin modernliği, şehirlerin sokaklarında, binalarında, yeni yapılarında, kamusal mekânlarındadır (Harootunian, 2006: 25). Kente varışta kırsal insanın kentteki yapılara verdiği tepkiler bu nedenle önem arz etmektedir.

4.1.1. Kentle karşılaşma

Filmde, kırsalda yaşayan iki erkeğin şehre gelmesi konu edinmektedir. Film, tren sahnesi ile başlar. Büyük ile genel çekimde tren yolunu gösterir film. Aşinalığa sahip olduğumuzdan görmezden geldiğimiz raylar yapılacak olan yolculuğu dair ilk görüntüyü sunar. Arkadaşları Ramazan'ı İstanbul'a yolcu etmek üzere garda bulunan Recep ve Şaban tren kalkmadan Ramazan'ı da alarak bir mekâna geçerler. Genel çekimde farkındalığına vardığımız köy meyhanesinde kahramanlarımızın bulunduğu masa yakın çekime alınır. Böylece, arkadaşlarını İstanbul'a yollamaya hazırlanan filmimizin iki ana kahramanı Recep ve Şaban'ın mahsulleri satıp para kazandıktan sonra İstanbul'a gitme hayallerini dile getirmelerine tanık oluruz. Bu replikler bize tarımla geçinerek köyde yaşadıkları bilgisini verdiği gibi, İstanbul'u arzu nesnesi olarak konumlandıklarını da gösterir. Trenin hareket sesini duyan arkadaşlar koşar ama trene binmesi gereken Ramazan yetişemez. Onun yerine Recep ve Şaban trene binerler. Daha önceki konuşmalarından köyden ayrılmadıklarını bildiğimiz karakterlerimizle birlikte şehre varırız. Köyden şehre gelişin klişe sahnesi Yeşilçam sembolü Haydarpaşa'yı büyük çekim ile gösteren kamera, yakın çekim ile tiplerimizin yüzüne yaptığı yakın çekim ile büyük olanın karşısında küçük olan ile köyden gelenin hayranlığını görünür kılar. Recep ve Şaban iki köylü olarak şehre yabancısıdır ve bu kadar yüksek bir binanın onlar için hayret verici olduğunu jest ve mimikleri ile anlarız. Kentli için sıradanlaşan Haydarpaşa köylü için özel bir anlama erişir. Böylece, köy ve kent arasındaki ilk farklılaşmayı fiziksel mekân anlamında yaşarız. Vapur yolculuğu sırasında, yine Şaban'ın "*Bu suyu buraya koymasalardı da herkes davarlarını*

otlatsaydı" sözünden deniz kavramının dahi bilinmediği bir köy insanı ile karşı karşıyayızdır, bu nedenledir ki, deniz görünce yapmayı düşündüğü köy hayatına özgü hayvancılıkla ilgilidir. Bir otele yerleştikten sonra kahramanlarımız İstanbul keşfine ilk olarak merak ettikleri müzikli tiyatroların olduğu Taksim'den başlarlar.

4.1.2. Mekânlar, müzik ve tüketilenler açısından gündelik hayat

Filmin üçüncü dakikasında filmin kahramanları ile üzerinde gazete kâğıdı serili olan masanın bulunduğu köy meyhanesindeki yakın çekimde üç arkadaş rakı içmektedir. "*İstanbul'dan gelende gayri bizi beğenmez*" repliğinden kahramanlarımızın gözünde İstanbul'un büyüklüğünü anlarken bu mekânda masaya yapılan yakın çekim bize sadece peynirden ibaret meze ve rakının tüketildiğini gösterir. İstanbul'da ise iki kahramanımızla birlikte ilk olarak müzikli-tiyatroya gideriz.

Batı'ya özgü müzik aletleri ile girdiğimiz mekânda, halk oyunları ile karşılaşırız. Burada halk oyunları ile yöresel bir gösterinin ardından tiyatrodaki köylü, güldürü unsuru olarak karşımıza çıkar. Daha sonra, otel resepsiyonistin verdiği bilgileri kullanarak akrabalık ilişkisi ile kahramanlarımızı dolandırma amacındaki şehirli olan bir erkek ve bir kadın kahramanın eşliğinde yine İstanbul gece hayatında ikinci mekân olarak bir gazinoya gideriz. 1950'li yıllar ile birlikte radyonun etkinliğinin artmasının da etkisiyle Türk sanat müziğinin popülerlik kazandığı yıllardır. Bu gazonoda, Türk sanat müziği ile karşılaşırız. Gittikleri bir diğer mekân olan gazonoda da geleneksel çalgılar ile Türk sanat müziğinin söylendiğini görüyoruz. Bu mekânda, şehirli kadınlardan biri 'vermut' diğeri ise 'cin' siparişi verir. Bunun üzerine yakın plan ile Şaban'ın yüzüne odaklanan kamera ile onun cinden korktuğunu görürüz. Cinin bir içki türünden ziyade onun için bir ilahi varlık olduğunu kamera bize göstermiştir. Ardından vermutu armutla karıştırmasından, bu içkilerin rakı kültürüne ait köylüye uzak olduğunu anlamaktayız. İçki siparişleri üzerinden bile köylü-kentli ayrımının farkına varıyoruz. Türk sanat müziğinin önemli sanatçılarından Müzeyyen Senar'ı sahnede izlediğimiz mekânda, Şaban'a odaklanan kamera onun şehirli kadının çatal-bıçak kullanımını izleyerek ayak uydurmaya çalışmasını görünür kıldığında, köyün şehre ayak uydurmasının yansıması da bize vermiş olur. Köy için efsaneleşen İstanbul'un modern yaşam kurallarına uyum sağlanmalıdır. Bir başka gazonoya geçtiğimizde ise, türkü söylendiğini görüyoruz. Hatta Şaban, sahneye çıkarak saz eşliğinde türkü söyler. Daha sonra ise bir caz kulübe giderler. 1950'li yıllar ile birlikte

Amerikanlaşma etkisinin de katkısıyla Türkiye'de cazın geliştiği ve caz barların açıldığı yıllardır (Tunçağ, 2013). Diğer gidilen mekânlarda oturarak izleme üzerinden eğlenceye iştirak söz konusu iken, caz kulüpte kadın ve erkek birlikte dans etmektedir. Bu mekânda garsonun aksanından Türk olmadığı anlaşılmaktadır ve içki siparişi almak için; *viski*, *şampanya*, *votka*, *cin*, *vermut*, *brandi* gibi yabancı içkileri sıralar. Bu içkilere yabancı olduklarını küçük çekim ile yüzlerindeki anlamlandıramama ifadesinden anladığımız Recep ve Şaban '*limonata*' ve '*ayran*' siparişi verirler. Köyün gelenekselliği yerli içecekler üzerinden vurgulanır. Buranın tamamen Batılı değerleri barındıran bir yer olduğu aşikârdır. Yine Batılı bir müzik sounduna sahip bir mekâna geçilir. Burada da şehirli kadın karakterlerimiz modernliğin bir koşulu olarak yabancı içki olan '*şampanya*' siparişi verirler. Kadın ve erkeklerin birlikte dans ettiği bu mekânda, Şaban erkeklerin kadınları dansa kaldırmak için eğilmelerini garipser. Şehirli karakterimiz Selma bunun adet olduğunu söylediğinde o da buna uyum sağlamak zorundalığı hisseder. Modern şehrin kuralları keskindir ve köylü buna uyum sağlamak ister, sorgulamaz ve uygular. Ancak, yine verili olan dans kurallarını bilmez ve köylünün modern dansı diğerlerini güldürür. Halk oyunları ve dansözlerden sonra gidilen son eğlence mekânında yabancı sanatçının gerçekleştirdiği dans gösterisini izleriz hemen ardından ise aynı mekânda 'göbek havası' çalınır. Türk sanat müziğinden türküyeye oradan caza uzanan bir eğlence yelpazesi vardır. Film, 1950'li yılı Türkiye'sindeki çok katmanlı yapıyı bu mekânlar üzerinden bize göstermektedir. Ayrıca, modernleşen bir ülke olarak, bunun getirdiği gereklilikler doğrultusunda yeme-içmeden kıyafete, uyulması gereken kurallar vardır.

4.1.3. Modern kentin giyim-kuşam kodları

Filmin ilk dakikalarında taşradayken Ramazan ve Recep rakı içtikleri bir mekândayken biraz önce trene eşyalarını koydukları arkadaşlarını uğurlamaya hazırladıkları kıyafetleri ile bu mekânda vakit geçirebilmektedirler. Yine aynı kıyafetlerle İstanbul'da gittikleri ilk mekân olan müzikli-tiyatroda ise burada bulunan şehirli, takım elbiseli erkeklerin kahramanlarımıza karşı gülüşmelerine şahit oluruz. Yer bulamayan kahramanlarımız sahne arkasına geçerler ve burada halk oyunları ekibini köylüleri zannederler, sahne arkasında onlara dâhil olurken kimse bunu sorgulamaz, çünkü kıyafetleri köylü kıyafetleridir. Şaban'dan polis kıyafetli oyuncu gösteri için kıyafetlerini ister. Şaban gerçek polis sandığı kişiye kıyafetlerini verir, yadırgar ama bunu İstanbul'un bir âdeti sandığı için itiraz etmez. Şaban'ın kıyafeti ile sahneye çıkan oyuncu için "*Tam köylü gibi olmuştun*" repliği üzerine,

bu kıyafeti kapıcıdan aldığını söyler. Buradan şehirde çalışan köylünün iş kodlarına dair de bir bilgi edinmiş oluruz. İlk mekânda karşımıza halk oyunları ekibi çıkmıştır. 1950'lerin eklemlili yapısında, izleyici olarak kıyafetleri gülünç bulunan köylü, şehir hayatının eğlenme kültürüne eklemlenmiş bir unsurdur. Şehir ve kent arası yakınlık, kültüre eklemlenen köye özgü biçimlerle sağlanıyor gibi görünmesine rağmen, köylü kıyafetinin bir kostüm olarak gösterilmesi gerçek anlamda bu uçurumun devam ettiğini anlatır. Sahnede garipsenmeyen kıyafetler, izleyici olarak gidildiğinde kameranın yakın çekimi ile görünürleşen bir küçümsenme söz konusudur.

Gidilen ikinci mekân olan gazonoda da Recep ve Şaban'ın kıyafetleri yakın plan ile çekilen bir çiftin garipseyen bakışlarına maruz kalarak yadırganmayı bize aktarır. Bunun üzerine şehirli karakterlerin yardımıyla takım elbise alarak, modern şehrin kıyafet kurallarına uyum sağlarlar. Kente uyum tüketimi gerekli kılmış, kentli sınıf tarafından yadırganmama arzusu sistemin dayattığı kıyafet kodlarına uymayı gerekli kılmıştır. Tiyatroya gittikleri mekânda bir kadın kürk mantolu, inci kolyelidir ve tüylü şapka takmıştır. Kadının şapkasının tüyünden sahneyi göremeyen Şaban, tüyü keser. Kadın kızar ama kocası "tiyatroda şapka takılmayacağını sana söylemişim" diyerek kadını susturur. Yönetmen, bu sahneyle şehirde yaşanan gösterişçi giyimi eleştirir. Bir diğer mekâna girerlerken "gardırop" Şaban'ın şapkasını çıkartır, buna itiraz eden Şaban'ı "*Öğrenemedin gitti be Şaban, İstanbul'da adet böyledir. Önce şapkanı soyunacağın*" sözleri ile Recep uyarır. Modern şehrin değişmez kıyafet kuralının kapalı mekânlara girerken şapka çıkartmak olduğunu gidilen diğer tüm mekânlarda da kahramanların şapkalarını çıkartmış olduklarından öğrenmiş oluruz. Döneme hâkim kıyafet kodları, kadın ve erkek içinde, Cumhuriyet'in kurucu değerlerinin yarattığı modern görünüşe sahiptir.

4.1.4. Dönemin eğlence hayatında kadın-erkek ilişkileri

Eğlence mekânlarına kadın-erkek ilişkileri açısından baktığımızda, 1950'de iktidara geldiğinde ilk hamle olarak, "Arapça Ezan yasağı"nı kaldıran (Eroğlu, 2003: 101), muhafazakâr bir kesime de hitap eden bir parti olmasına rağmen artan eğlence hayatında kadın ve erkek birlikteliğinin 'normalleştiği' görülmektedir. Kameranın mekânlara dair geniş açılı çekimlerinde kadın ve erkekleri birlikte eğlenen kitleler olarak görürüz. Gidilen her mekânda kadın ve erkek birlikte oturmaktadır, dans etmektedir. Bunun yanı sıra, ilk başta sadece gayri-Müslim kadınların çıkabildiği sahnelerde Türk kadınına görmekteyiz.

İster dansöz olarak, ister ses sanatçısı olarak Cumhuriyet'le birlikte temelleri atılan Türk kadının, kamusal ve eğlence mekânları dâhil olmak üzere, görünürlüğünün arttığı yıllardır.

Filmde kent korkulması gereken, kentli ise dolandırıcı olarak gösterilir. Köyden gelen, tarımda verimliliğin artmasıyla parası olan ancak bilgisiz ve cahildir. Kandırılmaya müsaittir. Ancak, Recep bu durumu anlar ve kandırmak isteyeniyi kandırır. Bu yönetmenin film içerisinde, dayatılan kodlara dair bir eleştirisidir. Buna rağmen, filmin sonunda Şaban vurularak öldürülür. İstanbul, köylü için bir mit olarak efsaneleşen modern yaşamın simgesi iken Mehmet Muhtar, bu filmi ile köy ve kent ilişkisini eleştirel bir tarzda filme alır. Köylü, kentin modern eğlence hayatına dair kodlara uyum sağlarken bu eğlence hayatı içerisinde şehirli için köy ve köylü çoğu zaman güldürü unsurudur. Muhtar, filmde yukarıda değindiğimiz kent yaşamına dâhil olma koşullarını köylülerin çabası üzerinden aktarır. Bize toplumdaki gündelik hayata yer etmiş, normlaşan kuralları film aracılığıyla göstermektedir. Bunları sadece göstermekle de yetinmez örtülü olanı köylü üzerinden eleştirerek ifşa eder.

4.2. *Edi ile Būdū* Tiyatrocu (1952) Filmi

Edi ile Būdū Tiyatrocu (1952) film künyesi

Yönetmen: Şadan Kamil; Senarist: Burhan Felek; Oyuncular: Vasfı Rıza Zobu, Münir Özkul, Neriman Köksal, Necdet Mahfi Ayral, Mücap Ofluoğlu, Şevki Artun, Kenan Büke, Dursune Şirin, Nubar Terziyan, Salih Tozan; Danslar: Rondelles Balesi; Yapımcı: Nazif Duru; Yapım Şirketi: Atlas Film; Yapım Yılı: 1952; Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz; Süre: 105 dk; Ülke: Türkiye. (TSA, t.y; Özgüç, 2012: 61).

Edi ile Būdū Tiyatrocu (1952) film özeti

Edi ile Būdū adlı iki erkek kardeşin tesadüf eseri kendilerini bir tiyatronun içinde bulmaları ve bu dünyada kendilerine bir yer edinmelerini konu edinen bir güldürü filmidir. Münir Özkul'un canlandığı Edi uzun boylu ve zayıf, Būdū ise Edi'den yaşça daha büyük olan kısa boylu ve kilolu abisidir. Edi ile Būdū balık tutarlarken denizden merdiven çıkarırlar. Merdiveni satmak için mahallede gezinirlerken kendilerini çatı ustası olarak damda bulurlar. Su deposunu tamir etmek için çıktıkları damda sakarlıkları ile başarısız olunca

diğer dama kaçarlar ve damdan aşağıya düşerler. Düşükleri yer bir tiyatrodur. Tiyatro sahnesinde oynanmakta olan oyunda kadın karakterin "*Kurtarın beni*" çığlığının üzerine sahneye çıkarlar. Sahnede yaptıklarına seyirciden büyük alkış gelince tiyatronun sahibi onları işe alır. Hemen sonrasında tiyatronun oyuncularından Fahri tiyatronun yıldızı olan Gülendam'ı kaçıtır. Edi ile Büdü ise bir yandan tiyatro gösterilerine devam ederlerken diğer yandan Gülendam'ı ararlar. En sonunda yine sakarlıklarının şansa dönüşmesi ile Gülendam'ı kurtarır ve tiyatroya getirirler. Film, tiyatronun Edi ile Büdü'den habersizce turneye gitmesi, Edi ile Büdü'nün ise Rondellas Balesi ekibine katılması ile sona erer.

4.2.1. Kentin gece eğlence hayatına damga vuran "Tiyatro"

Bu filmde, ana tiplerimiz olan Edi ile Büdü kırsaldan gelmez. Zaten kentin sakinidir. Ancak, sosyo-ekonomik ve kültürel anlamda şehrin kenar semtlerine aittir. Damından su akıdan ahşap katlı evlerin damlarından atlayarak, tiyatronun içine *damdan düşerler*. Alışık olmadıkları bir dünyaya giren kahramanlarımız bu nedenle burayı gemi sanırlar. Tiyatronun kulisinde şovlarına hazırlanan dansözlerle karşılaştıklarında yakın çekim ile yüzlerinde oluşan şaşkınlık ifadesini görürüz. Kamera sayesinde iki kardeşin kentin bu eğlence hayatına olan uzaklığını anlamış oluruz. Alışıldık olunmayan tiyatroda ise ilk karşılaştığımız "dansözler" olmuştur.

Filmde içinde geçtiği, Şen Sahne Tiyatrosu'nun gösterilerini sergilediği mekân, Beyoğlu'nun en ünlülerinden "Ses Tiyatrosu"dur. Geniş açılı ile gördüğümüz işlemeli tavan ve sahne kenarları, süslü balkonları ile göz kamaştıran bu tiyatro salonunu kullanan Şen Sahne'nin sunduğu eğlence, "Köyden indim şehre" şarkısı ile perde açar. Sahneye kalın kaşları, pala bıyıkları elinde eleği, sırtında yünden kefesi ile çıkan erkek şarkıcı türküsünü söylemektedir. Şalvar ve işlemeli yeleği vardır. Türküsünü söylemeye başladıktan sonra sahneye ellerinde kaşıkları ile dansözler çıkarak eşlik etmeye başlarlar. Dansları ve düetleri ile türkü devam eder. Türkünün bitimiyle oryantal dansa geçilir. Hep beraber dans ederler.

Tiyatronun kapısında ise, bu eğlence dünyasına çağrı vardır. Trompet ve klarnet, bando davulu eşliğinde müzikler ile insanlar eğlenceye davet edilir. Edi ile Büdü ellerinde tefleri ve "Kanto başlıyor" sözleri ile insanların tiyatroya girmesini sağlamaya çalışır. Türk tiyatrosuna damga vurmuş, *İbiş* karakterini andıran bir kostümleri vardır.

Türkü ve göbek havasının ardından sahneye Gülendam çıkar. Kanto ile özdeşleşen "Fındık kurdu" şarkısı eşliğinde dansına başlar. Kanto yaptığı sırada üzerinde dansöz kıyafetlerini andıran bir tercih yapılması dikkat çekicidir. Elllerinde zilleri göbeği açıkta bırakan kıyafeti ile şarkısını söyleyip dans eder. Kameranın Gülendam'ın ellerindeki zillere yaptığı yakın çekim ile verdiği vurgunun ardından göbek bölgesi ve kalçasına yaptığı yakın çekimler ise, kadın bedeninin çıplaklığını ön plana çıkarmıştır. Perdenin kapanması ile Edi ile Büdü, Kabakçı Mustafa adlı skecin anonsunu yapar. Seyircilerle yaptıkları karşılıklı söz oyunları ile güldürü unsurunu oluştururlar. Skeç, Osmanlı döneminde geçmektedir. Gülendam, üstünde büstiyeri, altında beli payetli bacaklarını açıkta bırakan kıyafeti ile bir divanda uzanmaktadır. Başında ise, Osmanlı döneminde kullanılan kadınlara özgü fes vardır. Sadrazam rolündeki Büdü, başına bir sarık ve pala bir bıyık takmıştır, ancak altında papyonu durmaktadır. Edi ise, yeni çeri kostümü içerisinde. Sandalye yoktur, yere yakın alçak bir masa üzerinde meyveler vardır ve oturarak bunları yerler. Sahneye çağırılan Kabakçı olarak tesadüfen oradan geçen ve kabak satan bir adam gelir. Şivesi, şalvarı, yeleği, bıyıklarının şekli ve kasketi ile kırsala ait olan bu adam, elinde terazisi ve sepeti, sırtında küfesi ile meyve-sebze satıcısıdır. Şehrin, meyve ve sebze satıcısı kırsaldandır. Bu karışıklık seyircide güldürü olarak karşılık bulur.

Skecin devamında Gülendam'ın kaçırılması üzerine, Edi kadın kıyafetleri ile sahneye devam eder. Genel plan ile tiyatronun izleyici kitlesinin verdiği, yuhalama ve ayağa kalkarak el ve kol hareketleri ile gösterdikleri memnuniyetsizliği görürüz. Bunun üzerine seyirciyi memnun etmek adına klarnet, keman ve davulların çaldığı göbek havası eşliğinde dans eder. Ertesi gün Gülendam hala bulunamamıştır. O nedenle, sahneye "Frenk balesi" çıkar. Rondellas Balesi ekibi bir kadın kemancı ve balerinleri ile ilk şovlarına başlar. Danslar sırasında iki balerin bir standın üzerine çıkarak akrobasi hareketleri sergiler. Seyircilerin büyük alkışlarından ve yüzlerine odaklanan küçük çekim ile gördüğümüz memnuniyet ifadelerinden sonra, asker üniformalarını andıran kostümleri ve ellerinde kılıçları ile gösterinin ikinci bölümüne geçerler. Askeri düzen ile sıralandıktan sonra "Onuncu Yıl Marşı"nı söylerler. Frenk balerinlerin Türkçe marş söylemesi, seyircileri ve tiyatronun sahibini mest eder. Kamera bize bu mest olma duygusunu yakın yüz çekimleri ve geniş çekimlerinde seyircinin ayağa kalkarak alkışlama çekimleri ile verir. Şovlarına "Katibim" şarkısı ile devam ederler. Onlara gösterilerinde eşlik eden Edi ile Büdü Tanzimat sonrası modernleşen Osmanlı kıyafetleri ile sahneye çıkarlar. Yani, Batılı takım elbiseler ve fes ile. Balerinler de taşlarla süslü fesleri ve satenden parlak şalvarları,

üzerlerinde büstiyerleri ile şarkıya eşlik etmektedirler. Onuncu Yıl Marşı ve geçmiş kültüre özgü şovlardan sonra, akordiyon la başlayan bir sonraki gösteri Frenk dansları ile devam eder. Bolca akrobasi hareketi içeren bu şov sırasında mini piliseli etekler ve uçlarına kurdeleler bağladıkları defleri ile Rus geleneksel danslarını andıran bir şov sergilenir. Bunun ardından sahneye On dokuzuncu yüzyılın başını andıran plaj kıyafetleri, şemsiyeleri ve minik hasır şapkaları ile gösteri devam eder. Müzik eşliğinde yaptıkları jimnastik hareketleri ve dans ile şovlarını bitirirler.

Frenk bale ekibinin eğlence hayatı içerisinde yer veren bu film, Beyaz Rusların başlattığı eğlence hayatında akrobasi ve dans şovları geleneğinin bir devamı gibidir. Yabancı dansçıların şovlarında Onuncu Yıl Marşı ve Kâtibim şarkılarını söylemeleri ise, Batılılığın içerisindeki yerellik vurgusu olarak dönemin bir yanı ile modern bir yanı ile milliyetçi söylemine de uygundur.

Gülendam'ın tekrar tiyatroya dönmesiyle Balkan ezgileri taşıyan "Ben bir fındık" şarkısı eşliğinde dans şovları ile tiyatrodaki eğlence devam eder. Türküler, dansözler oradan baleye uzanan popülerliğini koruyan kantoya da yer veren bir eğlence hayatı söz konusudur. Osmanlı dönemine değinilen skeç ve Katibim şarkısı ile ise, geçmişe dair anlatılara da yer verildiği görülmektedir. Erken Cumhuriyet döneminde izleri silinmeye çalışılan Osmanlı'ya özgü temalara yer verilmesi, Demokrat Parti döneminin geleneksel anlatısını bizlere sunmaktadır.

Eğlenceye katılım gösteren kadın ve erkek ise, birçok geniş açıda tanık olduğumuz üzere, yan yana gösterileri izlemektedir. Kadın eğlence hayatına dâhildir. Erkekler kravat ve takım elbiseli, kadınlar ise, kısa dalgalı saçları ve diz altı elbiseleri ile modern kentin giyim-kuşamına uygun şekilde, eğlenceye izleyen olarak katılmaktadır.

4.2.2. Deniz hamamlarından plajlara

Edi ile Büdü, Gülendam'ı bulabilmek adına Akasya plajına giderler. Kameranın geniş açısı ile kum sahilinde voleybol oynayan kadın ve erkeklerle karşılaşırız. Duş ve soyunma kabinleri olan Akasya plajında bikini giymiş kadınları görürüz. Erkekler de şort mayo giymektedir. Kadınlar, erkekler ve çocuklar denize girmekte, güneşlenmektedir. Edi ile Büdü yanlışlıkla sahilde kendilerini kuma gömmüş olan iki kadının üzerine oturmuştur.

Sahilde yapılacaklardan birisi de kendini kuma gömmektir. Sahile kurulmuş, tahtadan yüksek bir atlama kulesi mevcuttur. Kayıklarla da denizin üzerinde gezinti yapılmaktadır. Sahilde güneşlenmek, voleybol oynamak ve kumlara gömülmenin dışında denizin üzerine kurulmuş, üzeri kapalı, tahtadan bir iskelede mevcuttur. Buradaki küçük masalar etrafında oturmak mümkündür. Osmanlı döneminde açılan deniz hamamlarından farklı olarak bu yıllarda şehrin dışına plaja gitmek moda olmuştur. Daha önceleri kadın ve erkeklerin ayrı mekânlara sahip olduğu ve bir arada yüzme imkânı sağlamayan deniz hamamlarından plajlar dönemine geçilmiştir. Cumhuriyet'le birlikte peçelerinden kurtularak ev dışında erkeklerle birlikte sosyalleşme imkânına kavuşan kadını 30 yıl kadar bir süre içinde plajda bikini ve mayo içerisinde görmekteyiz. Tek Parti döneminde başlayan gazinolara ait kurulan plajların yerine bu dönem şehrin dışındaki denizlere ait plajlara gitme dönemi başlamıştır. "Bronzlaşmak bir hava atma durumu haline gelmiştir. Esmerleşmek revaçtadır" (Alkan, 2015: 609).

1952 yılındaki bu plaj ve plajdaki eğlencenin kamerada kılındığı görünürlüğün bugüne oldukça benzemesi döneme dair muhafazakâr tutumlarına şahit olduğumuz bir dönem için seyircide bir afallamaya yol açmaktadır. Kadın, erkek ve çocuk bir arada yüzmekte, güneşlenmekte, birlikte voleybol oynamaktadır. Bugünün gelişen araçlarından (tekne, deniz bisikleti vb.) biraz farklı ama aynı mantıkla deniz eğlencelerinden birisi olan da kayıklarla denize açılmaktır. Hollywood etkisi bikinilerde kendini göstermektedir. Kadınlar bikinileri ile denize girmekte, plaj eğlencelerine dâhil olmaktadır. Bugünün plaj kıyafetlerine oldukça benzer bikini, mayo ve şortlar dikkat çekicidir. Demokrat Parti ile başlayan deniz kıyılarında plaja gitmek modasını içeren bu film, dönemin deniz eğlencelerine ışık tutmaktadır. Toplumun beğenilerine etki eden Amerikan modası ve tüketimin yaygınlaşmasının bir kanıtı niteliğinde olan plaj kültürü kamera ile bize kendisini görünür kılmıştır.

Filmde, Edi ile Büdü'yü bu eğlence hayatının içine girmeden önce, balık tutarken görmüştük. Balık tutmanın her kesime yönelik bir eğlence pratiği olduğunu da bize aktaran filmin, plajdaki sahnelerinde karşılaştığımız kalabalık ise, plajların dönemin eğlenme pratiklerinde kendine genişçe yer edindiğini göstermiştir.

4.3. *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar* (1954) Filmi

Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1954) film Künyesi

Yönetmen: Lütfi Ö. Akad; Senarist: Lütfi Ö. Akad, Osman Fahir Seden; Oyuncular: Nimet Alp, Neriman Köksal, İnci Birol, Bülent Oran, Settar Körmükçü, Sadri Karan, Muazzez Arçay, Hasan Ceylan; Yapımcı: Osman Fahir Seden; Yapım Şirketi: Kemal Film; Yapım Yılı: 1954; Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz; Süre: 90 dk; Ülke: Türkiye. (TSA, 2016; Özgüç, 2012: 72-73).

Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1954) film Özeti

Film, bir gazinoda geçer. Bu gazinonun arka planında ve sahnesinde yaşananları konu edinmektedir. Gazinonun düzenlemiş olduğu güzellik ve dans yarışmasında yaşanan olaylar filmin ana konusudur. Fıstık adlı, kısa boylu, orta yaşlı, bıyıklı erkek kahramanımızın polisleri yanındaki eşeğin kardeşi Mıstık olduğuna inandıramaması sonucu akıl hastanesine gönderilmesi ve burada doktorlara anlattığı hikâye ile başlar. Çalıştıkları lokantadan kovulan Fıstık ve onunla aynı boylarda, saçları dökülmüş erkek kardeşi Mıstık annelerinin çalıştığı gazinoya giderler. Burada güzellik ve dans yarışması düzenlenmektedir. Ancak yarışmaya katılan kızlar tehdit mektupları alırlar ve maskeli bir adam tarafından saldırıya uğrarlar. Mıstık, tesadüfen; sakarlık eseri, kızları kurtarınca kahraman ilan edilir ve bu nedenle gazino idarecisi iki kardeşi güvenliği sağlamaları için işe alır. Film bundan sonra gazinonun sunduğu programları ile devam eder. Bir yan hikâye olarak gazinonun arka planında çalışan kızlar ve erkekleri de müsabakaya hazırlanmaktadırlar. Filmin sonunda körüklü çizimleri görünen herkesin korktuğu gazinonun patronu çalışanların müsabakalara katılmasını salık verir. Fıstık'ın akıl hastanesinde olduğu bildirilen Mıstık ve Fıstık'ın annesi, dansöz Neriman Köksal ve beyaz kıyafeti ile yaşlı bir erkek hastaneye giderler. Burada yaşlı adam, doktorları eşeğe çevirir Mıstık'ı ise eski haline döndürür. Gazinoya geçilen sahne ile müsabakaların birincileri ilan edilir ve dans şovları ile film sona erer.

Gazino özelinde eğlence hayatının hem arka planında yaşananlar hem de gazinonun sunduğu eğlence programlarının zenginliği nedeniyle bu film bu anlamda tez için zengin veriler barındırır da, filmin anlatısındaki tutarsızlık, gereksiz yan hikâyeler ve ana hikâyenin eksik kurgusu göze batmaktadır. Bunun nedeni olarak

<http://www.beyazperde.com>'da yer alan yazıda belirtilen, "Lütfi Ömer Akad'ın Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar filmi ile Osman Seden'in Şehir Yıldızları filmlerinin bir araya getirilmesinden oluşturulan film, orijinal Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar filminden daha farklı ancak günümüze ulaşan tek kopya" ("Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar", t.y) olması verilebilir. Ancak tez için, dönemin eğlence hayatının merkezi olan gazinoların yapısını anlamlandırabilmek ve sunduğu programlar ile izleyicilerin gündelik hayatlarında yer edinen eğlence pratikleri anlamında önemlidir.

4.3.1. Müzikler ve kurgulanan sahneler açısından eğlence hayatı

Filmin geçtiği eğlence mekânı tek olsa dahi, mekânın bize sunduğu birbirinden çeşitli ve farklı sahneler vardır.

İlk olarak Türk sanat müziği söyleyen, dönemin önemli sanatçılarından Perihan Altındağ, "Öyle Hazin Durma Kız" şarkısı ile sahne alır. Bu sırada sahneye yine dönemin önemli dansözlerinden Annie Ball giriş yapar. Şarkı boyunca oryantal şovu ile Perihan Altındağ'a eşlik eder. Kamera dansöz Annie Ball'u takip ederek gösteriye yer olan gazinonun sahnesini bizlere aktarır. Sahne ev içi dekor ve bir sokak görüntüsünden oluşmaktadır. Desenli pazen perdeler ve divan ev içi görüntüsünü oluşturur. Sokak resmi de tek katlı evlerden oluşmaktadır. Geleneksel olanı gösteren bir sahne dekoru hâkimdir ve çalınan şarkı Türk sanat müziğidir. İkinci sahneye geçildiğinde yine bir Türk sanat müziği parçasını işitiriz. Ve Neriman Köksal dansöz olarak dansları ile sahnededir.

Bu sahnenin dekoru ise, eski Osmanlı kahvehanelerini andırır. Osmanlı'nın geleneksel kıyafetinin simgesi olan fes takan erkekler kameranın yakın çekimindedir, sigara içerek tavla oynamaktadırlar. Arka planda ise kahvehaneci diyebileceğimiz bir diğer fes takan erkek omzunda kurulama bezi ile bardakları silmektedir. Neriman Köksal'ın vücut hareketlerine eşlik eden kamera, İstanbul surlarını resmeden bir görsel arka planı görürüz bu görsel ile sahnenin dekoru tamamlanmaktadır. Bu sırada çalan şarkının, "Kadifeden kesesi, kahveden gelir sesi" sözleri ile uyumlu bir sahne yaratılmıştır. Ancak Osmanlı izleri taşıyan bir sahne kurgusu ilgi çekicidir. Osmanlı'nın mirasını reddeden bir kurucu Cumhuriyet ideolojisinin ardından DP döneminde geleneksel olan olarak Osmanlı izlerine eğlence hayatı içerisinde yer verilmektedir. Bu sahne modernleşme ideolojisinin farklılaşmasının bir izi olarak önem arz eder.

Diğer sahneye geçildiğinde saz heyeti eşliğinde yine ilk sahnedeki dekorda Perihan Altındağ'ın Türk sanat müziği söylediğini gördükten hemen sonra, hızlı çekim ile bambaşka bir sahneye geçilir. Müzik değişir, Arap ezgilerine geçilir. Üzeri çıplak iki erkek sahnenin ortasında bulunan büyük bir davula vurur ve içinden dansöz Nimet Alp çıkar. Ülkemizde büyük izler bırakan Mısır filmlerinin etkisinde kalınarak düzenlenen bu sahnede, geniş açı ile gördüğümüz oturma düzeninden anladığımız kadarı ile şeyh diyebileceğimiz yaşlı bir erkek, hemen bir kademe altında aynı kıyafetlere sahip iki erkek vardır. Ve onların bir alt kademesinde dansöz kıyafetlerini andıran elbiseleri ile kadınlar oturmakta, sahnedeki iki erkek ise büyük ve uzun yelpazelerini şeyhin üzerinde sallandırmaktadır. Bağdat eğlencelerinin teması söz konusudur ve Nimet Alp dansı ile bu gösterinin tek başına yıldızıdır.

Nimet Alp'in ardından bir başka dönemin yıldız dansözlerinden İnci Birol sahneye çıkar. Dekor değişmiştir; arka planda sadece Türk müziği sazları keman, darbuka, klarnet ve kanundan oluşan saz heyeti vardır. Darbuka sanatçısı İnci Birol ile birlikte dansa eşlik eder.

Ayla Baykal'ın sunumu ile bir başka sahneye geçilir. Baykal'ın bu gösteriyi sunarken söylediği cümleler önemlidir:

"İstanbul eğlence bakımından yurdumuzun en zengin şehridir. Tiyatrolar, gazinolar, barlar, sinemalar her an için etrafa neşe saçar. Fakat bilmem şu anda Anadolu'da sade bir köy eğlencesi sizleri bir an için şehrin bu gürültülü hayatından uzaklaştırabilecek mi? İşte şimdi sizlere Halk Şarkıları topluluğumuzu takdim ediyoruz."

Bu cümleler, kentin yoğun eğlence hayatını ve bu hayatın gazinolar, tiyatrolar, barlar, sinemalardan oluştuğunu bize anlatırken aynı zaman kent ve kırsal ayrımını da vurgulamaktadır.

Sade bir Anadolu eğlencesi olarak takdim edilen sahnede geniş açıda samanları, at arabası tekerleği ile bir ahır görüntüsü içerisinde geleneksel kıyafetleri ile erkek ve kadınlar şarkı söylemekte olduklarını görürüz. Müzik değişmiş, müziğe ait enstrümanlar da farklılaşmıştır; 'tambur' gibi. Bu zamana değin her sahnede görmeye alıştığımız dansözler ve dansın bu sahnede olmaması en vurucu mesajlardan birisidir. Anadolu'da söylenen şarkının ritmi de başkadır, ona eşlik etme şekli de. Elleri ile alkış yaparak tempo tutmaktan oluşur bu eğlencede hareket. Bu sahne ve Anadolu'ya dair cümleler şehrin Anadolu algısını

kavramamıza imkân tanıyor. Yine Ayla Baykal'ın sunumu ile Anadolu'ya özgü olarak sunulan eğlence devam etmektedir: *"-Anadolu'nun en sevilen sazıdır, bağlama. Bağlama üstatları aşklarını bu sazın döker ve bizlere dinletirler. Bunlardan biri, Kırşehirli Şemsi Yastıman'dır."*

Kırşehirli Şemsi Yastıman bağlamasını çalar, ona arkada merdivenlere oturmuş, darbukası ile bir kişi eşlik etmektedir. Kamera, bağlamaya yakın çekim yapar. Bağlama, sadece bir enstrüman olmaktan ötedir artık. Yastıman, ayakkabılarını çıkarıp bağdaş kurmuş, bacaklarında koyun postu vardır ve bağlamasını çalarak şarkısını söylemektedir. Arka planda bir divan, dik duran bir 'yalak' vardır. Ayrıca ateş yanmakta olduğunu görünür kılan kamera ile kurgulanan Anadolu anlatısını görürüz. Duvarında elek asılı olan bir köşesinde ayran yapımında kullanılan yayık bulunan dekorun ahşap kapısından Ayla Baykal içeri girer, türkünün sonlanması ile kamera ağır çekim ile sahneden uzaklaşır, diğerine yol alırız. Yakın çekim ile koyun postu, yalak, elek, yayık, dışarıda yanan ateş; Anadolu tanımlamasında kullanılan nesneler olarak sunulmuştur. Keza, bağlama ve türkü Anadolu'ya özgü müziklerdir ve kentli insana eğlence olarak bu şekilde sunulmaktadır.

Geçtiğimiz diğer gösterinin sunumunda yine Ayla Baykal'ın sözleri ilgi çekici bir tespitte bulunmaktadır; *"-Eskiden İstanbul eğlence bakımından bu kadar zengin bir şehir değildi. Eski bir İstanbul kahvehanesinde gazelhan Sebilci Hüseyin'i, Özcan Tekgül'ü ve kıymetli ses yıldızımız Gönül Yazar'ı takdim ediyoruz. Bu programı hazırlamak için hiç bir fedakârlıktan çekinilmemiştir. Sizleri memnun edeceğimizi zann ediyoruz."* İstanbul için gazinonun sunduğu her program tanıtımında kentin zengin bir eğlence hayatına kavuştuğu vurgusu yapılmaktadır. Öyle zengindir ki şehir, kırsalın eğlencesini dahi bünyesine katarak sunmakta, bununla da yetinilmeyip eskiden eğlencenin yetersizliği vurgusu yapılarak geçmişin eğlencesini dahi sunmaktadır. Geçmişin eğlence mekânı olarak sunulan kahvehane, küçük hasır tabureler ve alçak masalarda oturan sadece erkekten oluşan, nargile içilerek çay tüketilen bir mekân olarak sunulur. İlk olarak gazel dinleriz, bu sırada müzik aletleri de tamamen geleneksel Türk çalgılarına döner, 'ney' bunun en güzel örneğidir. Sahnedeki izleyicilerin yüzlerine yakın çekim yapan kamera gazelin çok ciddi ifadelerde saygı duyularak dinlenen bir müzik olduğunu aktarır bizlere. Gazelin bitimi ile dansöz Özcan Tekgül mekâna dâhil olur. Daha önce dansözlerin dansları Türk sanat müziği eşliğinde gerçekleşirken, gazel saygı duyularak dinlenmiştir. Gelenekselin kutsal kabul gören gazeli şimdinin danslarından ayrıştırılmıştır. Özcan Tekgül izlenirken yine

yüzlere yapılan yakın çekimlerle mimiklerin değiştiği, gülümseme ve el hareketleri ile şova eşliğin söz konusu olduğuna şahit oluruz. Özcan Tekgöl, dans ederek kahvehaneden ayrılır ve onu takip eden kamera bizi dekorun bambaşka bir yerine götürür. Modern izler taşıyan duvar dekorunun önünde dans şovu biter ve arkasında saz heyeti ile Gönül Yazar'ın şarkısı başlar. Gönül Yazar'ın Türk sanat müziği performansını sahne arkasından dinleyen gazino çalışanı Zehra, sevgilisi ve bir diğer gazino çalışanı olan sevgilisi Ali'ye "-Dinledin mi? Ne kadar güzel çalışıyorlar. Müsabakayı Alaturkacılar kazanacaklar" der. Bu sözlerden Türk sanat müziğinin alaturka olarak nitelendirildiğini anlamış oluruz. Ali'nin bu alaturkalık üzerine sözleri yaşanmakta olan 'alaturka- alafranga' ikililiğine dair tartışmaların resmidir:

Ali: "-Üzülmeni istemem sevgilim fakat zafer alafranganın olacak. Alaturka köhneleşmiş bir musikidir."
 Zehra: "-Alaturka köhneleşmiş bir musiki olabilir. Fakat bu dedelerimizin müziğini küçümsememizi icap ettirmez. Bu müziği kalkındırmaya çalışmalıyız."
 Ali: "Boşuna zahmet."
 Zehra: "-Muaffak olacağız."

Modernleşme tarihimiz boyunca yaşanan alaturka- alafranga ya da geleneksel- modern tartışmaları Ali ve Zehra'nın cümlelerinde ve müzik üzerinden somutlaşarak durumun sinema perdesi üzerinden bizlere bildirimini yapmaktadır. Geçmişini koruma çabasındaki geleneksel-muhafazakâr yön ile Batı'yı modernlik ölçüsü kabul eden ve geçmişi köhnelikle nitelendirerek dışlayan anlayışların yansımasıdır bu sahne. Erken Cumhuriyet dönemindeki yoğun Batılı modernlik anlayışı ile DP ile gelen muhafazakâr kesiminde söz hakkı olduğu yılların özeti de denilebilir.

Zehra'nın evinde alaturka müzik yaparak yarışmaya hazırlanan kadınları görürüz. Tef, kanun ve ud ile Türk sanat müziği söyleyen kadınların bulunduğu geniş açıyla bize görünür kılınan ev; divan, desenli perdeler, ahşap sandalyeler, klasik bir büfe barındırmaktadır. Duvarında ise, manzara resimleri ve çini işlemlere sahip tabaklar asılıdır. Bu sahnenin hemen ardından gazinonun içerisinde yarışmaya alafranga tabir ettikleri müzik ile hazırlanan tamamen erkeklerden oluşan grubu görürüz. Kameranın yakın çekim ile gösterdiği, saksafon, marakas, kontrbas, tumbadora ya da konga olarak adlandırılan "mambo" müziğine ait enstrümanlarla karşılaşırız. Tamamen Batı'ya özgü çalgılar ile çalınan ancak Türkçe sözlere sahip 'İzmir mambosu' isimli şarkı ile alafranga müziği yapmaktadırlar. Sahneye dâhil olan Özcan Tekgöl, mambo dansı ile müziğe eşlik eder. Daha önce oryantal dansı ile izlediğimiz Tekgöl, bu sahnede daha Batılı figürlerle dans etmektedir.

Daha sonra "Dans müziği, Saz ve Komedi" adı verilen bir programa geçilir. Programın ilk kısmı "alafranga"dır. Ve alafranga bölümünde Fehmi Ege ve Orkestrası sahne alır. Türkiye tarihinin ilk tango orkestrasının kurucusu olan Fehmi Ege (Hürriyet Gazetesi, 07.10.1978) Türk müzik tarihi için önemli bir isim, "Cumhuriyet'in Batı kültürüne yakınlaşmasının sembolü olan" "tango" (Çiftçi, 2010: 154) ile alafranga ya da diğer deyişle Batı'nın simgesidir. Bu sahnede kullanılan dekor oldukça sade bir çizgidedir; taş görüntüsü verilmiş bir kısmi duvar görüntüsü ve ince uzun dikey borulardan oluşur. Özcan Tekgül'ün sunumu ile bir diğer gösteriye geçeriz. "*İstanbul'un en eski eğlence merkezi*" olarak seyirciye Sulukule eğlencesi sunulur. Ahşap sundurmalı tek katlı evler, evlerin ahşap balkonuna asılmış çamaşırlar, evin dışına doğru çıkan kömür sobası borusu, arka planda sur görüntüsü ile resmedilen Sulukule'de Celal Şahin *akordiyonu* eşliğinde şarkısını söyler. Onun arkasında ise, ellerinde zilleri bellerinde kemerleri ile kadın dansçılar dans ederler. Dans, içeri giren bir başka erkek müzisyenin klarnet performansı ile devam ederken onlara *bongo* çalan bir başka müzisyende katılır. Gazino programı kesintiye uğramadan Mualla Mukadder Atakan'ın Türk sanat müziği performansı ile devam eder. Arka planda saz heyeti ve önlerinde Atakan'ın şarkı söylediği sahnede dekor olarak oldukça sadedir. Yerde halılar serilidir ve arkada sadece bir kemere asılmış lamba vardır.

Program bundan sonra "alaturka" kısmına geçilir. Ancak, alafranga olarak sunulan programın içerisinde Sulukule'ye ve Türk sanat müziğine yer verilmesinde bir mantık hatası aranabilir. Ayla Baykal'ın sunduğu alaturka program, "Bağdat rüyası" adı verilen gösteri ile başlar. Adından anlaşılacağı üzere, bu sahne Mısır'a özgü unsurlarla bezelidir ve filmin daha önceki benzer olgulara sahip sahnesinde de kullanılan dekorun aynısıdır. Nargile içen, erkekler geleneksel kıyafetleri içerisinde bağdaş kurarak oturmaktadır. Yine en yaşlı erkek herkesten üst kademede oturmaktadır ve önünde bir küre durmaktadır. Ancak, bu sahnede kadınlar ve yelpaze sallayan erkekler yoktur. Duvarın karşılıklı iki tarafında birbirlerine çaprazlamasına iki kılıç asılı durmaktadır. Ve palmiye türü bitki saksılardadır. Üzeri çıplak, şalvarlı bir erkek kemerin altında uzun saplı baltası ile girişi tutar, aynı kıyafetli diğer iki erkek ise baltaları ile ön tarafta durmaktadır. Aralarında ise, daha önceki sahnede Nimet Alp'in içinden çıktığı davul bulunmaktadır. Özcan Tekgül ise, dans şovu ile bu gösterinin yıldızıdır. Yaşlı erkeğin ellerinden çıkardığı duman sonrası dansöz değişir. Onun dans gösterisinin bitiminde ise, ortada duran davulun içerisinden bir başka dansözün dansı başlar. "Bağdat rüyası", üç ayrı dansözün şovundan sonra son bulur.

Müسابakaların neticelerine gelince, Neriman Köksal güzellik kraliçesi seçilirken, dans kraliçeliğine Nimet Alp seçilmiştir. Jüride bulunan Ayhan Işık, Belgin Doruk, Gülistan Güzey gibi isimlerden oluşan yıldızlar jürisi bu sonuçları sevinçle alkışlar. Nimet Alp, "Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar" adlı döngüsü ile sahneye çıkar. Geçmişin izlerini taşıyarak geleneksel vurguyu yineleyen bu sahnede, kamera bize eski İstanbul manzarası arka planında demir çitlerle verilmek istenen sokak hissini aktarır. Burada oturan ve nargilesini içen fesli erkekler vardır. Bu sahneden diğerine hızlı bir çekimle sarılı halının çözülmesiyle ortaya çıkan dansöz Nergis Mogol ile birlikte geçeriz, yeni sahnedeki dekor yine Bağdat temasının kullanıldığı sahnelerle benzerdir. Yine ortada ve bir üst kademede oturan yaşlı erkeğe yelpaze sallanmaktadır, etrafında bu kez iki kişi oturmaktadır ve yerde kilimler duvarda kılıçlar yoktur. Duvar, Arap yarım adasına özgü kemer figürü ile süslenmiştir. Filmin ve gazinonun kapanış şovunu Nimet Alp gerçekleştirir. Son sahnede dekor beyaz kumaşların asimetrik asımları ile sağlanmıştır. Nimet Alp etrafındaki diğer dansçı kadınların alkışları eşliğinde şovunu tamamlar ve film sona erer.

Döneme damga vuran ünlü isimlerle geçen bir filmidir. Dansözlerin ve dans şovlarının filmde kurduğu hâkimiyet bize dönemin eğlence hayatında dansözlerin önemini göstermektedir. Yine, dönemin özüne ait ikili yapı alaturka ve alafranga ikiliği yaratılan şovlar, şovlara ait düzenlenen dekorlar ve müzik üzerinden kendisini film boyunca göstermiştir. Film bize, gazinonun gözünden yaratılan gerçeğin özel tarzlarını sunmuştur. Anadolu gazinonun gözünden resmedilmiş, yine geçmişe yönelik vurgu gazinonun yarattığı gerçeklik olarak bizlere sunulmuştur.

4.3.2. Eğlence hayatında izleyen ve izlenen üzerinden kıyafet kodları

Filmde gazinonun geçmiş vurgusu yapılan mekânları kahvehaneler olarak karşımıza çıkar. Osmanlı dönemine özgü, modernleşirken dahi kimlik mücadelesinin sembolü olan *fes* bu mekândaki erkeklerin vazgeçilmez aksesuarıdır. Bunun yanı sıra, tespih de bu anlamı pekiştiren kod olarak karşımıza çıkar. Beyaz gömlek, siyah ceket, siyah sivri uçlu ayakkabılar ile tamamlanan kıyafetleri içerisindeki bazı erkekler ceketlerini omuzlarında taşımaktadırlar. Bu döneme ait sahnelerdeki erkeklerin tümünde bıyık istisnasızdır. Eğlence hayatında böyle bir görüngünün varlığı, Cumhuriyet ile beraber gelen Osmanlı'ya dair izlerin silinmesi açısından edinilen şapka kanunu ile de resmi politika olarak kanunlaşan öneme sahip kılık-kıyafet anlayışındaki katı tutumun, 50'li yıllarda

yumuşadığını göstermektedir. DP iktidarı ile temsil edilen sınıfların değişmesi ve muhafazakâr tutumun modernliğe eklemlenmesinin bir göstergesidir. Bunun yanı sıra, alafranga önemini yitirmemiştir, modernliğin gerekliliği olarak kendini sunmaya devam eder. Türkçe sözlerle yapılan tango müziği, Cumhuriyet döneminde olan önemi ve saygınlığı ile kendi konumunu korur. Alafranga müziğin aktörü Fehmi Ege ve Orkestrası kıyafet olarak, smokin tercih etmişlerdir. Smokin tercihlerinin vazgeçilmezi papyon ile kıyafetleri Batı ile oldukça özdeştir. Türk sanat müziği orkestrasındaki erkeklerde smokin giymektedirler. Aynı giyim-kuşam kodları Türk sanat müziği solistleri ve gazino programını sunan oyuncu-dansözler için de geçerlidir. Straplez, bele oturduktan sonra genişleyen piliseli midi boy (diz altı) etekler, elbiseler ya da Ayla Baykal gibi üzerine oturan kalem etek formunda ama dirseklere kadar eldivenler ile tamamlanan elbiseler. Genel olarak döneme damga vuran Hollywood yıldızları, Audrey Hepburn ve Marilyn Monroe'nun tarzlarının 1950'ler Türkiye'sinin kadın modasını etkilediği açıktır.



Resim 4.1. Soldaki resimde Marilyn Monroe Sahne Aşıkları filminin galasında (1954) ortadaki resim Audrey Hepburn'ün Sabrina filmi için bir tanıtım portresi (1954) ve sağdaki resimde Hepburn resmi bir davette (1955)

Kaynak: (Vogue UK, 9.11.2011), (Vogue, UK, 18.11.2011).



Resim 4.2. Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar (1954) filminden kadın karakterler

Gazinoya gelen izleyicileri geniş açı ile bize gösteren kamera aracılığıyla giymiş oldukları kıyafetlerini incelediğimizde benzer sonuç ortaya çıkmaktadır. Kadınlar omuz yukarısında dalgalı saçlar, midi boy elbiseler içerisindeyken, erkeklerden takım elbise giymektedir.

Ancak, Anadolu olarak tanımlanan "Halk Şarkıları" adlı gösteride kadın ve erkek kıyafetleri kentten oldukça farklıdır. Anadolu kadını, başında örtüsü, üzerinde uzun kollusu, altında şalvarı ve onun üzerine bağladığı önlüğü, ayağında topuksuz çarıkları ile resmedilmiştir. Şehirli kadının sahip olduğu dekolte onda yoktur. Başına bağladığı örtüsü ise, onu şehirli kadından ayırarak gelenekselliğini vurgulayan yegâne unsurudur. Erkekler ise, başlarında kasketleri, uzun kollu gömlekleri ve yelekleri, altlarında ise şalvarları ve bellerinde kuşakları ayaklarında ise yün çorapları ile bağdaş kurarak oturmaktadır. Anlaşılacağı üzere Anadolu erkeği de kıyafetleri ile kentli erkeklerden farklıdır. Batı'ya özgü kıyafetler Anadolu'da yaşayanlar için geçerli unsurlar değildir.

Alaturkanın savunulması görevini üstlenen Zehra ve arkadaşlarının kıyafetleri ise her ne kadar günün modasına uygun sayılabilecek olsa da dekoltesi olmayan kıyafet tercihlerinde bulunmaktadır.

Dönemin moda anlayışını film bize sunmakla yetinmeyip, dönemin geçmişe ve kırsala yönelik kıyafet kodlamalarını da iletmektedir.

4.3.3. Eğlence hayatında kadın ve erkek arasındaki ilişki

Film içerisinde barındığı eğlencenin sunumuna göre gösterilere ayrılmıştır. Geçmişe yönelik Osmanlı kahvehanelerine özgü hazırlanan gösterilerde eğlence mekânında bulunları sadece erkeklerden oluşmaktadır. Bu noktada ortaya çıkan dansözler sadece orada bulunan erkeklerin eğlencesinin aracısıdır. Keza, Bağdat temalı şovlarda dans eden dansözler en üst kademe oturması ile önemli bir konumda olduğu aktarılacak istenen yaşlı erkek karakterin önünde eğilerek ilgi ile dans eder. Ancak, Anadolu'ya özgü hazırlanan sahneler ve Türk sanat müziği dinletilerinde kadın ve erkeğin aynı sahneyi paylaştığı görülmektedir. Anadolu'da kıyafetleri, müzikleri, onlara özgü mekân algısı kentten oldukça farklı resmedilse de kadın ve erkeğin birlikte eğlenebilmekte olması dikkat çekicidir. Anadolu'da kadın ve erkek birlikte şarkı söyler, Türk sanat müziğinde solistimiz kadındır. Geçmiş ve Arap yarımadasına özgü temalarda kadın erkekle birlikte eğlence mekânına ortak değildir. Gazinonun sahne arkasına geçildiğinde genellikle bikinili kadınların kameranın önünden yürüdükleri göze çarpar. Filmde çıplaklık olgusu kadın üzerinden bir arzu nesnesi yaratımı amacıyla sunulmuştur. Ancak, yine gazino çalışanları içinde yaratılan ilişkiler bizlere bambaşka bir hikâyeye anlatmaktadır. Zehra ve Ali karakterlerinde resmedilen alaturka ve alafranga karşılaşmasında, alaturkanın yüceltilmesinin Zehra üzerinden resmedilmesi manidardır. Kadın, geleneksel olanı kollayan alaturkanın kalkındırması rolünde kullanılmıştır. Alaturka müzik çalışmalarının yapıldığı sahne sadece kadın karakterleri içerir. Kadın gelenekselin koruyucusu, erkek ise Batılı değerlerin neferidir. Erken Cumhuriyet döneminde muhafazakâr yönü barındırır da güzellik yarışmaları ile Batı'ya karşı modernliğimizi simgeleyen kadın bu filmde gelenekselin olanın kutsayanı olarak Zehra üzerinden aktarılır. Erkekler Batı müziği yapan, modern ve omuz dekoltesine sahip kıyafeti içerisinde kadın ile dans eden, dışa dönük kodlamaya sahiptir. İki karakterin arasında ise bir rekabet söz konusudur. Alaturka ve alafranga rekabeti vardır. Ancak, en önemlisi de bu iki karakterin sevgili olmasıdır. Yani, içinde barındırdığı rekabete rağmen geleneksel olan ve Batılı olan beraberliği söz konusudur. Ve bu sevgililik üzerinden iki anlayışın birlikteliği verilmiş, dönemin ruhu da bunun üzerinden okunabilmektedir.

İzleyiciler açısından bakıldığında, kamera seyircilere döndüğü zaman kadın ve erkeklerin yan yana şovu izledikleri, eğlendiklerini göstermiştir. Cumhuriyet ile başlayan kadın ve erkeğin birlikte eğlenebilmesi bu dönemde de devam etmektedir. Ancak, geçmiş anlatısına

sahip sahnelerde bunun böyle olmadığını görürüz. Geçmiş eğlence hayatında, eril eğlencenin yaşanmaktadır ve kadının sadece eğlendiren bir aktör olarak karşımıza çıkar.

4.4. *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (1959) Filmi

Cilalı İbo Yıldızlar Arasında (1959) film künyesi

Yönetmen: Osman Fahir Seden; Senarist: Osman Fahir Seden; Oyuncular: Feridun Karakaya, Turgut Özatay, Nilüfer Aydan, Gülderen Ece, Nubar Terziyan, Ahmet Tarık Tekçe, Nuri Ergün, Aziz Şenses, Celal Şahin, Şen Kardeşler, Nigar Uluerer; Yapımcı: Osman Fahir Seden; Yapım Şirketi: Kemal Film; Yapım Yılı: 1959; Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz; Süre: 86 dk; Ülke: Türkiye (TSA, 2016; Özgüç, 2012: 103).

Cilalı İbo Yıldızlar Arasında (1959) film özeti

Bir film şirketi olan Kemal Film, gelecek vaat eden şarkıcı ve oyuncularını seçmek üzere bir yarışma düzenlemektedir. Yarışma İstanbul'dadır, gazete ilanları ile duyurulur. Yarışmanın başvuru tarihini kaçıran Cilalı İbo'da mızıkası ile bu yarışmaya dâhil olmaya çalışmaktadır. Aynı esnada, Anadolu'dan bir tren ile Cilalı İbo'ya tıpatıp benzeyen Çavuşunoğlu Şakkar'da kavalı ile yarışmaya katılmak üzere şehre gelir. Durumuna üzülen ve parası olmadığını düşünen stüdyonun çalışanı Mualla, Şakkar'a yardım eder. Yarışmanın filme alınacağını duyan rakip yapım şirketi kasada saklı duran senaryoyu çalmak için adam gönderir. Şakkar, bu duruma şahit olur ve onu gören adamlar öldürmeye çalışırlar. Bu sırada, Cilalı İbo'ya da yarışmanın sorumlularından Mine yardım eder. Benzerlikleri nedeni ile Şakkar'ın peşindeki adamlar Cilalı İbo'ya da saldırırlar. Arkadaşları ile stüdyoya gelerek adamları yakalamak isteyen Cilalı İbo, Şakkar'ı görür ve anlam verebilmek için arkadaşları onu kaçıırırlar. Sonrasında Şakkar'ın öyküsünü dinler ve onun aslında evlenme fikri ile Mualla'yı tanıyabilmek için rol yapan zengin Fikret olduğunu öğreniriz. Bu sırada ise, yarışma tüm hızıyla devam etmekte, dönemin ünlü şarkıcıları film boyunca sahne almaktadır. Yarışmanın son performansı sırasında rakip stüdyonun gönderdiği adamlar stüdyoyu basarlar. Cilalı İbo, Şakkar'ın kıyafetlerini giyerek peşlerindeki adamları tuzağa düşürür. Mualla, Şakkar'ın aslında kim olduğunu öğrenir, önce kızsada da Cilalı İbo, Fikret'in niyetinin evlilik olduğunu ve onu sevdiğini söyleyince Fikret'i affeder ve film sorar.

4.4.1. Eğlence hayatına dâhil "Kentli ve Anadolu"lu

İstanbul ülkenin en büyük şehri olarak eğlencenin merkezidir. Filmin başlaması ile birlikte 1956 yılı İstanbul'una ait "normal bir günün" görüntüleri geniş açılı çekim ile karşımızdadır. Şehrin meydanında yürüyen insanlar, satıcılar, arabaların görüntüleri doğal bir akışta görünür kılınmış, kitlelerin gündelik hayatı gözler önüne serilmiştir. Bir yanda başörtülü bir diğer yanda diz altında biten kabanları ve kısa dalgalı saçları ile kadınlar, yine kasketli erkek satıcılar ve ellerinde gazeteleri ile yürüyen fötr şapkalı erkeklerden oluşan kitle sayesinde şehrin sıradan bir gününe şahit oluruz. Filmde, Şakkar'ın gelişi geniş açıdan yakın plana geçilen tren sahnesi ile gösterilir. Anadolu'dan gelişin vurgusu tren ile sağlanır. Şakkar'ın şehre geliş sebebi ise, ün vaat eden bir yarışma ile eğlencenin üretiminde yer alma ümididir. Şakkar, omzunda yün çantası, başında kasketi, yün ceket ve çorapları, ayağında şalvarı belinde kuşağı ve boynunda mendili ile İstanbul'a varır ve eğlencenin merkezi olan film stüdyosuna gelir. Böylece, Şakkar eğlencenin içinde yer alan, Anadolu ve parasız kimliği ile düşük sosyo-ekonomik yapıya sahip kişi tiplmesi olarak filmde yer edinir. Cilalı İbo, gömleği ve eski pantolonu ile karşımızdadır. Rengi solmuş siyah pantolonun eskiliği yakın plan çekimle daha da vurgulayan popo kısmını kaplayan beyaz yamasıdır. Ayakkabı boyacılığı yapan Cilalı İbo, sosyo-ekonomik olarak toplumun alt seviyelerinde yer alan şehirde yaşayan tiplmemizdir. Dil kullanımı ile kültürel seviyelerindeki eksik vurgulanan tiplme Cilalı İbo, 'r' harflerini yutarak 'sinek' gibi kendine özgü aşağılama sözü ile konuşur. Şakkar ise, Anadolu'ya özgü bir şiveye sahiptir ve konuşurken argo ifadelerle başvurur. Onun geliştirdiği aşağılama sözü ise, 'ayı'dır. Cilalı İbo'nun da amacı, Şakkar ile aynıdır: mızıkası ile eğlencenin üretiminde ün sahibi olmak. Cilalı İbo mızıkası ile varlığını kanıtlamak isterken Şakkar kavalı ile bu mücadeleyi verir. Kaval, Anadolu'nun müzik aleti iken, kentte mızıka vardır. Aynı sayılabilecek sosyo-ekonomik ve kültürel sermayelerine rağmen bu iki tiplme bize Anadolu ve kentlinin farklı olduklarını gösterir. Öncelikle, ikisinin de kıyafetleri yoksulluklarını gösterse de, birisi eski yamalı bir pantolon diğeri şalvar giyer, yün çorap tercih eder. Şakkar, kasketli iken Cilalı İbo kendine özgü bir şapka takar. Oysaki eğlencenin gerçekleştiği mekândan çıkarken gördüğümüz diğer erkekler fötr şapka takmaktaydı. Eğlence hayatına dâhil kentli erkek, ilhamını Batı'dan alan modern giyim-kuşama sahiptir. Örneğin, yarışmanın sunucusu ve solistlerin çoğunluğu papyonla tamamladıkları smokin tercih etmektedir. Eğlencenin izleyicisi de takım elbisesi ile konser salonlarındadır. Salonun dışına çıkarken tercih

ettikleri uzun kabanları, fôtr şapkaları vardır. 1950'lere ait dünya erkek modasına ait resimlerle filmde karşımıza çıkan erkeklerin kıyafetleri oldukça benzerdir:



Resim 4.3. Solda dünyadan erkek modası (Gentleman's Gazette, 20.10.2013) sağda ise, *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (1959) filminden bir kare

Kadınlar açısından da durum farksız değildir. Geniş açı ile gördüğümüz konserleri izlemeye gelen seyirci ve eğlencenin düzenlenmesinde yer alan kadınlar kısa dalgalı saçları, diz altı volanlı etekleri ile dönemin modasına uygun giyim-kuşam kodlarına sahiptir. Şakkar, Mualla'nın kıyafetleri için *"-Kim bilir ne kadar zenginsin. Bak üstün başın cip cici"* der. Hâlbuki Mualla sadece çalışan ve geçimini bu şekilde kazanan bir kadındır. Ama Anadolu için sıradan bir kentli kadın görünüşü dahi zenginlik göstergesi sayılabilmektedir. Eğlence hayatı belirli kıyafet kurallarına uyum sağlamak gereklidir. Cilalı İbo'da bu eğlence içinde yer almak için kıyafet kodlarına uyum sağlamalıdır. Anadolu Şakkar için bu *"-Bıyıklarımı bile İstanbul nizamına soktum. Hani, Ayfan Fişık var"* sözleri ile dikkat çekilerek, Ayhan Işık bıyığı ile sağlanmaya çalışılırken, Mine, Cilalı İbo zannettiği Şakkar ile karşılaştığında *"-Bu ne kepezelik böyle! Ben sana üstünü başını düzelt demiştim"* der. Bu noktada, Şakkar'ın üzerinde İstanbul'a gelişindeki kıyafetleri vardır ve bunlar eğlence hayatına dâhil olmak için uygun ya da yeterli değildir. Bu nedenle, sahneye çıkmak için performansını göstermek üzere hazırlandığında kameranın yakın çekimine giren kentli Cilalı İbo'nun, takım elbise giymiş olduğunu görürüz. Film boyunca Anadolu'dan geldiği ve Anadolu olduğu vurgulanan Şakkar'ın tam olarak hangi

şehirden geldiği ise hiçbir zaman söylenmez. Filmin sonlarına doğru ise, Şakkar'ın Adanalı zengin bir ailenin olduğunu açıkladığına şahit oluruz. Ve bundan sonra, Şakkar'ın adı Fikret olur, şivesi kaybolur ve kıyafet olarak takım elbise giyer. Bir şive ve kıyafetin değişimi ile karakterlerin bir anda kentli normlara uygun hale gelmesi, kıyafetin ve dilin modernlik göstergesi olduğunu anlatır bize.

4.4.2. Eğlence hayatının sunduğu müzik ve gösteriler

Filmin ilk sahne performansında konser salonunda on tane saz, bir darbuka ve bir klarnetten oluşan saz heyeti ile Adnan Şenses'i izleriz. Türk halk müziği eseleri seslendiren Adnan Şenses, dönemin ünlü Adanalı sanatçısıdır. Bu dönem Adana'nın gelişimi ve iktidarın temsilcisi olduğu sınıfların çeşitlenmesindeki rolü nedeniyle açılışı Adnan Şenses'in yapması manidar bir seçim olmuştur.

Ardından Şen Kardeşler sahne alır. Stüdyo da türkülerini söyleyen Şen Kardeşler'e dekor olarak çiçekli kumaştan bir divanın olduğu ev içi sahne eşlik eder. Saçları kısa ve dalgalı, kıyafetleri ise, askısız ve bele oturmaktadır. Türkü ve dekora uyum ise sadece ellerindeki mendillerle sağlanmıştır. Onların ardından kameranın hızlı bir geçişi ile aşçı kostümü içerisinde dönemin önemli güldürü ismi Celal Şahin şarkısına başlar. Akordiyonu ile kendine özgü mutfakla ilgili araç-gereç ve yiyeceklerle ilgili şarkısını söyler. Önünde ise, tencere ve tavalar ona dekor oluşturur. Hemen ardından başladığı ikinci performansında takma gür bir bıyık takar ve başında üzerinde küçük ziller olan bir Meksika hasır şapkası vardır. Yine kendine özgü, metal mutfak aletleri ve bir zil ile davuldan oluşan enstrümanın eşlik ettiği şovunu gerçekleştirir.

Daha sonrasında sahneden uzaklaşarak, Cilalı İbo ile ona ait başka bir eğlence mekânına gideriz. Cilalı İbo merdivenlerden aşağı indiği, yer altında bir meyhaneye gelir. Cilalı İbo'nun sosyo-ekonomik olarak düşük seviyede yer alması ve onunla aynı mekânı paylaşanların kıyafet seçimleri (kasketler ve kravat yok gibi) ve de mekânın kendisi bize orta-alt sınıfın tercih ettiği bir eğlence mekânı olduğunu göstermektedir. Kameranın geniş açısı ile tahta masaları, sıkışık oturma düzenini görürüz, masaların üzerinde bile oturabilmek bu mekâna aittir. Burada Cilalı İbo ve arkadaşları mızıkalarını çalarak ve ayaklarını yere vurarak tutturdıkları ritim ile İngilizce bir şarkı seslendirmektedirler. Onları izleyen meyhanedeki diğer iki erkek bu durumu yadırgar ve geçmişe olan

özlemlerini dile getirerek, Hafız Burhan'ın gazelini isterler. Bu noktada, alaturka-alafranga ikililiğini görürüz. Aynı eğlence mekânında, önce İngilizce bir şarkı sonrası gazel dinlenir. Bir yanda alafranga İngilizce varken diğer yanda geleneklere özlem gazel ile giderilmektedir.

Bu mekândan ayrılarak, stüdyonun kayda aldığı Nigar Uluerer'in Türk sanat müziği performansını seyrederiz. Kısa dalgalı saçları, payetli kalp yaka tuvaleti içerisinde "*Ben Derdime Hiç Çare Bulmam*" şarkısını söylerken ona smokin giyen saz heyeti eşlik etmektedir. *Bin bir Renk Opereti*'nde Neriman Sarısözen ve arkadaşları, türküler söyler. Neriman Sarısözen de günün modasına uygun saçları ve tuvaleti içerisinde saz heyeti de smokin giymektedir. Daha sonra sahne alarak Kerkük yöresi türkülerini söyleyen Muzaffer Akgün, Neriman Sarısözen'in elbisesine benzer bir elbise giymekte iken ona eşlik eden saz arkadaşları kravat taktıkları takım elbise tercih etmiştir. Akgün'ün sahnesinde kaşık ve darbuka ile solo gösteri de vardır. Sahnenin arkasında bir dansöz şovu için hazırlanmaktadır. Sahneye çıkan Nurettin Çamlıdağ ve saz topluluğu smokin giymektedir ve Niğde yöresine ait bir 'bozlak' icra edilir. Harikalar Venüsü'nün sahnesinde ise, ilk olarak Ahmet Yamaç ve korusu sahne alır. Çanakkale yöresine ait şarkılar söyleyen koroda kadınlar tuvaletleri, erkekler smokinleri ile aynı sahneyi paylaşırlar. Malatyalı Fahri ise sahnede tek başına tamburu ile şarkısını söyler. Diğer sahnelerden farklı olarak, Malatyalı Fahri hasır iskemlelerin olduğu, ateşin yandığı ocak bulunan bir sahnede oturarak şarkısını söyler. Kayseri türkülerini icra eden kadın ve erkekler son olarak sahneye çıkar. Erkekler sahnenin sol tarafında bir kısmı yuvarlak çizerek hasır iskemlelerinde oturmuş sazlarını çalmakta, diğerleri bağdaş kurarak şarkı söylemekte iken kadınlar sahnenin sağ tarafında ağaçtan bir bölmenin üzerinde oturmaktadır. Sahnenin ortasında içinde ateş yanan uzun bir ocak, duvarda kilim asılıdır. Erkeklerin; başında kasket, bacağına şalvar, ayağında yün çorap ve omuzlarında örtü vardır, kadınlar ise; başörtüsü takmıştır.

Cıvalı İbo ve arkadaşlarının bir meyhanede söyledikleri İngilizce şarkı ve Celal Şahin'in kendine has performansına yer verilir. Sahnede, Nigar Uluerer'in söylediği Türk sanat müziği dışında, bu filmde sahneye çıkan diğer tüm sanatçılar Türk halk müziği söyler. Türk halk müziği sahnelerindeki kıyafetler ve dekor genelde aynı sade bir fon iken sadece son iki performansta kırsala özgü dekor ve kıyafet kodları kullanılmıştır. Filmin en başında "müsabakanın gayesi, memleketimizin en mükemmel ses ve saz topluluğu ve genç film yıldızlarını seçmek" olarak belirtilmiştir. Yine, İstanbul'da heyecanlı günlere yol açtığı

belirtilen yarışma için türkü yarışması ifadesi geçmez. Ancak, en iyi ses ve saz yarışmasında çoğunlukla türküler vardır. 1950'lerin ikinci yarısından sonra eğlence anlayışına dair müzik zevklerinde Türk halk müziği baskınlığı mevcuttur. Bu da bize, alaturka tabir edilen müziğin toplumdaki yerini alafranga müziğe karşı ne denli geliştirdiğinin kanıtını oluşturur. Toplumsal beğeniler değişmiştir. Filmin sonlarına doğru patronun bir opera sanatçısının da yarışmaya dâhil olmasını istemesi üzerine, yarışmacının sunucusu ve düzenleme ekibindekiler sahne arkası konuşmalarında "türkü yarışmasında operetin işi ne" ifadelerini kullanmışlardır. Türkü yarışması olarak ilk kez burada vurgulanır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta ise, opera sanatçısının filmdeki yansımasıdır. Sarı saçlı, iri yapılı bir soprano, siyah bir abiye giymiş ve başına siyah tül takmıştır. Operaya yönelik genel algı olan "bağırma" şeklinde sesler çıkarmaktadır. Ve etraftakilerin alay nesnesi olmuştur. Şakkar tiplemesi, "*Canavar düdüğü gibi karı be, vapur düdüğü gibi bağırıyor*" ifadelerini kullanır. Opera sanatçısı Cilalı İbo ve arkadaşları tarafından bayıltılmış, Cilalı İbo'nun peşindeki adamlardan gizlenmesine aracılık ederek sahneye çıkamamıştır.

4.4.3. Eğlence hayatında kadın- erkek ilişkilerine bakış

Filmin ana tiplerleri olan Şakkar ve Cilalı İbo ile Mualla ve Mine arasında iyilik gösterme üzerine kurulan bir ilişki söz konusudur. Mualla, kalacak yeri olmayan Şakkar'a stüdyoda kalacak yer sağlar, daha sonra onu ziyarete gelir, peynir ve ekmek getirir. Bu davranışının karşılığında Anadolu insanı Şakkar, Mualla'ya "*Ben şehir adabı muaşeretini bilmem pek bilmem. Sen böyle herkese iyilik eder misin*" sorusunu yöneltir. Kadınların tanıdık olmadıkları erkeklere yönelik bu denli iyi bir davranışta bulunmaları bu soruya neden olmuştur. Bu durum, Şakkar'da, Mualla'nın ona karşı ilgi duyduğu için mi yoksa şehre özgü bir davranış kalıbından dolayı mı bu davranışta bulunduğu dair merak uyandırmıştır. Çünkü Şakkar aslında eğitilmiş, zengin Fikret'tir ve Mualla'yı iyi tanımak için kendisini farklı biri olarak göstermiştir. Zengin bir erkeğin fakir bir kızla evlenmeden önce onu kandırmasına şahit oluruz. Belki, Mualla Şakkar'a karşı bir ilgi duyduğu için yardımseverlik göstermiştir. Ancak, filmde Mine'nin de Cilalı İbo'yu yarışmaya almak için gösterdiği iyilik söz konusudur. Ve bu tamamen Mine'nin tanımadığı Cilalı İbo'ya gösterdiği karşılıksız bir iyiliktir, yardımseverliktir. Filmin ana kadın ve erkek karakterleri/tipleri arasında bu türlü bir ilişki var iken, bir de Mine ile Turgut Özatay'ın arkadaşlığı söz konusudur. İki beraber bir sokakta yürürler. Mine'nin yorgun

olduğu için ayrılmak istemesi üzerine, Turgut'un sinemaya beraber gitme planları olduğunu söylemesi, dönemde kadın ve erkek iki arkadaşın birlikte rahatça sinemaya giderek sosyalleşme imkânı sağladıklarını göstermektedir.

Filmin şarkı sahnelerinde kamera, kadın ve erkek solistlerin bir arada şarkı söylediklerini göstermektedir. Ancak, Kayseri türkülerinin söylendiği son performans sırasında kadın ve erkek aynı sahneyi paylaşıp da yan yana değillerdir. Daha önceki yıllarda Anadolu'ya özgü olarak sunulan gösterilerin yer aldığı filmlerde yan yana gördüğümüz kadın ve erkek arasında ağaç dallarından yapılma bir bölme vardır. Yine, Cilalı İbo'nun arkadaşları ile şarkılar söylediği mekânda sadece erkeklerden yer almaktadır. Ancak, konser salonlarında şarkıları dinlemeye gelen kente özgü kıyafetlerle kadın ve erkek yan yana oturmakta ve eğlenmektedir.

Cilalı İbo tiplemesi çok sevilmiş, Türk sinemasında 14 tane filmde başrol oynamıştır. Yıldırım (2015: 229) açısından bunun nedenleri olarak şu söylenebilir; Cilalı İbo, "geleneksel tiyatrodan İbiş'in, halk masallarında Keloğlan'ın yaptığı etkinin benzerini sinema sahasında yapmayı başarmıştır." Halkın içinden gelen, onlara ait ve yakın bir dile sahip, "isminin yazdığı şapkası, yamalı pantolonu, boyacı sandığı ile Cilalı İbo kendine has kimliği olan özgün bir komedi tiplemesidir. Samimi ve saf duygularını ifade eden mimikleri onu hem seyircinin hem de kadın karakterlerin gözünde sempatik kılmaktadır" (Yıldırım, 2015: 230, 232). Göçün hızlı yaşandığı, köyün kente kentin köye temasının geliştiği bu yıllarda kendi kültürüne özgü güldürüyü sağlayan bir tiplemenin sevilmesi şaşırtıcı değildir. Ayrıca, bu tiplemenin benimsemesinde yüksek kültürlü ve zengin olmayışı, nüfusun büyük çoğunluğunun da gelir seviyesinin çok yüksek olmadığı düşünüldüğünde önemli bir etkidir. Cilalı İbo tiplemesinin, üslup bozuklukları ve eski kıyafetleri ile sinemada yer alarak geniş kitlelere ulaşması bize, 50'li yıllara gelindiğinde Cumhuriyet'in kurucu döneminin modern Türk insanı imajının dışına çıkılamayan katı politikalarının esnediğini göstermektedir.

4.5. Abbas Yolcu (1959) Filmi

Abbas Yolcu (1959) film künyesi

Yönetmen: Semih Evin; Senarist: Semih Evin; Oyuncular: Renan Fosforoğlu, Necdet Tosun, Adile Naşit, Sadettin Erbil, Mürüvvet Sim, Dursune Şirin, Müşerref Çapın, Osman Alyanak, Fikret Fırtına, Suzan Güven; Yapımcı: Semih Evin; Yapım Şirketi: Roket Film; Yapım Yılı: 1959; Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz; Süre: 94 dk; Ülke: Türkiye (TSA, 2017; Özgüç, 2012: 102).

Abbas Yolcu (1959) film özeti

Film, Necdet ve Abdi'nin Bursa'dan İstanbul'a Necdet'in kız kardeşini görmeye gitme maceralarını anlatmaktadır. Necdet Tosun'un hayat verdiği Necdet tiplemesi, uzun boylu ve oldukça kilolu bir erkek iken, Abdi ise, kısa boylu ve ne zayıf ne de şişman olan Necdet'e göre daha akıllı davranan bir tiptedir. İstanbul yolunda Necdet'in kilolu olması nedeniyle yolculuk ettikleri taksici iki arkadaşı arabadan indirir. Yola bir süre yayan devam ederek İstanbul'a varırlar. Kız kardeşinin yazdığı mektuptaki adresi bulurlar ancak kız kardeşi taşınmıştır. Yeni ev sahiplerinden de adresini öğrenemezler. Bu sırada bir parkta dinlenirler. Parkta, dadı Didar'la karşılaşır ve futbol oynayan çocukların oyununa dâhil olurlar. Daha sonra, bir gazinoya giderler burada bir yanlış anlaşılma vesilesi ile Madam ve kocası ile tanışır. Madam'ın kocası ile hem şehri çıkarlar ve çift onları evlerine davet eder. Ertesi gün kız kardeşini beraber aramaya çıkarlar ve tesadüfen top oynadıkları çocuk ile karşılaşır. Necdet çocuğa kardeşinin resmini gösterir, çocuk annesi olduğunu söyler. Onları alarak eve getirir ve kız kardeşi ile kavuşurlar. Bu sırada Necdet'in kardeşinin eşinin evi terk ettiğini öğrenen Madam, kadının eşini bulur, evine geri getirir. Evin dadısı da parkta karşılaştıkları Didar'dır. Necdet'e Didar'ı isterler ve Necdet, Didar, Abdi İstanbul'a gelirken karşımıza çıktıkları ilk yoldan hep beraber Bursa'ya doğru giderler.

Filmin içerdiği İstanbul'da bir gazino eğlencesi ve Anadolu'da geçen bir kadın eğlencesi bize filmde müzikler, kıyafetler ve daha da önemlisi kadın ve erkek arasındaki ilişkiye dair önemli veriler sunar. Özellikle, Anadolu'daki kadın anlatısına dair şaşırtıcı kırılmalar yaratmaktadır.

4.5.1. 1959 yılında İstanbul'da bir gazino eğlencesi

Necdet ve Abdi İstanbul'a vardıkları ilk günün akşamında soluğu bir gazinoda alırlar. 1958 yılında İstanbul'un gerçek bir gazinosunda çekilen bu eğlence hayatı sahnesi, mekânın kendisi, mekânda tüketilenler, kıyafetler ve müzikler açısından bize veri sağlar. Gazinoda bir masaya otururlar. Geniş açılı kaydedilen mekân, masa örtüsü ile kaplı masalar ve modern sandalyeler ile kaplıdır. Gazino programı, dansöz Fikret Fırtına'nın dans şovu ile başlar. Kanun, tambur, darbuka ve keman enstrümanlarından oluşan müzisyen ekip, göbek havası çalmakta, dansöz oynamaktadır. Dansöz çıkınca yakın planda jest ve mimiklerine tanıklık ettiğimiz kahramanlarımızın heyecanlandığını görürüz, hatta dansözü daha iyi izleyebilmek için ayağa kalkarlar. Bu durum, mekânda diğer oturanları rahatsız eder. Dansöz sahneden ayrılırken Necdet ve Abdi'nin de masaya siparişleri gelmiştir. Buz kovası içerisinde şarap, ortada meyve ve peynir tabağı vardır. Diğer masalara baktığımızda da, şarap ve şampanya içildiği, masaların genelinde meyve tabakları olduğu göze çarpar. Bunun yanı sıra, Madam ve kocası ise, 'brendi' içmektedirler. İçecek tercihlerinde brendi, şampanya gibi Batı'ya özgü tercihler dikkat çekicidir. Ve kamera bize arka planda puro içildiğini görünür kılar. Gazinoda eğlenen kadın da puro/sigara içmektedir. "Sigara, cemiyet hayatının ayrılmaz parçasıdır. Artık yalnızca erkekler ya da kötü kadınların tercih ettiği bir alışkanlık değildir. Şehirli, nazik ve narin hanımların da tercihidir" (Alkan, 2015: 599). Görüldüğü üzere kadının alışkanlıkları da değişmiş, sadece eğlencenin üretiminde ve tüketiminde görünürlüğünün yanı sıra, sigara gibi eskiden ona yakıştırılmayan, kalıpları da kırmıştır.

Kısa bir ara verdikten sonra dansöz, yeniden sahneye çıkar. Dansöz şovunu sergilerken bu kez Necdet ve Abdi de sahneye çıkarak dansöze eşlik ederler. İzleyiciler de alkış tutar. Sahneye çıkarak dansözün dansına eşlik eden sadece Anadolu'dan gelen karakterlerimizdir.

Dansözün sahneden ayrılmasından sonra gazinoda eğlence Suzan Güven'in Türk sanat müziği şarkıları ile devam eder. Suzan Güven, şarkılarını söylerken kamera aracılığıyla görünür kılınan seyirciler, ilgi ile masalarını oturarak onu dinler. Türk sanat müziğinin hemen ardından sahneye bir kadın ve bir erkek çıkarak *hula-hoop* gösterisine başlarlar. Bu sırada onlara saksafon nağmeleri eşlik eder. Türk sanat müziğinde kullanılan enstrümanlar gitmiş, kamera saksafonun yanı sıra bateri ve piyanonun da yer aldığı müziğin devreye girişini aktarmıştır. Kadın diz altı bele oturan bir elbise tercih etmiştir ve saçları döneme

damga vuran küt ve dalgalı bir modeldir. Erkek ise takım elbisesi içerisinde hula-hoop gösterisini gerçekleştirir. Gazino programı içerisinde hula-hoop gösterisinin yer alması da bir hayli dikkat çekicidir. "Amerika'da yeni bir salgın" (Milliyet, 19.09.1958: 4) olarak haberi yapılan hula-hoop kısa sürede Türkiye'yi de etkisine almıştır. Perapalas, yılbaşı eğlencelerinde hula-hoop gösterisi olacağını duyururken (Milliyet, 25.12.1958: 4), 25.01.1959 tarihli *Milliyet* Gazetesi'nde hula-hoop müsabakası düzenleneceğini duyurulmaktadır. Amerikan kültürünün tüm yönleri ile hissedildiği bu dönemde hula-hoop da bunun bir parçası olarak eğlence hayatına eklenmiştir. Filmin başlangıcında kamera geniş açı ile İstanbul manzaralarını gösterdiği sırada şehirdeki arabaların hemen hemen hepsinin Amerikan üretimi arabalar olması da sokaktan eğlenceye Amerikanlaşmanın her yönüyle varlığını bize anlatmaktadır. Sahneden gelen, çevirmek isteyen var mı sorusu karşısında Necdet ve Abdi sahneye çıkar. Her fırsatta sahneye çıkan Necdet ve Abdi kentlinin olamadığı kadar cesur ya da eğlenceye katılıma heveslidir. Hula-hoop gösterisinin bitiminde sahne yine kanun, tambur, keman ve darbukanın eşlik ettiği Türk sanat müziği ile Suzan Güven'indir. Necdet, arka masada oturan daha önce tartıştığı adamın yanında oturan kadına bakış atar, kadında göz kırpınca ona çiçek atar. Kocası gelir, kadın onları şikâyet eder ve adamlar karakterlerimiz arasında kavga çıkar. Böylece, gazinodan atılırlar. Gazinoda kadın ve erkek birlikte eğlenmeye gelmiştir ve huzursuzluk çıkaranlar bu ortamdan atılırlar.

Modern kentin eğlence hayatında kadınlar şık, bel altından bollaşan diz altı elbiseleri ve küt dalgalı saçları ile yer alırken erkekler takım elbise giymiş, kravat takmıştır. Necdet ve Abdi, İstanbul'a ilk kez gelişlerine rağmen takım elbiseli ve kravatlı, fötr şapkalıdır. Gazinoda bulunan diğer tüm erkekler, şapkalarını çıkarmıştır. Ancak, Bursa'dan gelen Necdet ve Abdi kapalı eğlence mekânında şapkalarını çıkarmazlar.

İncelediğimiz diğer filmlerde Anadolu'dan gelen şalvarlı, yün çoraplı ve kasketli iken bu filmdeki erkek kahramanlarımız takım elbiseli, kravatlı ve fötr şapkalıdır. Taşralı giyimi açısından bu tipler üzerinden bilinci aşılayan bir anlatı sunulmuştur. Bu geldikleri Bursa'nın kıyafet kodlarını da verebilir ancak, Abdi'nin "*Boru mu? İstanbul'a gidiyoruz, hazırlık yaptık*" sözleri ile İstanbul'a gidiş için Necdet'in kardeşinden aldıkları mektuptan sonra 1 yıl hazırlık yapan Abdi ve Necdet'in bu seyahat için özellikle bu kıyafetleri tercih etmiş olabilecekleri yorumuna da imkân sağlar.

4.5.2. Anadolu'da geçen bir kadın eğlencesi

Bir türkü eşliğinde başlayan filmde Necdet ve Abdi İstanbul'a gitmek üzere çıktıkları yolda içinde bulundukları arabanın onları indirmesi ile yola yayan olarak devam ederler. Bu sırada tesadüfen ormanlık bir alanda şarkı söyleyen kadınlarla karşılaşılır. Önce kadınların yanına gitmeden çalılarının ardına gizlenerek eğlencelerine gizli tanık olurlar. Bu sırada bizde geniş açılı kamera sayesinde aynı tanıklığa ortak oluruz. Kadınlar ormanlık bir alanda toplanmış, yuvarlak oluşturarak yerde oturmaktadırlar. Yedi kadın, elleri ile alkış yaparak tempo tuttukları türkülerini söylemektedirler. Necdet türkünün ritmine dayanamaz ve oynayarak kadınların yanına doğru ilerler. Onu gören kadınlar da ayağa kalkarak onunla birlikte oynamaya başlarlar. Necdet'i ortalarına alır, etrafında çember oluşturarak elleri ile onun dansına tempo tutarlar. Bu sırada Abdi gelerek *"-Beni rezil ettin"* diyerek ona müdahalede bulunmak ister. Türkü söyleyen kadınlardan birisi Abdi'ye *"-Ne karışyorsun"* diye çıkışır ve onu gıdıklamaya başlar. Diğer beş kadın da hepsi birden Necdet'i gıdıklamaya çalışırlar. Bu zamana değin Anadolu'ya dair tahayyüle sebebiyet veren anlatıların kırıldığı bir noktadır. Sadece kadınlardan oluşan ve ormanlık, diğer insanlardan uzak kurdukları izole ortamlarına ansızın dâhil olan tanımadık bir erkeğin eğlencelerine ortak olmasına izin vermek, hatta onunla birlikte oynamak, bununda ötesinde onu gıdıklamak. Film, kameranın görünür kıldıkları ile bilinci afallatan bir fenomen sunar bize. Daha önce, incelenen filmlerde kadın ve erkek Anadolu anlatısı içerisinde eğlenceye birlikte katılsalar dahi böylesi bir samimiyet söz konusu değildir. Ancak, Necdet ve Abdi'nin kadınların yanlarından ayrılırken *"-Hoşça kalın, bacılar"* cümlesini kurması, bu samimiyetin içerisinde cinsel arzulara dair bir metin aranmaması gerektiği mesajını vermektedir. Filmin yönetmen ve senaristi olan Semih Evin, alışılmışın dışında kadın-erkek ilişkisi ile bizlere kodlarda yaşanan kırılmaları bir eğlence sahnesi üzerinden göstermektedir. Bir başka yönden de, Anadolu'daki kadın kıyafeti de şalvar ve yün çoraptan ayırdır. Buradaki kadın da başörtüsü takmaktadır, ancak bu üçgen şeklinde saçların ön kısmını açıkta bırakan çok da büyük olmayan bir başörtüsüdür. Kıyafetleri belden oturan, dirsek kol ve diz altında bir elbise ya da yine diz altında biten bir etek ve ceketten oluşmaktadır. Bu yönüyle kente ait giyim-kuşam kodlarına uyum sağlar. Burada yine kamera sayesinde izleyicinin bilincinde bir afallatma yaratılır Ancak, başörtüsü ise Anadolu'nun vazgeçilmez unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Kadınların kıyafetleri bize, bir yanı ile modernleşmenin genişlediğini ancak her durumda bunun geleneksel olanı da, başörtüsü gibi, tamamen dışlamadığını anlatır.

4.5.3. Kentli ve Anadolulu arasındaki dil uyuşmazlıkları

Kentin eğlence hayatına katılmak amacıyla geldikleri gazonoda siparişlerini soran garsona Abdi, *"-Biz burada kısa devre yapacağız"* der. Garson bunu anlayamaz. *"-Yani paradan yana hesaplı davranacağız"* şeklinde bir açıklama yapar.

Dansözü daha iyi seyredebilmek için ayağa kalkan karakterlerimizin davranışından kameranin çekim açısında bulunan, yüz ifadeleri ve jestlerinden rahatsız olduğunu anladığımız arka masadaki erkek gelir ve *"-Siz ne biçim insanlarsınız"* der. Bunun üzerine Abdi ve Necdet, *"-Gördüğün o biçim insanlarsınız, sana beğendirmek için biçimimi değiştiremem ya"* *"-Biz biçimimizden memnunuz"* derler. Diyalogun biraz ilerisinde kentli erkek *"-Oha, çüş"* der ve yanlarından ayrılır. Bunun üzerine Necdet ve Abdi arasında şu diyalog geçer:

Necdet: *"-Abdi, Allah aşkına bu bana ne söyledi?"*

Abdi: *"-İngilizce konuştu."*

Necdet: *"- Anlayamadım ki"*

Abdi: *"-Tabi anlayamazsın, İngilizce bilmezsin ki"*

Necdet: *"-Evet, bilmem. Sen bilir misin sanki"*

Abdi: *"Ben de bilmem."*

Aslında sadece argo ifadeler kullanmıştır. Ancak İstanbul'a yabancı olan Abdi ve Necdet anlayamadıkları bu kelimeleri İngilizce zannetmişlerdir. Söylenenlerin İngilizce olduğuna dair bir yorumda bulunmaları, dönemde etkin Amerikan kültürünün bir göstergesidir. Kent bu kültürden en çok etkilenendir ve dolayısıyla Anadolu için kentli bir erkekten gelen aşına olunmadık sözcükler, İngilizcedir.

Gazonunun hemen dışında, onları pavyona davet eden, argo kullanan bir kadınla karşılaştıklarında da kadının söylediklerinden hiçbir şey anlayamayan Necdet ve Abdi kadını "kültürlü" olduğu için anlayamadıkları yorumunda bulunurlar. Anadolu'dan gelen için anlayamadıkları kelimeler "kültür" eksikliğinden kaynaklanmaktadır, çünkü kentli kültürlüdür algısı hâkimdir. Bu filmde Anadolu ve kentli ayrımı en çok dil ve davranış kalıplarında kendisini göstermektedir. Ancak, bu filmde farklı olarak şive üzerinden değil, kentlinin söyledikleri kelimelere aşına olmayan köylü ve köylünün kelimelerine aşına olmayan kentli üzerinden verilmiştir.

5. SONUÇ

Sinema bir sanat olarak, yarattığı dünyası ile izleyicisini büyüleme gücüne sahiptir. Filmin büyüğü içerisinde birey, ona sunulan anlatılara dair bir sorgulama içerisine girmeyebilir. Ancak, her koşulda izleyici yine de kendindedir. Anlamı bulmak isterse gördükleri üzerinden bunu çıkarma gücüne sahiptir. Aynı, gündelik yaşama hâkim olan pratikler bizi sarmaladığında bunların farkındalığına erişebilmenin gerekliliği gibi. Yönetmenler gündelik hayatta gizli olanı kamera ile görünür kılarak buna olanak sağlar. İzleyene bunu kamerasıyla gösterir.

İncelenen filmlerde genellikle kent ve kırsal birlikteliğine dair dinamikleri filmin karakterleri ile birlikte şehre gelerek öğreniriz. Ya da kent içerisinde farklı sosyo-ekonomik koşullar açısından bir karşılaşma bize bunu gösterir. Bahsi geçen kent, kuşkusuz İstanbul'dur. Sanayileşme ile birlikte modernleşmenin en net şekilde gözlemlendiği yer şehirlerdir. Şehirler mimarisi, sokakları, dükkânları vb. ile modern kentin gündelik hayatının yaşandığı ve anlatısını yaydığı yerlerdir. Modernleşmenin getirisi olan değişim en önce şehirlerde kendisine vücut bulur. İstanbul barındırdıkları ile modernleşme pratiklerini bize sunması nedeniyle önemlidir ve filmler de bize eğlence hayatını İstanbul'dan anlatmıştır.

Eğlence hayatında gittiğimiz mekânlarda modern olmanın birincil koşulu olarak bize kıyafet kodları verilir. Kameranin büyük ile bize görünür kıldığı eğlence hayatına dâhil olan erkek kravatını takmış, takım elbisesi ile görünürken, kadınların da saçları özenli, kıyafetleri Batılı tarza uygundur. Yine filmlerde kentli olmayanın sunumu da kıyafet üzerinden yapılır, kırsaldaki erkek şalvar giyer, beline kuşağını bağlar, başında kasketi ayağında yün çorapları ile karşımıza çıkar. Kırsaldaki kadın ile kentli kadın arasındaki en büyük ayrımı sağlayan ise, başörtüsüdür. Kracauer'in bahsettiği küçük ile kentlinin köylüye yadırgayan bakışlarına maruz kaldığına şahit olduğumuz şehre gelen köylü, modernliğin bir koşulu olarak karşına çıkan kıyafet kodlarına kendisini adapte etme uğraşısına girer. Ya şehre gelmek için önceden hazırlanır, ya da eğlence hayatına dâhil olmak için sonradan kıyafetlerini değiştirir. Kıyafetlerini değiştirmeyen *Cilalı İbo Yıldızlar Arasında* (1959) filmindeki Anadolu Şakkar karakteri bile bıyıklarını şehre uygun yapmıştır. Modernleşen kentin dil kuralları ise, kentli ve kırsaldan gelen insan arasında dil uyuşmazlıklarına yol açarak anlaşmazlıklara sahne olur. Kentlinin söylediklerini anlayamayan kırsal insanı için

kentlinin aşına olmadığı kelimeleri ya İngilizcedir ya da kültürlülüğün sembolü olarak yorumlanır.

Demokrat Parti döneminin iddia ettiği halka inme politikasına uygun olarak eğlencenin içerisindeki müziklerde ve gösterilerde yerel değerlere genişçe yer verildiğini görmekteyiz. Gazino programlarında Anadolu temalı gösteriler, türküler yer almaktadır. Cumhuriyet'in kurucu değerlerinin de milli unsurları vardır. Örneğin, "vals"tan sonra "zeybek" oynanmaktadır. Zeybek, ulus-devletin halk oyunudur. Burada ise, yabancı bir danstan sonra "göbek havası" çalınmaktadır. Yerel değerlerde yaşanan farklılaşma göze çarpar. Bu dönem eğlence hayatının merkezinde her filmde yer alan dansözler vardır. İncelediğimiz filmlerde kamera gösterdikleri ile bize bunu kanıtlar. 1950'li yıllar gündelik hayatına yönelik eğlence incelemelerinde bu dönemin "dansözler dönemi" olarak geçtiğine rastlarız. Bir yanı ile eğlence hayatında var olan dansözler sinemada yer alırken diğer yandan sinema bu dansözlerin yıldızlaşmasını sağlamıştır. Sinema ve gündelik hayat birbirini beslemektedir. Neredeyse her eğlence mekânında duyduğumuz Türk halk müziği ve Türk sanat müziği tınıları da dönemin müzik beğenisinde kendisine geniş yer edindiğinin göstergesidir. 1930'lardan sonra halkı tatmin edemediği yönünde haberleri yapılan "ince saz" yükseliştir. 1950-1960 arası dönem, yükselişe geçen alaturkanın alafranga ile mücadelesine de sahne olmaktadır. *Alaturka-alafranga* ikililiği müzik üzerinden aktarılmaktadır. Her ne kadar filmlerde bu iki müzik; geleneksel ve Batılı olmanın mücadelesi olarak sunulsa da yan yana oldukları gerçeğini değiştirmemektedir.

Müzik ve dansöz gösterilerindeki bu durum bize ulus-devletin sunduğu yerel değerlerin bu dönemde farklılaştığını söyleme imkânı tanır. Ancak, Batılı değerlerden de kopma söz konusu değildir. Ve bu dönem bahsi geçen Batı'nın Amerika olduğunu gidilen caz kulübündeki sanatçıdan, söylenen İngilizce şarkılardan daha da görünür olarak ise kıyafetler üzerinden anlarız. Filmlerde kadın karakterin saçlarına bakıldığında Amerikalı starların stili yansımıştır, keza kıyafet açısından da durum kadın ve erkek açısından değişmez. Moda, Amerikanlaşmanın etkisindedir. Durum, Demokrat Parti döneminde gelişen plajlarda görülen bikiniler için de aynıdır.

Dönemin modern insanının tükettiği içkiler açısından bakıldığında, yine bu geleneksel-Batılı ayrımı kendisini göstermektedir. Modern kentin insanı yabancı içecekler sipariş vermektedir. Oysaki *İstanbul Geceleri* (1950) filminde köyde geçen ilk sahnede rakı

tüketilmekteydi. Yine, köylü karakterler kente içkin eğlence mekânlarında ayran ve limonata sipariş ederken şehirli olanlar tercihlerini şampanya, vermut gibi yabancı kökenli içkilerden yana kullanmaktadırlar. Şehirde artık kırsaldan gelen değerlere yer açılmıştır ancak, modernin gereği olarak görülen Batılı değerler kıyafetten içkiye, davranış kurallarından müziğe oradadır.

İstanbul Geceleri (1950) filminde gördüğümüz bar ve caz kulüp dışında, Erken Cumhuriyet döneminin yerleştirmeye çaba gösterdiği katılımlı balo ve dans etkinliği yerine yine geleneklere ait seyre dönük bir eğlence anlayışının hâkim olduğu saptanmıştır. Dans eden kadınlar sahnededir, onlara bazen sahneye çıkan erkek karakterlerimiz eşlik eder. Özellikle, gazinolarda kadın ve erkekler bir arada seyre dayalı bir eğlence içerisindedir. Eğlence hayatına etkin bir katılım vardır, ancak bu eğlence hayatı içerisinde sergilenen davranış edilgen bir tutumdur.

Kadın ve erkek açısından, eğlenceye katılımda biraradalık söz konusudur. Kentin modern eğlencelerinde sadece kadınlardan oluşan bir gruba rastlanmasa da kadın ve erkek yan yana eğlencenin izleyeni olarak gece hayatının içindedir. Kırsalda geçen eğlencede de kadınların arasına hiç tanımadıkları iki erkek ortak olabilmektedir, yine kırsala özgü olarak sunulan gazino eğlencelerinde de kadın ve erkeklerin bir arada olduğu gözlemlenmiştir. Cumhuriyet ile birlikte başlayan Müslüman Türk kadınının eğlence hayatına izleyen ve onu üreten olarak katılımının devam etmekte olduğu görülmüştür.

Toplumun yapılanmasında en başlıca değişimlerden birisi olan modernleşme dolayısıyla sinemanın da temel anlatı konulardan birisi olurken, 1950'lerin çok katmanlı yapısı sinema üzerinde kendisini görünür kılmıştır. Modernlik ve geleneksel değerlerin yan yana varlığı, dönemin özüne dair yapılan ikililik vurgusunun temelidir. Filmler bize Demokrat Parti döneminde değiştiğini gördüğümüz eklemlili toplumsal yapıyı göstermiştir. Dönemin gündelik yaşamında eğlence hayatına yer eden pratikleri bize, değişen iktidarın modernleştirici seçkinlerinin de değişerek gündelik hayatı dönüştürdüğü ve dönemin koşullarının toplumla bağları olan sinema ile gösterilebilir hale geldiğinin kanıtı niteliğindedir. Köy ve kentin geçişkenleştiği, mambodan oryantale, Türk halk müziğinden caza uzanan, türkü ve targonun aynı mekânda yer aldığı yıllardır. Dönemin iktidarı ile şekillenerek sahnede ilgi ile izlenen türküler, Türk halk müziği, oryantal gibi milli kimlik ve yerellik unsurları eğlence hayatının içerisinde yer alırken, buna seyirci olarak katılmak

isteyen Anadolu'dan gelenin kıyafet ve davranışlarını kente uygun hale getirme çabasında olduğu görülmüştür. Kimi zaman alafranga mizaha dolanırken, kimi zaman modernlik dışı olmak güldürünün temeli olsa da yan yanadır. Aradaki mesafelerin yitikleştiği adeta farklılıkların dansına sahne olan 1950'li yıllar eğlence hayatı, sinema üzerinden bu ruhunu bizlere aktarmıştır.



KAYNAKLAR

- Abisel, Nilgün. (2003). *Sessiz Sinema*. İstanbul: Om Yayınevi, 125, 135-136.
- Abisel, Nilgün. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 18, 28.
- Acun, F. (2011). Değişme ve Süreklilik: Osmanlı'nın Torunları Cumhuriyet'in Çocukları. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 41-59.
- Açııcı, E. (2009). *1950-1960 Dönemi Türk Siyasi Hayatında Yaşanan Değişim Süreci ve Demokrasi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Bölümü, Ankara.
- Adanır, Oğuz. (2006). *Kültür, Politika ve Sinema*. İstanbul: +1 Kitap, 11, 15, 22.
- Ahıska, Meltem. (2009). Garbiyatçılık: Türkiye'de Modernliğin Grameri. Bora, T. ve Gültekingil, M. (Editörler). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler Cilt: 9* (Birinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.1039-1066.
- Ahmad, Feroz. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*. (Çev. S. C. Karadeli). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 111.
- Ahmad, Feroz. (2012). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. (Çev. Y. Alogan). (On birinci Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları. (Eserin orijinali 1993'de yayımlandı), 36, 14, 39-45, 16-18, 102-103.
- Aktar, A. (1996). Varlık Vergisi ve İstanbul. *Toplum ve Bilim*, (71), 97-149.
- Alkan, Hulusi. (2008). *Popüler Kültür ve Eğlence Hayatı, Ankara'nın Eğlence Hayatı Üzerine Sosyo-Kültürel Bir İnceleme*. Yayımlanmamış, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Alkan, Mehmet, Ö. (2015). Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşa Edilirken... Bora, T. (Editör). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 565-618.
- Alpkaya, Faruk. (2012). Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 7-17.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 102.
- Armağan, M. (2013). *Gelenek ve Modernlik Arasında*. İstanbul: Timaş Yayınları, 75-76, 15-16.
- Armstrong, T. (2005). *Modernism A Cultural History*. Cambridge-UK: Themes In 20th Century Literature & Culture, 2.
- Armutçu, Emel. (2008). (Söyleşi). *Bir Levanten Şövalye Giovanni Scognamillo Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 255, 260, 269, 292, 92.

- Aslan, Seyfettin ve Yılmaz, Abdullah. (2003). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm. Aktan, C. C. (Editör). *Modernite'den Postmodernite'ye Değişim*. Konya: Çizgi Kitabevi, 75-95.
- Atayman, Veysel ve Çetinkaya, Tuncer. (2016). *Popüler Sinema'nın Mitolojisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 21-22, 27, 37.
- Ateş, H. (2004). Modernlik ile Post modernlik arasında Kamu Yönetimi. Erdumlu, G. (Editör). *Modernlik ve Modernleşme Süresinde Türkiye*. Ankara: Ebabil Yayıncılık, 61-110.
- Avcıoğlu, Doğan. (1979). *Türkiye'nin Düzeni- 1 (Dün-Bugün-Yarın)*. (On üçüncü Baskı). İstanbul: Tekin Yayınevi, 515-516, 542, 557, 582.
- Aydemir, Ş. Süreyya. (2011). *İkinci Adam İkinci Cilt (1938-1950)*. (On Birinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi, 18-19, 25, 29.
- Aydın, Suavi. (1993). *Modernleşme ve Milliyetçilik*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 14, 15, 25.
- Aytaç, A. M. (2012). Türkiye'de Ailenin Tarihsel Dönüşümü: 1925-2010. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 299-320.
- Aytar, Volkan. (2011). Tarihsel Bir Eğlence Turu: Bizantion'dan İstanbul'a Süreklilik ve Kopuş. Aytar, V. ve Parmaksızoğlu, K. (Derleyenler). *İstanbul'da Eğlence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 29-44.
- Baboğlu, M. U. (2014). İstanbul Türk Ocağı'nın Musiki İle İlgili Kitapları-Broşürleri-Konserleri-Müsamereleri-Baloları-Davetiyeleri ve Programları. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (210), 207-236.
- Bağce, Emre H. (2004). Modernliğin Temelleri ve İkircikli Serüveni. Erdumlu, G. (Editör). *Modernlik ve Modernleşme Süresinde Türkiye*. Ankara: Ebabil Yayıncılık, 3-60.
- Bahçe, Serdal ve Benan, Eres. (2012). İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 17- 70.
- Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Çev. Ç. Öztekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1965'de yayımlandı), 245, 37-39.
- Balazs, Bela. (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü*. (Çev. O. Kasap). İstanbul: Say Yayınları, (Eserin orijinali 1924'de yayımlandı), 19, 151.
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. A. Berktaş). (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1863'de yayımlandı), 10, 35-36.
- Bauman, Zygmunt. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı), 18, 13-17.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları, 23, 23-29.

- Beken, M. N. (2011). İstanbul Müzik Piyasası ve Gazinolar. Aytar, V. ve Parmaksızoğlu, K. (Derleyenler). *İstanbul'da Eğlence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 85-94.
- Belge, Murat. (1983). Türkiye'de Günlük Hayat. Belge, M. ve Özüakın, B. (Derleyenler). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 4*. İstanbul: İletişim Yayınları, 836-877.
- Belge, Murat. (2009). Mustafa Kemal ve Kemalizm. Bora, T. ve Gültekingil, M. (Editörler). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm Cilt:2*. (Altıncı Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 29-44
- Bergson, Henri. (2014). *Gülme*. (Çev. D. Çetinkasap). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Eserin orijinali 1900'de yayımlandı), 3-4.
- Berkes, Niyazi. (2003). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: YKY, 418-424, 28, 17-18, 521-522.
- Berman, Marshall. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor- Modernite Deneyimi*. (Çev. Ü. Altuğ ve B. Peker). (On altıncı Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı), 11, 24.
- Bıçakçıoğlu, Ö. (2014). *Türk Sineması'nda Bir Tür Olarak Güldürü: Ertem Eğilmez Filmleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Sinema-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul.
- Bolay, S. H. (2003). Postmodernizm. Aktan, C. C. (Editör). *Modernite'den Postmodernite'ye Değişim*. Konya: Çizgi Kitabevi, 63-73.
- Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat. (2005). *Giriş*. Bozdoğan, S. ve Kasaba, R. (Editörler). *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1-11.
- Bozdoğan, Sibel. (2012). *Modernizm ve Ulusun inşası- Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. (Çev. T. Birkan). (Üçüncü Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 2001'de yayımlandı), 73.
- Bozis, Yorgo. (1969). Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Genç Sinema Dergisi* Sayı, 12(4), 4.
- Brown, Bruce. (1989). *Marx, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi*. (Çev. Y. Alogan). (İkinci Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1973'de yayımlandı), 9-10.
- Cantek, Funda, Şenol. (2015). Ellili Yıllar Türkiye'sinde Basın. Bora, T. (Editör). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 423-450.
- Cantek, Levent. (2013). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. (İkinci Basım). İstanbul: İletişim Yayınları, 92, 185.
- Chaney, D. (1996). *Yaşam Tarzları*. (Çev. İ. Kutluk). Ankara: Dost, 75, 103.

- Cumhuriyet Halk Partisi On Beşinci Yıl Kitabı. (1938). Ankara: Cumhuriyet Matbaası, 15-17, 16.
- Çetin, Ensar. (2013-a). *Gündelik Hayat Sosyolojisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları, 29, 30.
- Çetin, Ensar. (2013-b). Osmanlı'da Gündelik Hayat'a Sosyolojik Bir Bakış. *Toplum Bilimleri*, 7 (13), 277-294.
- Çetin, Halis. (2003). Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi. *Doğu-Batı*, 25(4), 11-41
- Çiftçi, Ersan. (2010). Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161.
- Çizmeli, Şevket. (2007). *Menderes Demokrasi Yıldızı?*, (İkinci Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi, 56-57, 240, 270-271, 394, 485-486.
- Çomaklı, Ş. E., Koç, F., Yıldırım, K. E. (2012). Türk Vergi Hukuku Tarihinde Tartışılan Bir Vergi: Toprak Mahsulleri Vergisi. *Hukuk ve İktisat Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 61-70.
- Çulhaoğlu, Metin. (2007). Modernleşme, Batılılaşma ve Türk Solu. Bora, T. ve Gültekinil, M. (Editörler). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık Cilt:3*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 170-211.
- Daldal, Aslı. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi, 63, 64.
- Davison, Andrew. (2012). *Türkiye'de Sekülerizm ve Modernlik- Hermenötik Bir Yeniden Değerlendirme*. (Çev. T. Birkan). (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı), 7-8, 11.
- De Certeau, Michael. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi- 1: Eylem, Uygulama, Üretim Sanatları*. (Çev. L. A. Özcan). Ankara: Dost. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı), 106-107, 100.
- Depeli, Gülsüm. (2011). Edebiyatta Otobiyografik Kurgu ve Gündelik Hayat: Hayat Bir Kervansaray İki Kapısı Var: Birinden Girdim, Birinden Çıktım. Taş, T. (Editör). *Edebi Gündelik*. Ankara: De Ki Basım Yayım, 111-137.
- Diken, Bülent ve Laustsen, Carsten Bagge. (2011). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı), 17.
- Dinçer, Bedia Mükerrrem. (1981). Atatürk ve Türk Müsikisi. *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, (19), 71-85.
- Duca, Lo. (1947). *Sinema Tarihi*. (Çev. N. Sarıdoğan). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1942'de yayımlandı), 12.
- Elsaesser, Thomas ve Hagener, Malte. (2014). *Film Kuramı*. (Çev. B. Soner ve B. Yıldırım). Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı), 9.

- Emiroğlu, Kudret. (2013). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 80, 587-591, 592, 239, 595, 647.
- Erdemir, G. Filiz. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (35), 21-40.
- Ergun, Doğan. (1984). *100 Soruda Sosyoloji El Kitabı*. (Dördüncü Baskı). Ankara: Gerçek Yayınevi, 123-124.
- Erkılıç, Senem, Duruel. (2008). Toplumsal Beğenideki Değişimlerin Temsili Olarak Sinema ve Müzik: Ah Güzel İstanbul, Muhsin Bey ve Neredesin Firuze. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (8), 123-143
- Eroğlu, Cem. (2003). *Demokrat Parti Tarihi ve İdeolojisi*. (Dördüncü Baskı). Ankara: İmge Kitabevi, 269-274, 83-84, 101, 130, 151, 94, 278-279, 146, 152.
- Faroghi, S. (2010). *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*. (Çev. E. Kılıç). (Altıncı Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları. (Eserin orijinali 1995'de yayımlandı), 309, 319.
- Frisby, David. (2012). *Modernlik Fragmanları- Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri*. (Çev. A. Terzi). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1985'de yayımlandı), 12.
- Giddens A. ve Pierson C. (2001). *Anthony Giddens'la Söyleşiler- Modernliği Anlamlandırmak*. (Çev. S. Uyurkulak ve M.Sağlam). İstanbul: Alfa Yayınları. (Eserin orijinali 1998'de yayımlandı), 83, 85, 123-124.
- Giddens, Anthony. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı), 9, 22.
- Gök, H. V. (2011). *Atatürk ve İnönü Dönemi Kültür Politikaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kırşehir.
- Gökyayla, Mehmet. (2007). *Sinema ? edebiyat ilişkisi çerçevesinde Türk sinemasında modernleşme: Kemal Tahir ve Halit Refiğ örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Güçhan, Gülseren. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, (12), 51-71.
- Gültekin, M. N. (2011). *Orhan Kemal'in Romanlarında Modernleşme, Birey ve Gündelik Hayat*. (İkinci Basım). İstanbul: Everest Yayınları, 7-8.
- Gürel, Mehmet. (2016). (Hazırlayan). *Salah Birsell- Beyoğlu'nda Büyülü Geceler, 1950'lerde Sinema*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 160, 161.
- Güven, U. Z. ve Ergur, A. (2014). Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi. *Sosyoloji Dergisi*, 3(29), 1-27.

- Harootunian, Harry. (2006). *Tarihin Huzursuzluğu: modernlik, kültürel pratik ve gündelik hayat sorunu*. (Çev. M. E. Dinçer). (Birinci Basım). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Eserin orijinali 1929'da yayımlandı), 80, 86, 77-79, 25.
- Heller, Agnes. (1984). *Everyday Life*. London: Routledge and Kegan Paul, 3-4, 19-21.
- Işın, Ekrem. (1999). *İstanbul'da Gündelik Hayat*. İstanbul:YKY, 73, 84-89, 97, 159, 168, 218, 158, 217.
- İnalcık, H. ve Seyitdanlıoğlu, M. (2006). *Tanzimat- Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. Ankara: Phoenix Yayınevi, 27-32.
- Jameson, Fredric. (2008). *Modernizm İdeolojisi*. (Çev. K. Atakay ve T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları, 58, 33, 8, 120-121, 51.
- Kabadayı, Lale. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 55, 57.
- Kabagöz, M. C. (2016). *Eğlenirken Modernleşmek- Meyhaneden Baloz, İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e İstanbul*. Ankara: Heretik Yayınları, 11-12, 74-75, 79, 125, 78.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 1.
- Karahanoğlu, Işıl. (2007). *1950–1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasal, Kültürel Etkiler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema TV Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Kaya, İbrahim. (2011). Geç Modernlikler Çerçevesinde Türk Modernlik Deneyimi. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 103-123.
- Kaynar, Hakan. (2007). *Cumhuriyet İstanbul'unda Modernlik Fragmanları*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Ankara.
- Kaynar, M. Kaan. (2015). Türkiye'nin 1950'li Yılları Önsöz. Bora, T. (Editör). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 11-14.
- Kaynar, M. Kaan. (2015). Türkiye'nin Ellili Yılları Üzerine Bazı Notlar. Bora, T. (Editör). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 15-38.
- Keyder, Çağla. (2006). Türkiye Ekonomisinin Ekonomi Politikası. (Çev. N. Satlıgan). C.Schick, İ. ve Tonak, E. A. (Derleyenler). *Geçiş Sürecinde Türkiye*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Belge Yayınları, 38-75.
- Kılıçbay, M. A. (2007). Atatürkçülük ya da Türk Aydınlanması. Kalaycıoğlu, E. ve Sarıbay A. Y. (Editörler). *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Alfa Akademi Yayınları, 193-200.

- Kırel, Serpil. (1999). Sessiz ve Sesli Sinemanın İlk Yıllarında Güldürü. *Marmara İletişim Dergisi*, 10 (10), 221-232.
- King, Charles. (2016). *Pera Palas'ta Gece Yarısı Modern İstanbul'un Doğuşu*. (Çev. A. Anadol). (İkinci Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi, 18, 178, 187, 236-242.
- Koçak, Cemil. (2012). *İktidar ve Demokratlar Cilt 2- Türkiye'de İki Partili Siyasi Sistemin Kuruluş Yılları (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 100, 185.
- Koçer, Dilara. (2009). Demokrat Parti Dönemi (1950-1960) Kadın Dergilerinde Kadın İmajı. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 1, No. 2., 131-143.
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek- Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı), 8, 11, 16-17, 26.
- Kracauer, Siegfried. (2015). *Film Teorisi*. (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis Yayıncılık, 124, 131, 517-518, 65-68, 124-125, 151, 131-145, 146-149.
- Küçükömer, İdris. (1969). *Düzenin Yabancılaşması-Batıllaşma*. İstanbul: Ant Yayınları, 62-63, 74-75, 79-84.
- Latour, B. (2008). *Biz Hiç Modern Olmadık- Simetrik Antropoloji Denemesi*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Eserin orijinali 1991'de yayımlandı), 17.
- Lefebvre, Henri. (1971). *Everyday Life in the Modern World*. (Çev. S. Rabinovitch). New York: Harper Torchbooks, 18.
- Lefebvre, Henri. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (Çev. I. Gürbüz). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 1968'de yayımlandı), 36, 38, 133-134, 157, 185, 19.
- Lefebvre, Henri. (2012). *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1958'de yayımlandı), 102-103.
- Lefebvre, Henri. (2013). *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1961'de yayımlandı), 11, 12.
- Lefebvre, Henri. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Eserin orijinali 1981'de yayımlandı), 27-28.
- Lewis, Bernard. (1993). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (Çev. M.Kıratlı). (Beşinci Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. (Eserin orijinali 1961'de yayımlandı), 102-103.
- Lyotard, J. F. (1997). *Postmodern Durum*. (Çev. A. Çiğdem). (İkinci Basım). Ankara: Vadi Yayınları. (Eserin orijinali 1979'da yayımlandı), 12.
- Maman, Kamil. (2013). (Hazırlayan). *Tek Parti Devrinden 27 Mayıs İhtilali'ne Kadar Demokratlar- DP'nin Kurucu Anlatıyor Refik Koraltan*. İstanbul: Timaş Yayınları, 193, 220, 223.

- Mardin, Şerif. (1994). *Türk Modernleşmesi- Makaleler 4*. Türköne, M. ve Önder, T. (Derleyenler). (Üçüncü Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 9, 94, 277.
- Mardin, Şerif. (2007). Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma. Kalaycıoğlu, E. ve Sarıbay A. Y. (Editörler). *Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Alfa Akademi Yayınları, 29-71.
- Meriç, Murat. (2011). Cumhuriyet Dönemi İstanbul Eğlence Hayatına Bir Bakış. Aytar, V. ve Parmaksızoğlu, K. (Derleyenler). *İstanbul'da Eğlence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 55-68.
- Meriç, Nevin. (2000). *Osmanlı'da Gündelik Hayatın Değişimi Adab-ı Muaşeret 1894-1927*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 59, 19, 47, 51-53, 62, 155, 140, 148-152, 158-159.
- Modleski, T. (1998). (Hazırlayan). *Eğlence İncelemeleri- Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar*. (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayıncılık. (Eserin orijinali 1986'da yayımlandı), 197, 198.
- Mutlu, Erol. (1998). *İletişim Sözlüğü*. (Üçüncü Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 252.
- Neuman, W. L. (2014). Toplumsal Araştırma Yöntemleri 1. Cilt. (Çev. S. Özge). (Yedinci Baskı). Ankara: Yayınodası. (Eserin orijinali, 1991'de yayımlanmıştır.), 321.
- Onaran, Âlim, Şerif. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 96.
- Onaran, Âlim, Şerif. (1994). *Türk Sineması Cilt:1*. Ankara: Kitle Yayınları, 11-12, 21.
- Orr, John. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. A. Bahçıvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark. (Eserin orijinali 1993'de yayımlandı), 32.
- Ortaylı, İlber ve Küçükaya, İsmail. (2012). *Cumhuriyetin İlk Yüzyılı 1923-2023*. (Birinci Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları, 25.
- Ortaylı, İlber. (1982). *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Hil Yayınları, 14.
- Ortaylı, İlber. (1987). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Hil Yayınları, 84-90, 180.
- Ortaylı, İlber. (2007). *Avrupa ve Biz*. (İkinci Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 18-19.
- Öncü, Ayşe. (2000). Elias ve Medeniyetin Öyküsü. *Toplum ve Bilim*, (84), 8-17.
- Öymen, Altan. (2008). *Öfkeli Yıllar*. İstanbul: Doğan Kitap, 41.
- Özen, Zeynep. (2004). *Sinema ve Modernizm*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, İzmir.

- Özer, İlbeyi. (2002). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Sosyal Yaşam. Güzel, H. C., Çiçek, K., Koca, S. (Editörler). *Türkler Ansiklopedisi Cilt 14*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 153-161.
- Özer, İlbeyi. (2011). Cumhuriyet Döneminde Devrimler, Toplumsal Yaşama Etkileri ve Gündelik Hayat. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 123-150.
- Özer, İnan. (2011). Türkiye'de Kent, Kentleşme ve Kentsel Değişme. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 329-360.
- Özgüç, Agâh. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 13, 15, 17-18, 20, 36, 40.
- Özgüç, Agâh. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü*. İstanbul: Horizon International, 18, 53, 61, 72-73, 102, 103.
- Özgüden, Mehmet. (2012). Türkiye'de Seçkinler. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 367-407.
- Özkazanç, A. (2012). Cumhuriyet Döneminde Siyasal Gelişmeler: Tarihsel Sosyolojik Bir Değerlendirme. Alpkaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 71-105.
- Özön, N. ve Refiğ, H. (1956). Çıkarken. *Sinema*, 12(1), 1-2.
- Özön, Nijat. (1968). *Türk sineması kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 20, 252.
- Özön, Nijat. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları, 344, 356.
- Özön, Nijat. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları, 18, 229-231, 232, 233, 285.
- Özsoy, Aydan. (2011). *Televizyon ve İzleyici- Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 130.
- Öztürk, Serdar. (2005). *Erken Cumhuriyet Döneminde Sinema, Siyaset, Seyir*. Ankara: Elips Kitap, 30-34, 146, 150.
- Öztürk, Serdar. (2009). 'Kültür Emperyalizmi' ve 'Modernleşme' Kuramları Açısından Türkiye'de Sinema Üzerine Notlar (1896-1939). *Kebikeç*, (27), 157-182.
- Öztürk, Serdar. (2016). *Sinefilozofi- Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk...* Ankara: Heretik Yayıncılık, 26.
- Refiğ, Halit. (1965). Türk Sineması Nedir? Sinemamızın kökenleri 1. *Sinema* 65, 12(2), 7-9.

- Roberts, John. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi: devrimci praksis ve kültürel kuramın kaderi*. (Çev. Emre Can Ercan). İstanbul: Doruk Yayınları (Eserin orijinali 2006'da yayımlandı), 83.
- Sakaoğlu, Necdet ve Akbayan Nuri. (1999). *Binbir Gün Binbir Gece Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*. İstanbul: Creative Yayıncılık ve Tanıtım, 161, 159, 160, 165-166, 173, 271, 258-259, 172-174, 271, 272, 292.
- Saktanber, Ayşe. (2009). Kemalist Kadın Hakları Söylemi. Bora, T. ve Gültekingil, M. (Editörler). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm Cilt:2*. (Altıncı Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 323-334.
- Say, Ahmet. (2002). Fonetik Sanatlar. *Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 246-277.
- Scognamillo, G. (1987). *Türk Sinema Tarihi Birinci Cilt, 1896-1959*. İstanbul: Metis Yayınları, 17, 25, 69.
- Shils, Edward. (2003). *Gelenek*. (Çev. H. Arslan). *Doğu-Batı*, 25 (4), 101-134.
- Simten, Coşar. (1999). Türk Modernleşmesi: 'Aklileşme', 'Patoloji', Tıkanma. *Doğu- Batı*, 8 (3), 69-82.
- Spencer, Lloyd ve Krauze, Andrzej. (2012). *Aydınlanma- The Enlightenment*. (Çev. E. Kibaroglu). İstanbul: NTV Yayınları. (Eserin orijinali 1997'de yayımlandı), 3.
- Şasa, A. (2010). *Yeşilçam Günlüğü*. (Üçüncü Baskı). İstanbul: Küre Yayınları, 22.
- Şener, Sevdâ. (2002). Tiyatro. *Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 132-165.
- Şengül, H. T. (2012). Türkiye'nin Kentleşme Deneyiminin Dönemlenmesi. Alpaya, F. ve Duru, B. (Derleyenler). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (İkinci Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi, 407- 453.
- Tanilli, Server. (2014). *Uygarlık Tarihi*. (Otuzuncu Baskı). İstanbul: Cumhuriyet Kitaplar, 31.
- Tanör, B. (1986). Anayasal Düzenlemelere Toplu Bir Bakış. Belge, M. (Editor). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi Cilt:1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 10-26.
- Taş, Tuğba. (2011). *Sunuş*. Taş, T. (Editör). *Edebi Gündelik*. Ankara: De Ki Basım Yayım, 9-13.
- Tataroğlu, Muhittin. (2011). Cumhuriyetten Günümüze Türk Bürokrasisi. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 219-245.
- Tazegül, Murat. (2005). *Modernleşme Sürecinde Türkiye*. İstanbul: Babil Yayınları, 23-24, 18, 19, 17, 143.

- Tecimer, Ömer. (2006). *Sinema Modern Mitoloji*. (İkinci Baskı). İstanbul: Plan B Yayıncılık, 11, 12.
- Tekeli, İlhan. (2010). *Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazıları*. (Birinci Basım). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 20-21, 22-23.
- Tekelioğlu, Orhan. (2011). 1940'lı Yıllardan İtibaren İstanbul'un Caz Mekânları. Aytaç, V. ve Parmaksızoğlu, K. (Derleyenler). *İstanbul'da Eğlence*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 105-120.
- Timur, Taner. (2003). *Türkiye'de Çok Partili Hayata Geçiş*. (Üçüncü Baskı). Ankara: İmge Kitabevi, 99, 45-46, 37, 39, 38-41.
- Timur, Taner. (2006). Osmanlı Mirası. C.Schick, İrvin ve Tonak, E. Ahmet (Derleyenler). *Geçiş Sürecinde Türkiye*. (Beşinci Baskı). İstanbul: Belge Yayınları, 12-37
- Toprak, Zafer. (1992). İstanbulluya Rusya'nın Armağanları: Haraşolar. *İstanbul*, (1), 72-79.
- Touraine, Alain. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*. (Çev. H. Tufan). (Dördüncü Baskı). İstanbul: YKY. (Eserin orijinali 1992'de yayımlandı), 13-15, 350-351.
- Toynbee, Arnold J. (2000-a). *Türkiye Bir Devletin Yeniden Doğuşu II*. (Çev. K. Yargıcı). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, 48.
- Toynbee, Arnold J. (2000-b). *Türkiye Bir Devletin Yeniden Doğuşu III*. (Çev. K. Yargıcı). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Armağanı, 33, 53, 54.
- Tunalı, Dilek. (2006). *Batı'dan Doğu'ya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar, 121-124.
- Tunaya, T. Z. (1964). *Devrim Hareketleri İçinde Atatürk ve Atatürkçülük*. İstanbul: Baha Matbaası, 88, 90.
- Türk, M. Sezai ve Özbulduk Kılıç, Işkın. (2016). Türk Modernleşmesinde Uygulanan Kadına Yönelik Beden Politikaları: Güzellik Yarışmaları. Yazıcı, T. (Editör). *1923-1946: Tek Partili Dönemde Medya ve Siyaset 2*, Kocaeli: Volga Yayıncılık, 165-180.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlığı Yayınları. (2011). *Tarihe Düşülen Notlar-1 Yasama Yılı Açılışlarında Cumhurbaşkanlarının Konuşmaları-1 (1 Mart 1924 - 14 Aralık 1987)*. Yılmaz, Hasan. (Editör). Ankara, 125.
- Ulusay, Nejat. (2002). Sinema. *Türkiye Cumhuriyeti'nin Temeli Kültürdür II*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, 210-245.
- Ülken, H. Ziya. (1969). *Sosyoloji Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları, 42, 209.
- Ülken, H. Ziya. (1994). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. (Dördüncü Baskı). İstanbul: Ülken Yayınları, 20-21.

- Vatandaş, C. (2011). Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi. Zencirkıran, M. (Editör). *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. (İkinci Baskı). Bursa: Dora Yayıncılık, 63-101.
- Yağız, Nebat. (2015). Türkiye'de Gösterilen Mısır Filmlerinin Türk Sinemasına Etkileri. *SOBİDER*, 2(3), 90-101.
- Yaylagül, Levent. (2004). 1960-1970 Dönemi Türk Sinemasında Düşünce Akımları. Gürata, A. ve Küçük Kurt, F. D. (Editörler). *Sinemada Anlatı ve Türler*. Ankara: Vadi Yayınları, 231-275.
- Yeresimos, Stefanos. (1992). *Az gelişmişlik sürecinde Türkiye-I*. (Çev. B. Kuzucu). (Altıncı Baskı). İstanbul: Belge Yayınları. (Eserin orijinali 1973'de yayımlandı), 107-109.
- Yetkin, Çetin. (1983). *Türkiye'de Tek Parti Yönetimi*. İstanbul: Altın Kitaplar, 157.
- Yıldırım, Ergün. (2012). *Hayali Modernlik- Türk Modernliğinin İcadı*. (İkinci Baskı). İstanbul: Doğu Kitapevi, 15, 39-40, 51.
- Yıldırım, Tunç. (2015). Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Standart Türlerine Giriş Melodramlar - Köy Filmleri 1948-1959. *Doğu Batı Dergisi*, (73) 209-244.
- Yıldız, A. (2009). Kemalist Milliyetçilik. Bora, T. ve Gültekinil, M. (Editörler). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm Cilt:2*. (Altıncı Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 210-235.
- Zat, Vedat. (2002). *Eski İstanbul Meyhaneleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 139, 199, 140, 138, 129, 171-172, 133.
- Žižek, Slavoj. (2011). Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film. Diken, B. ve Laustsen, C. B. *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev. S. Ertekin). (İkinci Baskı). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 2007'de yayımlandı), 11-15.
- Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. (Çev. Y. S. Gönen). (Yedinci Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları. (Eserin orijinali 1993'de yayımlandı), 264-265, 349-350, 332.
- İnternet: 50s Clothing–Men's Overcoats & Suits. (2013). *Gentleman's Gazette*. <https://www.gentlemansgazette.com>. Son Erişim Tarihi: 01.07.2017
- İnternet: Audrey Hepburn: Style File. (2011). *Vogue, UK*. <http://www.vogue.co.uk/gallery/audrey-hepburn-style-file>. Son Erişim Tarihi: 26.06.2017
- İnternet: Cumhuriyet'ten günümüze Türk modası... (2014, Temmuz 16). <http://www.cnnturk.com/2010/yasam/stil/12/07/cumhuriyetten.gunumuze.turk.modasi/598569.0/index.html>. Son Erişim Tarihi: 09.06.2017
- İnternet: Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar. (t.y). <http://www.beyazperde.com>. Son Erişim Tarihi: 01.07.2017

- İnternet: İstanbul Büyük Şehir Belediyesi. (2001). *Sayım Yıllarına Göre İstanbul Nüfusu, Sayımlar Arası Yıllık Nüfus Artış Hızı ve Yıl Ortası Nüfus Tahmini 1927-1967*. <http://www.ibb.gov.tr/trTR/bilgi hizmetleri/Istatistikler/Documents/demografi/t211.pdf> sayfasından erişilmiştir. Son Erişim Tarihi: 10.07.2017
- İnternet: Kadınların eteklerini kısaltmak doğru mu? (1953, Ağustos 12). *Cumhuriyet Gazetesi*. <http://www.gecmisgazete.com/haber/kadinlarin-eteklerini-kisaltmak-dogru-olur-mu-> sayfasından erişilmiştir. Son Erişim Tarihi: 18.06.2017
- İnternet: Kaygılı, O. C. (1936, Ağustos 13). Kenar semtlerde sazın yerini caz aldı. *Son Posta*. <http://www.gecmisgazete.com/haber/kenar-semtlerde-sazin-yerini-caz-aldi-sitesinden> erişilmiştir. Son Erişim Tarihi: 24.10.2016
- İnternet: Kültür ve Turizm Bakanlığı. (t.y). *Türkiye'de Sinema*. <http://sinema.kulturturizm.gov.tr/TR,144750/turkiye39de-sinema.html>. Son Erişim Tarihi: 02.06.2017
- İnternet: Rock and Roll dansının yasak edilmesi isteniyor! (1956, Aralık 30). *Hürriyet Gazetesi*. <http://www.gecmisgazete.com/haber/rock-and-roll-dansinin-yasak-edilmesi-isteniyor-> sitesinden erişilmiştir. Son Erişim Tarihi: 24.06.2017
- İnternet: Style File - Marilyn Monroe. (2011). *Vogue UK* <http://www.vogue.co.uk/gallery/marilyn-monroe-style-file>. Son Erişim Tarihi: 26.06.2017
- İnternet: TSA. (2016). *Cilali İbo Yıldızlar Arasında*. <http://tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6048/cilali-ibo-yildizlar-arasinda>. Son Erişim Tarihi: 17.07.2017
- İnternet: TSA. (2016). *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5613/calsin-sazlar-oynasin-kizlar>. Son Erişim Tarihi: 17.07.2017
- İnternet: TSA. (2017). *Abbas Yolcu*. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6083/abbas-yolcu>. Son Erişim Tarihi: 17.07.2017
- İnternet: TSA. (t.y). *İstanbul Geceleri*. <http://www.tsa.org.tr/film/filmgoster/5463/istanbul-geceleri>. Son Erişim Tarihi: 11.02.2017
- İnternet: TÜİK. (t.y). *Şehir ve köy nüfusu, 1927-2000*. www.tuik.gov.tr/PreIstatistikTablo.do?istab_id=202. Son Erişim Tarihi: 25.10.2016
- İnternet: Tunç, Sevecen. (t.y). *Hayat'ın Yıldızları: 1950'lerin Türkiye'sinde Tüketim Kültürü, Futbol ve Şöhret*. <https://www.academia.edu>. Son Erişim Tarihi: 21.12.2016
- İnternet: Tunçağ, Hülya. (2013). *Türkiye'de Cazin Öyküsü İlk Yıllar 2*. <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/turkiyede-cazin-oykusu-ilk-yillar-2-i-610>, Son Erişim Tarihi: 10.02.2017

İnternet: Yıldırım, Alican. (t.y). *Türk Sineması'nın 1950– 1975 Yılları Arasındaki Döneminin Sinema Dili Açısından İncelenmesi ve Bu Dile Etki Eden Faktörlerin Saptanması*. <https://www.academia.edu>. Son Erişim Tarihi: 21.12.2016

Sinema Filmleri

Akad, Ömer, Lütfi. (1954). *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*.

Evin, Semih. (1959). *Abbas Yolcu*.

Muhtar, Mehmet. (1950). *İstanbul Geceleri*.

Seden, Osman. (1959). *Cıralı İbo Yıldızlar Arasında*.

Gazete Haberleri

Amerika'da yeni bir salgın: Hula çemberi. (1958, Eylül 19). *Milliyet*, s.4.

Bizim için bir Fehmi Ege on Elvis'e bedel. (1978, Ekim 10). *Hürriyet Gazetesi*.

Hula Hoop Müsabakası. (1959, Ocak 25). *Milliyet*, s.2.

HULA HOOP dans gösterisi YILBAŞI GECESİ PeraPalas'da.(1958, Aralık 25). *Milliyet*, s.4.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :Güngör, Esra
Uyruğu :TC
Doğum tarihi ve yeri :27.09.1988 İZMİR
e-mail :esraaa.gungor@gmail.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi	Devam ediyor
Lisans	İletişim Fakültesi Ege Üniversitesi	2012
Lise	Mustafa Kemal Lisesi	2006

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Güngör, E. (2015). *Televizyon reklamlarında inşa edilen hegemonik erkeklik: “Geçmişten günümüze televizyon reklamlarında erkeklik temsili”* 14. Ulusal Sosyal Bilimler Kongresi, Ankara, Türkiye.

Güngör, E. (2016). *Yeni medya kullanıcının yükselişi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Güngör, E. (2017). 1950’ler Türkiye’inde modernleşme ve gündelik hayat değişimlerine sinema üzerinden bakmak: İstanbul Geceleri filmi. *Aban Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2(3), 94-112.



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

