

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO VE TELEVİZYON ANABİLİM DALI
2023-YL-116

**TÜRKİYE'DE AĞALIK SİSTEMİNİN SİNEMADA TEMSİLİ:
ŞENER ŞEN FİLMLERİ ÖRNEĞİ**

HAZIRLAYAN
Tamer TÜRKEL

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Menderes AKDAĞ

Aydın-2023

T.C.
AYDIN ADNAN MENDERES ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE
AYDIN

Bu tezde sunulan tüm bilgi ve sonuçların, bilimsel yöntemlerle yürütülen gerçek deney ve gözlemler çerçevesinde tarafımdan elde edildiğini, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce, sonuç ve bilgilere bilimsel etik kurallarının gereği olarak eksiksiz şekilde uygun atıf yaptığımı ve kaynak göstererek belirttiğimi beyan ederim.

... / ... / 2023

Tamer TÜRKEL

ÖZET

TÜRKİYE’DE AĞALIK SİSTEMİNİN SİNEMADA TEMSİLİ: ŞENER ŞEN FİLMLERİ ÖRNEĞİ

Tamer TÜRKEL

Yüksek Lisans Tezi, Radyo ve Televizyon Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Menderes AKDAĞ

2023, XV + 131 sayfa

Ağalık tarihsel süreç içinde Türkiye’nin önemli sosyal meselelerinden bir tanesi olmuştur. Sinemada 1960 yılı sonrasında temsilleri görülmeye başlanan ağalık sisteminin, güldürü ve melodram türleri içerisinde sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Ağalık sistemine ve beraberindeki geleneksel yapıya büyük ölçüde olumsuz yaklaştığı tespit edilen sinemanın, ortaya koyduğu filmler üzerinden ağalık sistemi hakkında izleyicisine çeşitli mesajlar verdiği görülmektedir.

Tez kapsamında ağalık sisteminin tarihsel arka planından ve otorite ile ilişkisinden bahsedilerek, ağalık yapısının zaman içerisinde geçirdiği değişimler ortaya konmuştur. Türk sinemasında 1960 yılı ve sonrasında toplumsal konulara temas edilmesi açısından önemli gelişmelerin yaşanmasından ve ağalık ile ilgili temsillerin de bu dönemden sonra görülmeye başlanmasından dolayı tezde sinemanın tarihsel süreci bu dönem baz alınarak ele alınmıştır.

Türk sinemasında ağalık temsiline ele alındığı çok sayıda film bulunmaktadır. Ancak bunların tamamını incelemek mümkün değildir. O nedenle toplum tarafından bilinen ve daha çok izleyiciye ulaştığı düşünülen Şener Şen’in, ağalık rolünde olduğu filmler tez kapsamında örneklem olarak seçilmiştir. İlgili filmler Türk sinemasında yer alan ağalık temsillerinin incelenmesi için yeterli örneklemi ve tezin sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Tez kapsamında örneklem filmlerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem betimseldir. Bunun yanında karşılaştırmalı analiz yapılarak çalışmanın evrenini oluşturan örneklem filmler kronolojik sırayla incelenmiş ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Böylece filmlerde yer alan ağalık temsillerinin dönüşümü üzerinden çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu sayede ağalık sisteminin Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinin ortaya konulması ve bu temsiller üzerinden

ağalık sistemi ile ilgili izleyicilere verilmek istenen çeşitli toplumsal mesajların özümlemesi amaçlanmıştır.

Ağalık meselesi Türkiye’de toplumun, siyasetin ve ekonominin en önemli meselelerinden olmuştur. Bu nedenle ağalık üzerine tarih, siyaset ve sosyoloji gibi alanlarda oldukça fazla araştırma yapılmıştır. Ancak iletişim ve özelinde sinema alanlarında ağalık meselesinin filmlere yansımaları hakkında yapılan çalışma sayısı oldukça sınırlı kalmıştır. Tezin önemini ve yapılma nedenini bu durum ortaya koymaktadır. Yeni araştırmalara kaynak olabileceği düşünölen bu tez ile filmlerde değişen ağalık rolleri üzerinden toplumsal dönüşümleri okumak mümkündür. Tezin sonu da bu vurguyu yapmaktadır.

ANAHTAR SÖZCÜKLER: Ağalık sistemi, Sinema ve toplum, şener şen filmleri, Türk sineması.

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF THE LANDLORD SYSTEM IN CINEMA IN TURKEY: THE EXAMPLE OF ŞENER ŞEN FILMS

Tamer TÜRKEKEL

MSc Thesis at Radio and Television Department

Supervisor: Doç. Dr. Menderes AKDAĞ

2023, XV + 131 pages

The landlord system has historically been one of the most important social issues in Turkey. It is observed that the landlord system, which began to be represented in cinema after 1960, is frequently included in the genres of comedy and melodrama. It is seen that the cinema, which has a largely negative approach to the landlord system and the traditional structure that accompanies it, gives various messages to its audience about the landlord system through the films it produces.

Within the scope of the thesis, the historical background of the landlord system and its relationship with the authority are mentioned, and the changes that the landlord structure has undergone over time are revealed. Since there were important developments in Turkish cinema in terms of touching on social issues in 1960 and onwards, and since the representations related to landlordism started to be seen after this period, the historical process of cinema is discussed in this thesis based on this period.

There are many films that deal with the representation of landlordism in Turkish cinema. However, it is not possible to analyze all of them. For this reason, the films in which Şener Şen, who is known by the society and thought to reach more viewers, plays the role of the landlord were selected as a sample within the scope of the thesis. The analyzed films constitute a sufficient sample for the examination of the representations of landlordism in Turkish cinema and the limitations of the thesis. The method used to analyze the sample films in this thesis is descriptive. In addition, by conducting a comparative analysis, the sample films constituting the universe of the study were examined in chronological order and compared with each other. Thus, inferences were made through the transformation of the

representations of landlordism in the films. In this way, it is aimed to reveal the ways in which the landlord system is represented in Turkish cinema and to analyze the various social messages intended to be given to the audience about the landlord system through these representations.

The issue of landlordism has been one of the most important issues of society, politics and economy in Turkey. For this reason, a great deal of research has been conducted on agony in the fields of history, politics and sociology. However, the number of studies on the reflection of the landlordism issue on films in the fields of communication and cinema in particular has remained quite limited. This situation reveals the importance and the reason for this thesis. With this thesis, which is thought to be a source for new research, it is possible to read social transformations through the changing agha roles in films. The end of the thesis emphasizes this point.

KEY WORDS: Cinema and society, Landlord system, Şener Şen films, Turkish Cinema.

ÖNSÖZ

Pandemi sürecinde başlayıp, Malatya'daki yıkıcı depremle biten tezimde karşılaştığım sayısız zorlukla mücadele etmemi sağlayan başta kıymetli annem Filiz Türkel'e, babam Mehmet Türkel'e ve tüm aileme teşekkürlerimi sunarım.

Tez sürecinde bilgi birikimleri ile birçok anlamda yardımlarını esirgemeyen bütün değerli hocalarıma ve kıymetli arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Son olarak sahip olduğu donanım ile tezimin her aşamasıyla yakından ilgilenen, tez süreci boyunca daima yanımda olduğunu hissettiren ve sahip olduğu hayat tecrübesi ile akademi basamaklarında yol gösterici bir rol üstlenen kıymetli danışmanım Doç. Dr. Menderes Akdağ'a bilhassa teşekkürlerimi sunarım.

Tamer TÜRKEL

Mayıs-2023

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI	iii
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİM SAYFASI	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vii
ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER	x
TABLolar DİZİNİ	xii
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
KISALTMALAR DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM	4
1. AĞALIK SİSTEMİNE GENEL BAKIŞ	4
1.1. Ağalık Kavramı.....	4
1.1.1. Ağalık ve Otorite	5
1.2. Avrupa Feodalizmine Genel Bakış	6
1.3. Osmanlı İmparatorluğu'nda Ağalık	10
1.4. Türkiye Cumhuriyeti'nde Ağalık	20
1.4.1. Kurtuluş Savaşı Yıllarında Ağalık Kurumu	20
1.4.2. Atatürk Sonrası Dönemde Ağalık Kurumu	25
1.4.3. Çok Partili Döneme Geçişte Ağalık Kurumu	31
1.4.4. 1960 Yılı Sonrasında Ağalık Kurumu	33
2. BÖLÜM	42
2. TÜRK SİNEMASI VE AĞALIK.....	42
2.1. Türk Sinemasında 1960 Yılı ve Öncesi	42

2.2. Türk Sinemasında 1960 Yılı ve Sonrası	48
2.3. Türk Sinemasında Ağalık Temsilleri	53
3. BÖLÜM	65
3. ŞENER ŞEN'İN ROL ALDIĞI FİMLERDE AĞALIK TEMSİLİ	65
3.1. Sinemada Güldürürken Düşündürme	65
3.2. Kibar Feyzo Filmİ	69
3.2.1. Filmin Afişİ, Künyesi ve Konusu	69
3.2.2. Filmin Çözümlemesi	70
3.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filmİ	82
3.3.1. Filmin Afişİ, Künyesi ve Konusu	82
3.3.2. Filmin Çözümlemesi	84
3.4. Davaro Filmİ	91
3.4.1. Filmin Afişİ, Künyesi ve Konusu	91
3.4.2. Filmin Çözümlemesi	92
3.5. Şalvar Davası Filmİ	99
3.5.1. Filmin Afişİ, Künyesi ve Konusu	99
3.5.2. Filmin Çözümlemesi	101
3.6. Zügürt Ağa Filmİ	106
3.6.1. Filmin Afişİ, Künyesi ve Konusu	106
3.6.2. Filmin Çözümlemesi	108
4. TARTIŞMA VE SONUÇ	117
5. KAYNAKLAR	122
ÖZGEÇMİŞ	131

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 3.1. Kibar Feyzo filmi künyesi.....	70
Tablo 3.2. Erkek Güzeli Sefil Bilo filmi künyesi	83
Tablo 3.3. Davaro filmi künyesi	92
Tablo 3.4. Şalvar Davası filmi künyesi	100
Tablo 3.5. Zügürt Ağa filmi künyesi	107



GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1. Vakit Gazetesi Toprak Reformu	29
Görsel 2.2. Akşam Gazetesi Toprak Reformu	29
Görsel 3.1. Kibar Feyzo film afişi	69
Görsel 3.2. Kibar Feyzo filminde ağanın attan inişi	72
Görsel 3.3. Kibar Feyzo filminde tarlanın köylü tarafından sürülmesi	75
Görsel 3.4. Kibar Feyzo filminde köylünün cezalandırılması	75
Görsel 3.5. Kibar Feyzo filminde ağanın duvar yazılarına tepkisi	78
Görsel 3.6. Kibar Feyzo filminden duvar yazıları	80
Görsel 3.7. Kibar Feyzo filminde köylülerin toplanması	81
Görsel 3.8. Erkek Güzeli Sefil Bilo film afişi	82
Görsel 3.9. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde bayramlaşma sahnesinden bir kesit	84
Görsel 3.10. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde eşkıya-ağa ilişkisi	86
Görsel 3.11. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde tapuların iadesi	87
Görsel 3.12. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde ağanın alt açıdan gösterilmesi	88
Görsel 3.13. Davaro film afişi	91
Görsel 3.14. Davaro filminde ağanın yaşamı	94
Görsel 3.15. Davaro filminde Memo'nun toplumdaki dışlanması	96
Görsel 3.16. Davaro filminde eşkıyanın köye inişi	97
Görsel 3.17. Şalvar Davası film afişi	99
Görsel 3.18. Şalvar Davası filminde ağanın yaşamı	102
Görsel 3.19. Şalvar Davası filminde köylülerin ağanın komutlarına tepkileri	103
Görsel 3.20. Şalvar Davası filminde ağanın saldırı sahnesi	105
Görsel 3.21. Zügürt Ağa film afişi	106
Görsel 3.22. Zügürt Ağa filminde ağanın ayakları (solda) ve köylülerin ayakları (sağda)	108

Görsel 3.23. Zügürt Ağa filminde Kekeş Salman'ın ağanın çizmelerine kapanması.....	109
Görsel 3.24. Zügürt Ağa filminden kesitler	112
Görsel 3.25. Zügürt Ağa filminde ağanın şehirde karşıdan karşıya geçmesi	113
Görsel 3.26. Zügürt Ağa filminde ağanın çizmelerini satma sahnesi.....	115



KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
COE	: Council of Europe
DİE	: Devlet İstatistik Enstitüsü
DP	: Demokrat Parti
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	: Türk Dil Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSA	: Türk Sineması Araştırmaları

GİRİŞ

Toprak ve ağalık meselesi geçmişten günümüze gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda gerekse Türkiye Cumhuriyeti'nde siyasal, toplumsal ve ekonomik hayat bakımından son derece önemlidir. Bu sebepten dolayı tarih, sosyoloji, siyaset gibi alanlarda sıkça çalışılmış bir konudur. Fakat Türk sinemasında ağalık sistemini ele alan çok sayıda film yer almasına rağmen sinema alanında ağalık meselesinin fazla üzerine düşülmemiştir. Bu durum çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu tez ile ağalık sisteminin Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinin ortaya konulması ve ağalık sistemi ile ilgili izleyiciye verilmek istenen toplumsal mesajların örneklem filmler üzerinden çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda sinemada ağalık kavramına, ağalığın tarihsel sürecine ve Türk sinemasındaki yerine değinilmiştir. Bu çerçevede dönemde rol aldığı filmlerde ağalık temsiliyle öne çıkan ve kamuoyunda fazlasıyla tanınan bir oyuncu olan Şener Şen'in, güldürü kisvesi altında çeşitli toplumsal mesajlara yer veren "Kibar Feyzo (1978)", "Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979)", "Davaro (1981)", "Şalvar Davası (1983)", "Züğürt Ağa (1985)" filmleri üzerinde durulmuştur.

Ağalık kavramı ve Türk sinemasında ağalık temsilleri adı altında verilen literatür çerçevesinde araştırmaya ilişkin kuramsal bir altyapı çizilmiştir. Türk sinemasında 1960 yılı sonrasında ortaya çıkan ve çeşitli ağa tiplerine yer verilen filmlerde, ağalık sistemini yansıtan temsiller değerlendirilmiş, bu kapsamdaki çeşitli filmler dönemseller olarak çözümlenmiştir. Filmlerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem betimseldir. İlaveten karşılaştırmalı analiz yöntemiyle örneklem olarak alınan filmler kronolojik olarak birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Bu sayede ele alınan beş filmde yer alan ağalık temsillerinin yaşanan süreçteki dönüşümü üzerinden çıkarımlarda bulunulmuştur. Sinema pek çok zaman sosyoloji ile karşılıklı ilişki içerisinde bulunmuştur. Bu bakımdan ağalık gibi Türkiye'de sosyal hayatta etkisini hissettiren ve toplumsal rolleri, değişimleri içerisinde barındıran bir sistemin sinemada temsilinde ağalık yapısının sosyal durumuna da değinilmiştir. Bu tezde evren toprak ağalığı sistemini konu olarak alan filmlerdir. Filmlerde yer alan ve ağalık sisteminin dışında kalan çeşitli meseleler ve içerikler tez sınırlılıkları içerisinde yer almamıştır.

Ağalık kavramı tarihsel süreç içerisinde değişikliklere uğramış bir kavramdır. Bu sebeple tezin birinci bölümünde öncelikle kavramın ifade ettiği bazı anlamlardan bahsedilmiş ve sıkça ilişkilendirildiği otorite meselesine değinilmiştir. Sonrasında Türkiye'ye Osmanlı'dan miras kalan bu yapının Osmanlı'daki durumuna ve Osmanlı'yı bu süreçte etkileyen Avrupa feodalizmine genel olarak bir bakış yer almaktadır. Böylece Türkiye'de ağalık kavramının tarihsel arka planının aydınlatılması hedeflenmiştir. Tarihsel arka planda son olarak Türkiye Cumhuriyeti'nde ağalığın ne şekilde ele alındığı, ülkenin kurulduğu yıllardan itibaren toprak düzeni ile ilgili yapılan reform çalışmaları ve ağalık sisteminin ülkede yaşanan gelişmeler karşısındaki tutumu incelenmiştir. Ağalığın Kurtuluş Savaşı döneminden günümüze kadar olan tarihsel süreci ve bu süreçte ağalık kavramının sosyal olarak yaşadığı değişim ele alınmış, bu değişimi sağlayan çeşitli unsurlar ve araçlar dönemden örnekler ile değerlendirilmiştir. Bu sayede sinemada temsili değerlendirilecek olan ağalık kavramının dönemsel olarak karşılaştığı durumlar hakkında bilgi sahibi olunması amaçlanmıştır.

Sinema ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren pek çok temsili beyazperdesine taşınmış, hayatın içerisinde var olan pek çok olguyu çeşitli yaklaşımlar sergileyerek izleyicisine sunmuştur. İzleyicisi toplum olan bir aracın toplumdan bağımsız düşünülmesi gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Çoğu zaman konusunu toplumsal olaylardan alan ya da toplumsal olaylara dayandıran Türk sineması, Türk toplumunun tarihi boyunca var olmuş olan ağalık düzenine de beyazperdede fazlasıyla yer vermiştir. Türk sinemasında 1960 yılı ve sonrasında gelen 1961 Anayasası oldukça önemlidir. Çünkü bununla beraber Türk sineması artık yüzünü toplumsal meselelere çevirmeye başlamış ve toplumda yer alan birçok meseleye doğrudan temas eden yapımlar meydana getirmiştir. Ağalık meselesi de sinemada bu yıllardan itibaren ele alınmaya başlanmıştır. Türk sineması 1961 yılından sonra toplumsal gerçekçilik çerçevesinde ağalık temsillerine beyazperdesinde yer vermiştir. Ağalık sisteminin sinemada ele alınmasının 1960'ları bulması, Türk sinemasının ve Türkiye'nin geçirdiği süreçler ile doğru orantılıdır. Bu sebeple tezin üçüncü bölümünde Türk sinemasının tarihsel süreci 1960 yılı öncesi ve 1960 yılı sonrası şeklinde sınıflandırılmıştır. Devamında 1960 yılı sonrasında ortaya çıkan ve ağalık meselesini konu edinen filmlerde yer alan çeşitli ağa temsilleri değerlendirilmiştir.

Komedi, sinemanın en eski türlerinden bir tanesidir. Ancak sinemada güldürü yalnızca izleyiciyi eğlendirme işlevine sahip değildir. Pek çok güldürü filmi güldürürken düşündürmeyi amaçlayan bir araç niteliğine sahiptir (Özön, 1984: 144). Türkiye özellikle 1960'lar ile birlikte köklü sosyoekonomik değişimler yaşamıştır. Güldürü bu değişimleri en iyi şekilde temsil eden, problemlere eleştirel bir bakış açısı sunabilen türlerden bir tanesi olarak konumlanmıştır (Başaran & Boztepe, 2021: 925). Türk sinemasında güldürü kisvesi altında toplumsal mesajlar içeren pek çok filmde başkarakterleri canlandıran Şener Şen, özellikle de mizahi içerikli filmlerde ağa temsilleriyle ön plana çıkan isimlerin başında yer almaktadır. Şener Şen'in ağalığın çeşitli yönlerini göstererek ağa rolünü canlandığı "Kibar Feyzo (1978)", "Erkek Güzeli Sefil Bilo (1979)", "Davaro (1981)", "Şalvar Davası (1983)", "Züğürt Ağa (1985)" filmleri ağalığa ve ağalık ile ilişki içerisinde olan pek çok kavrama doğrudan temas etmektedir. Güldürürken toplumsal meselelere değinen ve çeşitli önermelerde bulunan bu filmler Türk sinemasında ağalık ile ilgili önemli mesajları izleyicisine sunmaktadır. Bu sebeple tezin dördüncü bölümünde Şener Şen'in rol aldığı filmler incelenmiş olup filmlerde ağalık ve ağalık ile ilişkili kavramlar değerlendirilmiştir. Çalışma sonucunda; ağalığın Türk sinemasında nasıl bir temsille ele alındığı, ağalıkla ilgili hangi imgelerin ön plana çıkartıldığı ve bu tema üzerinden izleyiciye ne tür mesajlar verildiği ortaya konmuştur.

1. BÖLÜM

1. AĞALIK SİSTEMİNE GENEL BAKIŞ

1.1. Ağalık Kavramı

Ağa sözcüğü TDV İslam Ansiklopedisinde “İtibarlı emirlere, birçok kuruluşun başındaki âmirlere, yörelerin idaresini ellerine almış kimselere verilen unvan” (Sümer, 1988: 451-452) şeklinde tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre kelime anlamı olarak “geniş toprakları olan, sözü geçen, varlıklı kimse” anlamına gelmektedir (TDK, 2022). MEB İslam Ansiklopedisine göre ark Türkçesinde “büyük oğlan kardeş” anlamına, karagas şivesinde “büyükbaba, amca, dayı, çavuş” anlamında kullanılmakta, Osmanlı Türkçesinde “reis, büyük arazi sahibi, eşraf” gibi anlamlara gelmektedir. Türk lehçelerinde ise kelimenin kökeni akrabalık bağlarına dayanmakta ve “ağabey” anlamına gelmektedir (Uzunçarşılı, 1978: 146-147). Bazı toplumlarda aşiret yöneticisi olarak olumlu anlamlara gelen ağa bazı aşiretlerde ise yapılan eylemlerin neticesi olarak “gasp eden, hak yiyen” gibi olumsuz anlamlar içeren bir şekilde ifade edilmektedir (Türkdoğan, 1998: 39). Ağa kelimesine verilen bu anlamlarla birlikte çok sayıda yazarın da ağalık ile ilgili çeşitli ifadeleri ve düşünceleri bulunmaktadır. Buradan yola çıkarak ağalık sözcüğünün geçmişten günümüze pek çok farklı şekilde kullanıldığı söylenebilmektedir. Bu sebeple ağa kavramının yalnızca günümüzdeki ya da Türkiye Cumhuriyeti’ndeki durumuna bakmak, kavramın ifade ettiklerinin anlaşılması açısından yetersiz kalacaktır. Çünkü kavramın zaman içerisinde, ülkelerde yaşanan gelişmeler ile birlikte değişim yaşadığı görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu’nun zorlu geçen yıllarının ardından yıkılması ile kurulmuş ve dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğu’nda var olan pek çok düzeni de beraberinde getirmiştir. Cumhuriyet ile birlikte toprak düzeni ve ağalık sistemi dahil pek çok şey gerek çıkartılan yasalarla gerekse eylem ve uygulamalar ile birçok açıdan değişime uğramıştır. Ancak toprak düzeninin ve ağalık sisteminin anlaşılması için Türkiye’ye Osmanlı İmparatorluğu’ndan miras kalan bu yapının Osmanlı’daki durumunun incelenmesi gerekmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu’nda feodalizm üzerine sayısız tartışma literatürde yer almaktadır. Konu ile ilgili pek çok tarihçi, iktisatçı, sosyolog ve akademisyen görüş

belirtmiştir. Osmanlı'da feodalizm olup olmadığı ile ilgili pek çok fikir ayrılığı olmuş ve birçok tartışma yaşanmıştır. Bu tartışmaların net şekilde bir sonuca varmayacağı aşikardır. Bu sebeple çalışma kapsamında Osmanlı'da feodalizm olup olmadığı ile ilgili tartışmalara girilmemiştir. Bu açıdan yalnızca genel kabul edilen unsurlara değinilmiş bunlar ile ilgili çıkarımlarda bulunulmuştur. Feodalizm ile ilgili olarak ise yalnızca ağalık çerçevesinde Osmanlı'nın toplumsal düzenini etkileyen unsurların anlaşılabilirliği açısından Avrupa feodalizminin ana hatlarından kısaca bahsedilmiştir.

1.1.1. Ağalık ve Otorite

Ağalık genel yapısı itibariyle otorite kavramlarıyla sıkça ilişkilendirilmektedir. Esgin'e göre insanlar toplum ile birlikte yaşadığı sürece itaat etme dürtüsüne sahiptirler. Bu itaat de beraberinde otoriteyi doğurmuştur. Otorite gücü kabul edilmiş kimse olarak tanımlanabilmektedir (Esgin, 2013: 90). Otorite kavramı ifade edilirken kişinin mevcut durumda sahip olduğu konum da oldukça önemlidir. Çünkü kavram bu duruma göre çeşitli farklılıklar gösterebilmektedir. Örneğin bir patronla bir işçi arasındaki otorite anlamı ile mahkumla gardiyan arasındaki otorite anlamı arasında farklılıklar bulunmaktadır (Kutluay, 2019: 5). Bu doğrultuda kavram pek çok farklı kişi tarafından farklı yönleriyle ele alınmış ve çeşitli yönleri ön plana çıkartılarak kavramın neyi ifade ettiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan Max Weber'in otorite yaklaşımı ağalıkla otorite kavramının yan yana gelmesini daha anlaşılır kılmaktadır. Ağalıkta Esgin'in bahsettiği bu itaati sağlayan, otoriteyi oluşturan, gücü kabul ettiren şeyi açıklamak ise Weber'in yaklaşımı ile daha mümkündür. Max Weber'e göre egemenliğin üç temel meşrulaştırması vardır. Bunlar:

1- Geleneksel Otorite

2- Karizmatik Otorite

3-Yasal Otorite

şeklinde sıralanmaktadır (Weber, 1996: 133-134). Weber'e göre geleneksel otorite ezeli geçmişin otoritesidir. Hatırlanmayacak kadar eski olana uyma ve kabul etme alışkanlıklarının kutsallaştırıldığı göreneklerdir. Karizmatik otorite ise bir kişiye olan güven ve mutlak bağlılıktır. Onun kahramanlık ya da başka niteliklerine inanmaya dayalı bir otoritedir. Yasal otorite ise yasalarca konulmuş kuralların uyulmasının esas alındığı yasaya bağlılık otoritesidir

(Weber, 1996: 134-135). Bu yaklaşımlar göz önünde tutulduğunda Ağalık en çok geleneksel otorite ile ilişkilendirilebilmektedir. Geleneksel otorite temelinde bireylerin ona itaatini sağlayan kuralların temelini yani toplum geleneklerini, inançlarını ve kutsallarını almaktadır. Geleneksel otoritede, otorite sahibine itaat etmemek, inançlara ve geleneklere de karşı çıkmak anlamına gelmektedir. Bu sebeple mutlak itaat içermektedir ve bu durum otorite sahibine sonsuz bir güç sağlayabilmektedir. Çünkü geleneksel otorite rasyonel değil daha çok tarihseldir (Weber, 1996: 375-376). Ağalık özellikle Osmanlı Devleti'nin son yıllarındaki haliyle ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki haliyle geleneksel otoriteyi temsil etmektedir. Törelere, geleneksel inançların bir ürünü olarak itaat içermektedir. Ağalığın temelinde gelenekleri, inançları ve kutsalları alması da bu durumu göstermektedir. Ayrıca ağaya ve ağanın otoritesine olan itaat geleneksel otoritede olduğu gibi ağalara sonsuz bir güç sağlamaktadır. Ağaya karşı çıkmamanın köylülerce günah sayıldığı veya törelere hiçe saymak olduğu düşüncesi tarih boyunca birçok köyde yer almıştır. Bu bağlamda ağalık ile otorite kavramının çeşitli durumlarda yan yana gelmesi oldukça normaldir.

1.2. Avrupa Feodalizmine Genel Bakış

Feodalizm kelime anlamı olarak geç çağ Latincesinde yer alan “feodum” ifadesinden türeyen “feud” kelimesinden meydana gelmiştir. Kavram, hizmetleri karşılığında bağışlanan mülk anlamına gelmektedir. Feodalizm kelimesi ile ilk olarak XVIII. yüzyılda eski Fransız düzenini olumsuz olarak ifade etmek için kullanılmıştır (Bilge, 2015: 33). Feodalizm genel olarak Avrupa'da yer alan toplumların sahip olduğu sosyal, ekonomik ve siyasal düzene verilen addır. V. yüzyıl ile XV. yüzyıl içerisindeki dönemde daha etkin şekilde var olmuştur (Koçar, 2020: 12). Bütün bir zaman boyunca, tüm kıta ve ülkelerde sürekli olarak aynı feodal düzenin var olmadığı bilinen bir gerçektir. Aynı şekilde feodal kavramına siyasi, ekonomik ya da sosyal bakış açılarına göre farklı anlamlar yüklenebilmektedir. March Bloch'a göre feodalizm, ülke genelindeki iktidarın derin bir şekilde güçsüzleştiği ve bilhassa da halkın emniyetinin sağlanması konusunda pek çok yetersizliğin var olduğu bir dönemde ortaya çıkmıştır (Bloch, 2005: 364).

Feodal düzen genel olarak yalnızca toprak düzeni değil, kendine özgü siyasi ve sosyal bir düzene sahip olan bir yapıdır. Batı feodalitesi, asillerin merkezi devlet yönetimini yok ederek sahip olunan toprak düzeni içerisinde özel mülkiyet kurma mücadelesi ile oluşmuştur.

Merkezi Roma İmparatorluk düzeninin sekteye uğraması ve devam eden süreçte bu düzenin tümüyle bölünmesi ile meydana gelmiştir. Zaten feodal düzende en temel özellikler merkezi bir otoritenin var olmaması ve erklerin feodal beylerde toplanması olmuştur (Cin & Akyılmaz, 2000: 382). Toprak hakimliğine endeksli bir düzen, yönetim, ekonomik yapı ve toplum yapısı olarak tanımlanabilen feodalizmde toplum yapısını yalnızca ekonomi temeli ile ele almak anlaşılabilirliği düşürecektir. Toplum yapısı kral, kilise ve aristokrasi, köylü kitlesi şeklinde bölünen sınıf sistemi tarafından belirtilmiştir (Heaton, 1985: 71). Feodalizm esasında devlet yapısının örgütsel olarak bulunmadığı, yerel anlamda hükümet benzeri bir yönetimin yer almasıdır. Böylece feodal lort, vassal (lort tarafından verilen işleri yapmak karşılığında mükafatlandırılmış köylü ve toprak almış kişi) ve serfler ile feodalizm meydana gelmiştir (Ülgen, 2010: 3).

Feodalizmin üretim biçimi olarak adlandırılan feodal üretim tarzında topraklar senyörlerin yani kral, kilise ve soyluların özel mülküdür (Bilge, 2015: 34). Orta çağda tam anlamı ile her şeyi yönetebilecek ya da ele alabilecek bir yönetim ya da iktidar yoktu. Belki de bu sebeple bugünün yasaları ne ise o dönemde de gelenek o kadar geçerliydi (Huberman, 1990: 18). Feodalitenin Avrupa'da V. yüzyılda, Asya'da ise III. yüzyılda ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Karl Marx feodaliteyi insanlara ve insanlar tarafından verilen emeklerin bir bölümüne el konması üzerine dayalı sosyal ve ekonomik bir örgütlenme olarak kabul etmiştir. Feodalizm kölelik sistemi ile sonrasında ortaya çıkan kapitalizm düzeni arasında konumlanmış bir yapıdır. (Marx'tan akt. Bilge, 2015: 33-36). Marx'a göre özellikle Avrupa'da feodal üretimin ortak noktası toprağın olabildiği kadar fazla sayıda alt feodaller arasında bölünmesidir (Marx, 1986: 734). Orta çağ döneminde çeşitli topraklara sahip olan senyörler ve bu senyörlerin adına toprakları kullanan köylüler vardır. Roma'da toprak sahiplerinin bol miktarda işçiye ihtiyaç duyması ile feodaliteye giden en önemli adımlardan birisi atılmış ve colonuslar adı verilen grup ortaya çıkmıştır. Colonuslar iki farklı sosyal tabakayı ifade etmektedir. Birinci tabaka kölelerden oluşmakta, ikinci tabaka ise özgür köylülerden meydana gelmektedir (Cin & Akyılmaz, 2000: 11-12). Özgür köylüler kölelere göre mal paylaşımı, koşullar vb. gibi pek çok konuda ayrıcalığa sahip olmasına rağmen onlara da kaçmaları durumunda dava edilmeleri ve zorla geri getirilmeleri gibi kısıtlamalar uygulanmıştır. Colonuslar toprak ile alınıp satılabilen bir mal gibidir. Bu açıdan colonusların

görünüşte özgür gibi bir konumda yer aldığı düşünülse de aslında köleleştirildiği görülmektedir (Cin & Akyılmaz, 2000: 12-14).

Feodalizmde doğrudan üreticinin toplumsal varoluş biçimi serfliklerdir. Serflik genel olarak köle sınıfındakiler ve özgün köylü sınıfındakiler (çoğunluğu fakir çiftçiler) olmak üzere kaynağını iki kökenden almaktadır. Bu iki sınıf toplumsal varoluş tarzı olarak serflikte evrilmiştir (Oyan, 1998: 7-8). Bunları colonuslardan ya da diğer üretici tiplerinden ayıran durum ise bağılılıktır. Köle esas olarak yalnızca efendisine bağılıdır, toprak ile bağı bulunmaz. Colonus toprağın malı gibi alınıp satılabilmekte, bağılılığı ise toprağadır. Toprakta ayrı şekilde colonuslar satılamaz. Ancak serfler ise hem efendisine hem de toprağa bağı bir durumda konumlandırılmaktadır. Toprakta ayrı satılan pek çok serf örneği kaynaklarda yer almaktadır (Kılıçbay, 1985: 435). Köleciliğin tam manası ile ortadan kalkmasından sonra meydana gelen değişim, hür olan kişiler ile olmayanlar arasındaki sınır çizgisinin yer değiştirmiş olmasıdır. Hür bir kimsenin, bir senyöre bağlanması özgürlük dışı bir durum olarak değerlendirilmemektedir (Bloch, 2005: 364). Özgür köylülerin serf statüsüne girmesinin tercihen olduğu durumlar da dahil olmak üzere, eşkiya tehditleri, ekonomik zorluklar, toplum üzerindeki baskılar gibi pek çok farklı sebebi olduğu söylenebilmektedir.

Feodal düzende toprak, senyörlere veya kont, dük, lort gibi daha üst sınıftan asillere aittir. Soyluların en büyüğü ise kraldır. Köylüler çalıştıkları topraklarda yalnızca evlerini geçindirebilmek amacıyla zaruri bir miktar alabilir. Köylüler kişisel, idari, hukuki pek çok alanda toprak sahiplerine bağı bulunmaktadır (Cin, 2016: 93). Feodalizm tam olarak bir hiyerarşiye sahiptir. Serf lorta, lort kontu, kont dük, dük ise krala bağı bir konumda yer almaktadır. Bu sınıflandırma pek çok açıdan değişebilmektedir. Feodal düzenin hiçbir anlatımı net olarak doğru olmayacaktır, çünkü hem bölgesel olarak değişiklik gösterebilen hem de tarih boyunca pek çok konuda değişiklik göstermiş olan bir kavramdır. Ancak genel olarak hiyerarşinin başında kral en altında ise serf yer almaktadır. Köylülerin hepsi az çok bağımlı konumda yer almakta ve lortlar ile hiçbir konuda eşitliğe kesinlikle sahip olmamaktadırlar. Lort açısından bakıldığında ise serfler ile hayvanlar arasında herhangi bir fark görülmemektedir. Bu duruma XI. yüzyılda Fransa'da bir Fransız köylüsünün 38 Su ücrete bir beygirin ise 100 Su ücrete satılması örnek gösterilebilmektedir (Huberman, 1990: 17-19).

Feodalizm her anlamda olumsuz bir düzen olarak düşünülmemelidir. Emniyetin birçok bölgede sağlanabilir hale gelmesinde ve tarımın düzene girmesinde hatta gelişmesinde feodalizmin olumlu anlamda katkısı fazlaca yer almıştır (Ülgen, 2010: 3-4). Zaten feodalizmde lort ile vassal arasında ve kral ile halk arasında karşılıklı bir anlaşma söz konusudur. Bu sözleşmenin gereği yerine getirilmediği durumlarda karşılıklı hak ve hizmetler sona ermektedir. Kral ile halk arasındaki anlaşmaya örnek vermek gerekir ise kral halkın emniyetini sağlama sorumluluğuna sahiptir. Halk ise krala birçok anlamda biat etmelidir. Bu tür anlaşmalar çoğu zaman kargaşalara ve kimi zaman kanlı kavgalara yol açmış olsa da gelecek çağlarda yer alacak olan anayasal hükümetlerin sağlam bir temele oturmasına yol açmıştır (Akpınar, 2013: 129-130).

Feodalizmin yıkılması süreci ele alındığında ise tıpkı Osmanlı'da feodalizm tartışmaları gibi aynı şekilde feodalizmin yıkılması ile ilgili de literatürde çeşitli tartışmalar yer almaktadır. Bu açıdan feodalizmin ortadan kalkması ile ilgili genel olarak kabul gören temel bilgilerin verilmesi daha doğru olacaktır. Feodalizmde toplum, zaman içerisinde üretim anlamında pek çok yenilik yaşamış ve üretim ile ilgili yeni ihtiyaçlar meydana gelmiştir. Bu sebeple bizzat üretici ile feodal yapı karşı karşıya gelmiş feodal üretim yetersiz görülmeye başlamıştır. Türlü zorluklar ve sefillikler ile mücadele eden serflerin üretim anlamında beklenen verimlilikte olmaması piyasanın isteklerine cevap verilememesini sağlamıştır. Bu durum da yeni üretim anlayışlarına ihtiyaç duyulmasını ve üretimin birtakım değişimlere uğraması gerekliliğini beraberinde getirmiştir (Koçar, 2020: 20-21). Lortların ya da toprak sahibi olan feodal beylerin sömürülerinden usanmış olan serfler toprağa bağlılık durumlarını hiçe sayıp büyük kalabalıklar halinde şehirlere göç etmişlerdir. Şehirler ekonomik olarak serfler için fazlası ile güzel imkanlara sahipti. Şehirlerin bu durumu zamanla feodalizme tehdit olabilecek aşamaya gelmiştir (Akpınar, 2013, s. 127). Feodal düzen para merkezli iktisadi yapıya uygun değildir. Bundan dolayı bu dönem içerisinde ticaret ile uğraşan tüccar kesim giderek güç sahibi olmuş toprak sahipleri ve soylular ise artan fiyatlar ile birlikte pozisyonlarını muhafaza etmekte zorlanmaya başlamışlardır (Heilbroner, 1970: 55-56). Öte yandan tarihsel süreç ilerledikçe savaş biçimleri de değişime uğramıştır. Artık savaşlarda lortlara ait olan şövalyelerin oluşturduğu birlikler değil, barutuyla, ateşlemesiyle, işçiliği ve madeni ile pek çok anlamda sanayi üretimine endeksli olan savaş teknolojileri ve bu silah donanımına sahip olan kralların orduları, topları, ateşli silahları etkin duruma gelmiş ve güç

sahibi olmuştur (Şenel, 1996: 281-282). Bu durumun beraberinde krallara güç getirdiği ve feodal beylerin güçlerini yitirerek krala boyun eğmesi mecburiyetini doğurduğu söylenebilmektedir. Zaman içerisinde ekonomik anlamda da piyasada para sirkülasyonu hızlanmıştır. Bu sayede bazı sınıfsal durumlar tekrardan düzenlenmek zorunda kalmıştır. Buna örnek olarak köylü arasında var olan durum gösterilebilmektedir. Kapitalizme geçilme aşamalarıyla birlikte serf statüsündekiler fakir köylü şeklinde konumlandırılmış, feodal beyler ise burjuva sınıfında yer almaya başlamışlardır (Nikitin, 2005: 40). Yaşanan bu durumlar zaten çözülmekte olan feodalizmin çözülme aşamasına daha da hız vermiştir.

Feodal yapı, içerisinde kapitalizme ait pek çok tohumu barındırmaktadır. Bu açıdan feodal düzenden kapitalizme geçişin görece az sancılı olduğu düşünülmektedir. Ancak Osmanlı İmparatorluğu'nda var olan düzen feodalizm gibi kapitalizme geçiş olanağını içerisinde tam olarak barındırmamaktaydı. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu bu geçişi sağlayamamış ve kapitalizme geçişi sağlayan ülkelere hammadde satmakta ve onlardan işlenmiş şekilde daha pahalıya geri almak durumunda kalmıştır. Sanayi Devriminden sonraki süreçte de durumun bu şekilde ilerlemesi pek çok anlamda devleti dışa bağımlı hale getirmiştir (Özyüksel, 2007: 254-255). Osmanlı İmparatorluğu'nu çoğu anlamda oldukça olumsuz etkileyen bu durumun devletin yıkılmasında dahi önemli bir rol oynadığı pek çok yazar tarafından dile getirilmektedir (Cin, 2016: 89).

1.3. Osmanlı İmparatorluğu'nda Ağalık

Osmanlı İmparatorluğu 600 yılı aşkın süre hüküm sürmüştür, üç kıtada topraklara sahip olmuş bir devlettir. Bu sebeple ülkenin her döneminde ve her bölgesinde aynı düzenin hâkim olduğu ve bu şekilde bir süreklilik sağlanması mümkün değildir. Ancak genel olarak Osmanlı'da toprak düzenini temelini tımar sistemi oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti, devlete hizmetlerde bulunan kişilere, hizmetlerine karşılık olarak ücret vermek yerine bazı bölgelerin vergilerinin bir bölümünü kendilerine toplama hakkını vermiştir. Bu duruma da Tımar adı verilmektedir (Akdağ, 1945: 419). Belirli bir ücret değil de reayadan vergiler tahsil eden bu mühim kişilerin devlete karşı askeri sorumlulukları da bulunmaktadır. Bu sebeple Tımarlı Sistemi bir askeri teşkilatın parçası olarak da nitelenmek mümkündür. Bu kişilerin doğal olarak çiftçiler ile de önemli ölçüde ilişkileri bulunmaktadır (Akdağ, 1945: 419). Başka bir deyişle toprak mülkiyetinin devlette olduğu, tasarruf hakkının reayada olduğu, belirlenmiş olan

vergilerin toplanması vazifesinin ise tımarlı sipahide olduğu bir sistem şeklinde özetlenebilmektedir (Özyüksel, 2007: 188).

Miri arazi kavramı ise toprak mülkünün devlette olduğu, tutum ve intikallerin devlet tarafından kendilerine toprak tevcihi verilen sipahi gibi kişilerde olduğu, toprak kullanımının ücret karşılığında köylüye verildiği, köylünün araziyi işlemesi sonucu elde edilen mallar için devlete vergi verdiği toprakları ifade etmek için kullanılan bir kavramdır (Bilge, 2015: 81). Halil İnalıcık'a göre miri toprak rejimi belli bir araziye çeşitli ayrıcalıklar ya da haklar verilmesinden ibaret değildir. Bundan ziyade daha çok işin ekonomi boyutu ile ilgilidir. Temelinde reayadan vergiler alınması ve bunların havale edilmesinden oluşmaktadır. Tımarlı sipahinin toprak üzerindeki en önemli görevi güven içerisinde vergilerin toplanması ve bunun kontrol edilebilmesine imkân sağlayarak devlet adına hizmette bulunmaktır (İnalıcık, 1959: 43).

Osmanlı İmparatorluğu'nda tımar sisteminin ortaya çıkması ile ilgili çeşitli görüşler yer almaktadır. Bunlardan bazıları ele alındığında: Osmanlı'da tımar sisteminin İslam'ın İktâ Müessesesinden geldiği görüşü, Selçuklu döneminden kalma bir sistem olduğu görüşü ve Osmanlıların tımar sistemini pek çok özelliğini bildiği Bizanslılardan aldığı görüşü gibi pek çok farklı görüş yer almaktadır (Şahinöz & Teoman, 2002: 68-69). Bu açıdan tarihçilerin tımar sisteminin ortaya çıkışı üzerine çeşitli kaynaklara ve olaylara dayandırarak birbirinden farklı görüşlere sahip olduğu, ancak sistemin ortaya çıkışına ilişkin görüş birliğine varamadıkları görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu fethettiği topraklarda farklı düzenler ile karşılaşmıştır. Balkanlar ve Rumeli'de feodalleşmiş bir düzen, Anadolu'nun Orta, Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde beylerin ve aşiretlerin var olması sebebiyle özel mülkiyet anlayışının baskın olduğu, merkezi otoritenin parçalanmış olduğu bir düzen ile karşılaşmıştır. Osmanlı bu topraklar üzerinde mevcut düzenleri parçalayarak merkeziyetçi bir yapı kurmayı hedeflemiştir (Cin & Akyılmaz, 2000: 380). Osmanlı İmparatorluğu feodal beylerin eline geçmiş olan toprakları ele geçirdiğinde, var olan düzenleri devam ettirmemiş, ele geçirdiği bölgelerin yapısına uygun olarak miri arazi düzeni yerleştirmiştir (İnalıcık, 1996: 25). Tımar sisteminin giderek yaygın bir hale gelmesi, devletin merkezi gücünü büyük ölçüde artırması ile aynı anlama gelmektedir (Werner, 1986: 214-215). Osmanlı İmparatorluğu özel

mülkiyetin baskın olduğu, aşiret ve beylerin hâkimiyetinin güçlü olduğu Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da "hükümet" ve "yurtluk-ocaklık" adı verilen bölgesel bir sancak yönetimi tercih etmiştir. Bu yönetim, merkezi otoritenin denetiminde yer almakta ve buralarda devleti temsilen kadı ve askerler yer almaktadır (Cin & Akyılmaz, 2000: 379-381). Doğu sınırında karşılaşmış olduğu şartlar neticesinde böyle bir yönetim şeklini benimsediği düşünülen Osmanlı'nın bu şekilde Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde merkezi otoriteyi sağlamaya çalıştığı düşünülmektedir. Çünkü Osmanlı bu toprakları ele geçirdiğinde Güneydoğu Anadolu'daki gelişkin feodalizme karşın küçük Asya'da ilkel boy feodalizmi egemendi (Werner, 1986: 214-215). Osmanlı'nın yaklaşımı ile devletin güçlü olduğu dönemlerde feodalleşme, sömürü gibi sorunlar yaşanmamış, bu bölgelerde yaşamını sürdüren reaya devlet güvencesi altında hür bir şekilde hayatına devam etmiştir (Cin & Akyılmaz, 2000: 380-381).

Osmanlı İmparatorluğu ele geçirdiği topraklardan çok miktarda köle ele geçirmiş ve bu esirler toprak işlerinde de kullanılmıştır. Ortakçı kullar adı verilen bu köleler reayadan yani hür köylülerden farklı hukuksal durumlara sahiptir. Bu kölelerin yerleştirildiği köylere "kulluklar" adı verilmektedir (Barkan, 1980: 577-578). Bu ve buna benzer çeşitli uygulamaları sebebiyle bazı Marksist yazarlar, Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal düzenini batı feodalitesi ile ilişkilendirmekte ve merkezi bir feodalleşme olarak kabul etmektedir. Bu görüşe göre Osmanlı'daki sipahi ile feodal bey aynı kategoride değerlendirilmektedir. Reaya ile serf arasında da hiçbir bir fark yoktur (Cin, 2016: 93). Bazı yazarlar ise bu duruma karşı çıkmakta ve bu tartışmalar genellikle tez-anti tez şeklinde ilerlemektedir. Tersine bir örnek olarak Osmanlı Devleti toprak üzerinde yerel bir asalet oluşmasını engellemek için pek çok zaman çeşitli adımlar atmıştır. Bu adımlara tımarlar üzerinde yapılan atamaların belirli zaman aralıkları ile yenilenmesi örnek gösterilebilmektedir. Atamaların bazı zamanlar çok yakın zaman aralıkları ile yapıldığı da gözlemlenmiştir. Böylece sipahiler üzerinden bir toprak asaleti yaratımının devlet tarafından önlenmiş olduğu görülmektedir (Kılıçbay, 1985: 373-374).

Tımar sistemini en belirgin şekilde uygulayan padişahlardan birisi Fatih Sultan Mehmet'tir. Fatih, kendisinden önceki döneme kadar miri düzenin dışında kalmış 20.000 kadar vakıf arazi statüsündeki köyü ve mülkü güçlü toprak beylerinin tasarrufundan alarak miri toprak düzenine dönüştürmüş ve tımar statüsüne getirmiştir. Bu durum özellikle toprak

beyleri tarafında huzursuzluk yaratsa da Fatih Sultan Mehmet gibi başarılar kazanmış bir sultana karşı koyamamışlardır (Özyüksel, 2007: 163). Bu durumun Osmanlı Devleti'ni merkezileştirme çabası olarak düşünmek mümkündür. Kardeş Katli, Fatih Kanunnamesi, Devşirme Sistemi, Türkmenlerin devlet yönetiminden uzaklaştırılması bir bütünün parçası olarak değerlendirilmektedir (Özyüksel, 2007: 163). Osmanlı'da özellikle gücünü kabul ettirmiş padişahlara itiraz edememe, devletin merkezi otoriteye hâkim olduğu zamanlarda devletin gücüne biat etme gibi sebepler ile tımar sisteminin, devlet otoritesinin korunduğu dönemlerde amacına uygun şekilde sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun güçlü olduğu dönemlerinde miri toprak düzenine ters düşen birtakım uygulamalar da yer almıştır. Bu uygulamalardan bir tanesi malikane uygulamasıdır. Toprak mülkünün şahıslara ait olduğu bu düzende pek çok husus kanunlar ile kontrol altında bulunmuş ve toprak sahibiyle köylü arasındaki ilişki kanunlar sayesinde belirli bir düzende ilerlemiştir. Toprak sahipleri bu toprakları köylüye istedikleri biçimde kiraya verme hakkına bile sahip değildir (Barkan, 1980: 156-157). Bu düzenin devletin kurucusu Osman Bey zamanından beri var olduğu düşünülmektedir. Osman bey hanedan fertleri, Türkmen beyleri, askeri liderler gibi devletin önde gelen kişilerine topraklar ve kentler vermiştir. Gaziler de aynı şekilde toprak aristokrasisinde yer almış ve tımarlar elde etmişlerdir (Werner, 1986: 212-213). Malikane düzeninin kanunların işlediği, padişahların toprak dağıtımında titiz davrandığı zamanlarda büyük sorunlara yol açmayacağı söylenebilmektedir. Ancak Özyüksel'e göre Sultan tarafından çeşitli toprakların beylere, üst düzey devlet yöneticilerine ya da aile fertlerine armağan edilmesi toprak mülklerini meydana getirmiştir. Bu durum feodalleşmeye dönüşebilecek bir durumdur. Bu durumun bilincinde olan padişahlar malikane uygulamasında titiz davranmışlardır. Ancak tımar sisteminin bozulmaya başladığı dönemlerde bu uygulamanın varlığı çeşitli sorunların baş göstermesine sebep olmuştur (Özyüksel, 2007: 188).

Kanuni Sultan Süleyman dönemine kadar sipahi devlet adına vergi toplamakta ve reaya üzerinde şahsi bir hakkı bulunmamaktadır. Kanuni Sultan Süleyman'ın ölümü ile birlikte tımar sisteminde bozulmalar baş göstermiştir. Sultan Süleyman döneminde Vezir-i Azam Rüstem Paşa tarafından ilk kez tımarlar iltizama verilmiştir. Bu usulün Osmanlı'daki toprak düzenini değiştirdiği ve devleti pek çok açıdan olumsuz yönde etkilediği düşünülmektedir (Cin, 2016: 89). XVI. yüzyılın sonlarında toprak kazanımı ile sonuçlanmayan başarısızlıklar,

hazinenin mali yükünün artırmıştır. Bunun neticesinde tımarlarda yer alan vergi baskısı üst seviyelere çıkmış, tımar sisteminin kuralları ile meydana gelen tarımsal vergileme olumsuz yönde etkilenerek sistemin değişim sürecine girmesine yol açmıştır (Bilge, 2015: 100). Tımar sisteminde başlangıçtaki bozulmalar dirliklerin adaletli dağıtılmaması ile başlamıştır. Durum zaman geçtikçe daha vahim şekilde ilerlemiş ve yüksek zümredeki kişiler hizmetçilerine dahi dirlikler almaya başlamıştır. Böylelikle sefer zamanları tımarlı sipahilerin sayısı iyice azalmıştır (Akdağ, 1945: 420). Bu durumun da Osmanlı'yı hem toplumsal hem de askeri yönden yıpratmış düşünülmemektedir.

Osmanlı Devleti oldukça uzun bir süre boyunca kendisine ait olan toprak düzenini hâkim duruma getirmeyi ve sürdürmeyi başarmıştır. Ancak Osmanlı'nın, zaman içerisinde yaşadığı ekonomik ve idari sıkıntıların etkisi ile feodalleşmeye doğru sürüklendiği gözlemlenmiştir. XVI. yüzyılın sonu XVII. yüzyılın başları ile birlikte tımar sistemi tümüyle bozulmuş, devlet yönetiminde büyük bir sıkıntıya sebep olmuştur (Barkan, 1980: 852-853).

Osmanlı Devleti'nde miri arazi yasalarda yapılan değişiklikler sonucunda özel mülk haline gelmiştir. Böylece mülk sahibi, sahibi olduğu arazide bir bey gibi tasarruflarda bulunabilmektedir. Ancak buna rağmen kanuna göre mal sahipliğinin devlette olması kuralı korunmaya çalışılmıştır (Cin, 2016: 331). Bu durumun reaya üzerinde olumsuz sonuçlar doğurduğu aşikardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun giderek güç kaybetmesi, miri toprakların, özel kişilerin denetimine geçmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde özellikle mültezimler topraktaki idari yetkiyi ellerine geçirmişlerdir. Bazı çiftliklerde reaya imparatorluğa ödediği verginin haricinde bir de çiftlik sahiplerine ödeme yapmak durumunda kalmıştır. Bu durum reaya üzerindeki sömürünün artmasına sebep olmuştur (Özyüksel, 2007: 251).

XVI. yüzyıldan itibaren toprak düzenindeki bozulmalar, tımar sahibi olanların da fırsattan faydalanarak görevlerini yerine getirmemeleri ve halk üzerinde oluşan baskının daha da artarak ilerlemesini beraberinde getirmiştir. Çağın gerekliliklerine ve beraberinde taşıdığı yeni düzene alışmada sorun yaşayan tımarlı sipahilerin legal olmayan vergi istekleri, savaş çağrılarına gereken ilgiyi göstermemeleri, para için yapılan yolsuzluklar gibi durumlar ile görevlerini yerine getirmemeleri artık rutin bir hale gelmişti (Akdağ, 1945: 424-426). Zamanla miri arazinin özel mülk haline getirilmesi sistemin bozulmasını daha da hızlandırmış

bu durumu engellemek için alınan tedbirler ise miri arazi düzenindeki toprak sahiplerine çok daha fazla yetki hakkı vermiştir (Cin, 2016: 369). Bu dönemde ekonomik anlamda oldukça zor duruma düşen çiftçiler tarımsal faaliyetlerde ilgi ve isteklerini yitirmeye başlamıştır. Ayrıca Anadolu'ya ait tahrir defterleri ele alındığında Tımar sahipleri beyler ile çiftçiler arasında pek çok anlaşmazlığın var olduğu görülmektedir (Akdağ, 1945: 422). Osmanlı İmparatorluğu'nda sıkıntılı bazı dönemlerde devlet halk ile sipahi arasındaki sorunlarda ya da anlaşmazlıklarda halk karşısında sipahileri destekleyecek çeşitli emirler verme zorunluluğunda kalmıştır. Bu destek sistemde bozulmaların baş gösterdiği dönemde görevini kötüye kullanan sipahilere daha da fazla imkân vermiştir (Barkan, 1980: 880). Dönem içerisinde çeşitli görevler karşılığında toprak sahibi olanlar, koşullar elverdiği takdirde bu toprakların egemeni haline gelmiştir (Özyüksel, 2007: 243-244).

Tımar sisteminin yüzyıllar boyunca başarılı şekilde işlemlerini sağlayan etmenlerden bir tanesi de arazi tahrirleridir. Arazi tahrirlerinin temelinde ele geçirilen topraklarda bütün vergi kaynaklarının hesaplanıp denetlenebilmesini sağlamak vardır. Tahrir emirlerine verilen talimat açıkça, reayayı askerlerin keyfi eylem ve uygulamalarından korumak, suiistimallerin önüne geçmektir. Bu mutlak olarak reyanın korunmasını ön planda tutan bir politika beyanıdır (İnalçık, 2004: 175). Ancak bu dönemde tımar sisteminin başarılı şekilde yürütmesini sağlayan başlıca nizam ve kaideler oldukça uzun süre boyunca kontrol edilmemiştir. Sahip olunan nizam ve kaidelerin yerini çeşitli yolsuzluklar almış ve bu yolsuzluklar adeta usul haline gelmiş, kanıksanmıştır. Olumsuz bir hale bürünen düzen pek çok şikâyete sebep olsa da tahrir esasları ile düzeni sağlamaya çalışacak bir defter emini, bu yeni düzen sayesinde çıkar sağlayan kişiler tarafından türlü iftiralara ve suçlamalara maruz kalmış, hatta bu durum düzeni sağlamaya çalışan eminin Müslümanlara zulmettiğini itham edecek kadar ileri düzeylere ulaşmıştır (Barkan, 1980: 852-853).

Osmanlı'da bozulmuş olan düzende çiftçinin devletten beklediği desteği görememesi ve bir kredi teşkilatının olmaması sonucunda, köylüler tefecilerden borç almaya başlamış ve bunların faizleri altında ezilerek, borçlarını ödeyemez duruma gelmişlerdir. Bunun sonucunda pek çok çiftçi toprağını kaybetme durumu ile karşılaşmıştır (Cin, 2016: 369). Reaya ve bazı tımarlı sipahilerin toprağını kaybetmesine varan süreç, nüfus sayısının da hızla yükselmesi ile birlikte daha sıkıntılı bir hale getirmiştir. Osmanlı'da yaşanan tüm bu olumsuzluklardan etkilenen reaya, topraklarını terk etmiş, bazıları ise başlarında dirliğini kaybetmiş sipahiler ile

birlikte çeşitli celali gruplar kurarak eşkıyalık yapmaya başlamıştır. Bu şekilde XVI. yüzyılın sonlarında celali isyanları artış göstermiştir (Özyüksel, 2007: 243). Celali isyanlarının gerçekleştiği dönemde, isyan eden leventlerin birçoğunun başında topraklı sipahi kişiler bulunmuştur. Kanuni Sultan Süleyman döneminden kalma olan bu sipahiler de celali isyanlarının bastırılması ile birlikte ortadan kalkmaya başlamıştır (Akdağ, 1945: 425). Paranın değer kaybetmesi ile köylüye düşen maddi yük daha da artmış ve köylü ya kaçmak zorunda kalmış ya da çeşitli eşkıya gruplarına dahil olmuştur. Devlet tarafından eşkıya sorununu engellemek için vazifelendirilen görevlilerin bir bölümü ise görevlerini kötüye kullanmış ve bu bahane ile köyleri yağmalamıştır. Bu vaziyet de celali isyanları kadar ciddi bir sorun olarak devlete zarar vermiştir (Ortaylı, 2012: 156). Savaşların ve isyanların ortaya çıkarttığı harap olmuşluk yüzünden belirli bir kesim fakirleşmeye başlamıştır. Merkezi devlet bürolarında tımar sisteminin oldukça karışık bir hal alması, boşa çıkan tımarların hakkı olanlara verilmesi gerekirken çeşitli hileler ile devlette sözü geçen üst düzey kişilerin yakınlarına verilmesi, bu dönemde yaygın bir hal almış olan yolsuzluk, rüşvetin önlenememesi, idari yönden atılması gereken adımların atılmaması sistemin çöküşünü hızlandırmıştır (Barkan, 1980: 853-855).

XVII. yüzyılda artık görev ve kaidelerinden oldukça uzak hale gelmiş olan tımarlı sipahiler de bedel-i tımar adı altında belirli miktarlarda ücret ödeyerek görev ve sorumluluklarını üzerlerinden atmışlardır. Bu süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nda yer alan iktidarlar bu durumun önüne geçme eğiliminde bulunmamış aksine bedel-i tımarı teşvik ederek bu durumu desteklemiştir (Karasu, 2014: 38). İlber Ortaylı'ya göre XVI. yüzyılda sipahilerin savaşımlara gitmedikleri durumlarda bile dirlikleri ellerinden alınmamış ve sistem yozlaşmıştır (Ortaylı, 2012: 130). Ekonominin giderek kötüleşmesi sonucunda tımarın gelirini devlete daha çok aktarma eğilimi ve sipahilerin hizmetinin devlet tarafından yeterli görülmemesi sipahiler arasında giderek artan bir huzursuzluğa yol açmıştır. 1715 yılında Erzurum'da yapılan yoklamada 1517 tımar, köyler harap oldu gerekçesi ile sipahileri tarafından terk edilmiş, 602 tımar sahibi de topraklarını kaybetmek pahasına yoklamaya katılmamıştır (Barkan, 1980: 865-866). Osmanlı İmparatorluğu'nda merkezi otoritenin güç kaybetmesiyle devlet düzeninde, toplum yapısında ve toprak düzeninde meydana gelen bozulmalar tımar sistemini amacından uzak bir hale getirmiş, amacından sapmış olan bozuk yapı feodalleşme benzeri bir şekilde işlemeye başlamıştır (Cin & Akyılmaz, 2000: 389). Bu

bağlamda tımar sisteminde her geçen gün yeni sorunlar ortaya çıktığı ve sistemin giderek daha hızlı biçimde dağılmaya başladığı söylenebilmektedir. Tımar sisteminin düzene girmesi için yöneticiler çeşitli yollara başvurmuş, sultanlar çeşitli önlemler almıştır. Buna Sultan I. Abdülhamid'in 1777'de çıkarttığı nizamname örnek gösterilebilir. Ancak tüm bu çabalara rağmen yozlaşmış olan sistem her geçen gün daha kötüye gitmiştir (Barkan, 1980: 866-867). Devam eden süreçte ülke tarihinde önemli bir yere sahip olan tımar sistemi, sorun yaşadığı son birkaç yüzyılın neticesinde usulca ortadan kalkmıştır. Barkan'a göre yüzyıllar boyunca ülke topraklarının en ücra bölgelerine kadar ulaşmış ve bu bölgelerde reaya ile birlikte yaşamış, ülkenin toprak ile ilgili siyasetinde aktif rol almış olan tımar sahibi sipahi beylerinin büyük bir mukavemet göstermeden ortadan kalkması Osmanlı tarihinin ciddi özelliklerinden biri olarak yer almıştır (Barkan, 1980: 870-871).

Ekonomik yönden zayıf bir hale gelen Osmanlı İmparatorluğu'nda padişahlar hazineye gelir sağlayabilmek adına temlik yetkisi kullanarak çeşitli arazileri de mülk olarak satmıştır (Cin, 2016: 369-370). Osmanlı'da merkezi otoritenin kontrole hâkim olduğu, gücünü ispat etmiş sultanların hüküm sürdüğü yıllarda özel mülklerin devlet arazisi haline getirilme çabası olduğu bilinmektedir. Bu açıdan padişahların temlik yetkisi ile arazileri ekonomik kaygılar ile satması da Osmanlı'nın kontrole hâkim olduğu döneminden uzak bir yapıya büründüğü şeklinde yorumlanabilmektedir. Ayrıca reayanın ödemekle yükümlü olduğu vergiler ve aşar devleti yönetenler tarafından mültezimlere satılmaya başlamıştır. Bu yerler büyük bir iltizam toprağı haline gelmiştir. Beyler sancaklara adeta mültezim olarak hükmetmeye başlamışlardır. Böylece bu topraklarda yaşayan çiftçiler de artık bu toprak sahiplerine ücret ödemek durumunda kalmışlardır (Akdağ, 1945: 427). Bunun neticesinde toprak üzerinde kişisel bir hakimiyetin başladığı görülmektedir.

Osmanlı'da 1858 senesinde çıkartılan Arazi Kanunnamesi özel mülkleri devlet nezdinde yasal hale getirmiştir. Bu sayede çeşitli yollar ve yöntemler ile toprak sahibi olmuş kişilere imparatorluk tarafından güvence getirilmiştir. Arazi Kanunnamesi, Tanzimat Fermanı'ndan sonra ülkede özel mülk üzerine yapılan ilk yasama işlemi olmuştur. Bu yıllarda imparatorluk üretim anlamında toprağı büyük önem vermektedir. Kanunname 1858 tarihinde çıkartılmış olmasına rağmen düzenlemeler ve çalışmalar çok daha önceki yıllarda başlamıştır (Aytekin'den akt. Önal, 2012: 146-147). Bu kanunname aynı zamanda tarım ile kapitalizm ilişkisi anlamında yapılan en mühim eylem olmuştur. Bu kanunname ile birlikte özel mülkiyet

anlayışı giderek hızlanmıştır. Kanunnamede miri araziler hakkında satış engelleyici durumlar yer almasına rağmen, imparatorluğun içerisinde bulunduğu maddi sorunlar sebebiyle bu durum hükümdarlar tarafından göz ardı edilmiş ve miri araziler hükümdarların onayı ile satılabilmektedir. Ayrıca 1868 senesinde yapılan yeni düzenleme ile bu satış durumu normal bir hal almış ve miri araziler borçlara karşılık olarak satılabilir hale getirilmiştir (Barkan, 1980: 346).

Osmanlı İmparatorluğu'nda elde edilen başarısızlıklar ile ortaya çıkan iktidar boşluğu ayanlarla doldurulmuştur. Genellikle varlıklı ailelerden, eski devlet idarecilerinden, askerlerden, varlıklı tüccarlardan oluşan bu grup taşrada varlığı hissedilen bir erk haline gelmiştir. XVIII. yüzyılın ikinci yarısında merkez yönetim ile yerel güçler arasındaki dengenin bozulmasıyla pek çok ayan ailesi bağımsızlık ilan etmiştir (Özyüksel, 2007: 251). Bu durum Osmanlı'da askeri olarak da zayıflamaya yol açmıştır. Mesela Osmanlı İmparatorluğu 1853 yılında Ruslar ile savaş vermiştir. Bu savaş sırasında Osmanlı ile savaşan Rus General Korganof, ağaların, aşiretlerin ve itibarlı ailelerin Osmanlı'daki etkisinin farkındaydı. Bu sebeple Erzurum'a hareket etmeden evvel kendilerine zorluk çıkartabilecek Zeylani ve Sepki gibi aşiretlere maddi anlamda yüklü ödemelerde bulunmuştur. Bunun karşılığında özellikle doğu bölgelerinde bulunan beylerin ve aşiretlerin savaşa girmesine mani olmuştur (Türkdoğan, 1998: 441). Bu durum dönem içerisinde ağaların, beylerin, ayanların ve toprak üzerinde söz sahibi olan kişilerin ülkenin her alanında ne kadar etkili olabildiğini gösterir niteliktedir. Osmanlı'da ayanlık örgütünün güç kazanması, toplumsal sıkıntılarla ve ülkedeki idari yapının iyi çalışmaması ile doğrudan ilişkilidir (Özkaya, 1994: 13).

Tımar sisteminin çökmesi ile irsi bir toprak hakimiyeti doğmuştur. Geniş toprakları olan aileler ülkenin hem siyasal hem de sosyal alanında aktif hale gelmişlerdir. Yozgat'ta Çapanoğulları, Trabzon'da Tuzcuoğulları gibi büyük feodal aileler ortaya çıkmıştır. Bu aileler buldukları bölgelerin hakimleri durumuna gelmiş önderler olarak konumlanmışlardır (Ortaylı, 2012: 157). Zaman içerisinde devlet bu ayanları resmi olarak tanımıştır. Ayanlar ülke içerisinde oldukça güçlü birer figür haline dönüşmüşlerdir. 1800'lerde Bilecik Ayanı Mustafa Ağa, Bolu'da İbrahim Ağa, Manisa Ayanı Ömer Ağa, Bozok Ayanı Süleyman Bey gibi kişiler ön plana çıkmış ve bu dönemde ayanlar padişahın yetkilerini birçok açıdan sınırlandırabilecek kadar güce kavuşmuşlardır (Uygunuçarlar, 2018: 17). Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde toprağın sahibi olan kişilere ve ailelere bazı zamanlarda

padişahlar, mülk ve arazi tevcihinde bulunmuşlardır. Anadolu'nun Güney ve Güneydoğu bölgelerinde yaşayan halk ağaların ve beylerin topraklarında çiftçi olarak çalışmıştır. Anadolu'da diğer bölgelerde de miri arazinin mülk araziye geçmesiyle beraber topraklar ağalar, beyler gibi çeşitli ellere geçmiş ve köylü çaresiz durumda kalmıştır (Cin, 2016: 365). Erdinç Tokgöz'e göre otoritenin zayıfladığı ve merkezin güçsüz bazı kişilerin kontrolüne geçtiği dönemlerde her tımar sahibi bir otorite olmuştur. Devam eden süreçte ise bu tımar sahipleri bağımsız beyler haline gelmiştir ve toplumun hem sosyal hem ekonomik durumunu doğrudan etkilemiştir (Barkan, 1980: 891-892).

Osmanlı İmparatorluğu'nda oluşan kötü tabloya müsaade etmesinin temel sebebi Anadolu'daki gücünü büyük ölçüde yitirmesi ile doğru orantılıdır. Bitmek bilmeyen savaşlar ve savaşlarda alınan başarısız sonuçlar Osmanlı otoritesini Anadolu üzerinde oldukça güçsüz bir hale getirmiştir. Böylelikle kırsal bölgelerin, yörelerin yönetimi bölgelerde bulunan güçlü ailelerin ve kişilerin eline geçmiştir. Bu durumu önleyecek bir güce sahip olmayan devlet, "ayan" ismi ile bu güçlü aileleri ve kişileri bizzat kendi temsilcileri olarak tanımıştır. Arkalarındaki güce ve idarelerine göre sayıca bir ya da daha fazla köyü, bölgeyi kontrol eden ayanların birçoğu "ağa" olarak anılmaktadır (Sümer, 1988). Perinçek'e göre "Tanzimat Devri'nde köy topraklarında mirî toprak düzeninden, kişi mülkiyetindeki toprak düzenine geçildi. Bu süreçte nüfuzlu kişiler, ayan artığı eşraf, geniş toprakları türlü yollardan kendi üzerlerine tapuya geçirdiler. Böylece toprak ağalığı ortaya çıktı ve hızla gelişti" (Perinçek, 2010: 23). Osmanlı İmparatorluğu'nda gerek tımar sisteminin yıkıldığı dönemde gerekse öncesinde özel mülk halinde geniş topraklara sahip olmuş sipahi, tefeci, ayan aileleri, beyler, devlet erkanı vb. kişiler zamanla toprakları üzerinde birer toprak ağasına dönüşmüşlerdir. Bu düzende toprak sahibi olan ağalar pek çok zaman köylüleri topraklarında çiftçi olarak çalıştırmışlardır. Bu durum her zaman olumsuz bir biçimde seyretmese de söz sahibinin bir kişi olması sebebiyle sömürülmeye açık bir düzen olarak yorumlanabilmektedir. Bu düzende "ağa, toprak üzerindeki mutlak hakimiyetine dayanarak üretimi örgütler. İşgücüne, varlığını sürdürecekt kadar pay ayırır ve üretimin geri kalanına el koyar. Elde edilen gelir ne kadar fazla, bunu sağlayan arazi ve çalışan sayısı ne kadar çoksa, ağa o kadar güçlü ve nüfuzludur. Bu nedenle ağalar arasında da keskin bir rekabet ve çekişme vardır. Ancak, ağa ve emekçi arasındaki ilişki geleneğe bağlıdır" (CHP Doğu ve Güneydoğu Komisyonu, 1999: 10). İlber Ortaylı'ya göre ülkede pek çok bölgede emniyetin sağlanamaması üzerine köylüler "denize

düşen yılanı sarılır” mantığı ile buldukları topraklardaki kişilerin egemenliğini kabul etmişlerdir (Ortaylı, 2012: 157). Zaten bu devirde maddi kaygılar içerisinde oldukça çok sayıda zorluk ile mücadele etmek zorunda olan köylüler, emniyetini sağlamak istemekte ve bu yüzden de kendilerini koruyabileceğine inandıkları güçlü bir lider aramaktadır (Özkaya, 1994: 303).

Osmanlı İmparatorluğu’nda yıllar içinde bir gelenek haline dönüşen ağalık sistemi sömürü, töre, eşkıyalık, kan davası gibi pek çok kavramı da beraberinde getirmiş ve çeşitli sorunlara neden olmuştur. Büyük topraklara sahip olan beyler, devletin içerisinde bulunduğu durumdan da faydalanarak giderek güçlenmiş ve feodal benzeri bir anlayışa bürünmüşlerdir. Ülkede Ege bölgesi gibi alanlarda ağalık kendisini hissettirmiştir. Bu bölgelerde ağalara genelde bey denmektedir. Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde ise ağalık sisteminin gelenek halinde yerleşmiş olması Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılması ile birlikte kurulan yeni devletin yani Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin böyle karmaşık bir yapıyı da beraberinde alması mecburiyetini doğurmuştur.

1.4. Türkiye Cumhuriyeti’nde Ağalık

1.4.1. Kurtuluş Savaşı Yıllarında Ağalık Kurumu

Türkiye Cumhuriyeti, Anadolu toprakları üzerinde çok sayıda düşman ile mücadele ederek, yıllarca süren savaşlar ve sancılar üzerine kurulmuş bir devlettir. Bu sebeple Osmanlı İmparatorluğu’ndan devraldığı ağalık sistemini devletin kuruluş aşamasında yer alan işgaller ile beraber başlatmak yerinde olacaktır. Osmanlı İmparatorluğu’nun imzaladığı Mondros Ateşkes Anlaşması ile başlayan toprak işgalleri, toplumun her kesimini etkilediği gibi toplumda ileri gelen insanları ve ağaları da etkilemiştir.

Ülkenin çeşitli bölümlerinin işgal edilmeye başladığı dönemde ağaların büyük bölümü işgalin geçici olduğu görüşünü benimseyerek tarafsız bir tutum sergilemiştir. İlerleyen süreçte Yunanlıların İzmir’e girmesi ile birlikte ağalar tümüyle tutum, eylem ve davranışlarını değiştirmişlerdir. Ağaların büyük bölümü Milli Mücadele’ye destek verirken belirli bir kısmı ise çeşitli sebepler ile Milli Mücadele’ye zarar verecek eylem ve davranışlar içerisine girmişlerdir (Ersoy, 1999: 17-18).

Kırsal alanda yaşayan insanlar için ağa, devlete göre çok daha etkili bir konumda yer almaktadır. Devletin özellikle sıkıntılı geçen yıllarının ardından köylü ile ilişkisi büyük ölçüde yıpranmıştır. Ağalar kimi zaman bu insanlara baskı ve sömürde bulunsa da zor zamanlarda ağalar, köylüler için bir güvence gibi görülebilmektedir. Mustafa Kemal Atatürk ağaların köylüler üzerindeki etkisinin farkında olan bir liderdi. Bu sebeple ağalara ve halk önderlerine yazılar göndererek yardımlarını istemiş ve Milli Mücadele'ye katılmaları için istekte bulunmuştur. Mustafa Kemal Atatürk yazdığı Nutuk'ta ağaların ve bölgelerin ileri gelen kişilerinin Milli Mücadele için oldukça önemli olduğunu pek çok noktada dile getirmiştir (Atatürk: 2015). Mustafa Kemal, kendisine bağlı ordu komutanlarından, Milli Ordu'ya kazandırılabilmesi ve ordunun daha güçlü hale gelmesi amacıyla, aşiret reisleriyle ve ağalar ile iyi geçinilmesini istemiştir. Nutuk'ta geçtiği şekliyle Mustafa Kemal, Malatya'da bulunan İlyas Bey'e şu telgrafi göndermiştir: "Bedir Ağa'yı ve Geven aşireti reislerini ve bu hainane harekate muhalif olan reisleri tarafımıza çekmeye girişmeniz münasip olur" (Atatürk, 2015: 121-122). Mustafa Kemal böylece kırsal alanda yaşayan insanları da ağalar aracılığı ile Milli Mücadele'ye kazandırabilme imkânı yaratmıştır.

Ağaların vatanın savunulmasında aktif rol oynadığı aşikardır. Büyük bir bölümü çiftçileri de örgütleyerek Milli Mücadele'ye fazlası ile destekte bulunmuşlardır. Pek çok bölgede bulunan yörelerin aşiretleri kurdukları birlikler ile beraber Kuvayı Milliye'nin yanında olmuştur. Yalnızca askeri anlamda değil maddi anlamda da ağaların büyük bölümünün Milli Mücadele'ye ve Kuvayı Milliye fazlasıyla katkı sağladığı bilinmektedir. Ülkenin kurtuluş tarihi için önemli kongrelerden birisi olan Erzurum Kongresine katılan 56 üyenin 16'sını eşraf kesim oluşturmaktadır (Kili, 1995: 52). Ayrıca kongrenin düzenlendiği Erzurum'da kongreye gelenlerin ağırklanmasında ve konaklanmasında da yine ağaların ve eşraf kesimin rolü yer almıştır. Mustafa Kemal'i Erzurum'a giderken askerlerin haricinde Balaban Aşiretinin lideri Mehmet Ağa'nın silahlı birlikleri de koruma vazifesini üstlenmiştir (Öz, 1997: 38).

Ağalar bu dönemde tutum ve davranışlarına karşılık olarak sayısız zorluk da yaşamışlardır. Örneğin ülkede yaşanan olaylarda bir Fransız zabitanın yaralanması ile beraber Milli Mücadele'ye destek veren Sarı Ağa, Hasan Ağa ve Mehmet Ağa ile ilgili yakalama emri çıkartılmış, Fransızlar tarafından Sarı Ağa ve Hasan Ağa hapsedilmiş, şiddet, aç bırakma gibi çeşitli zulümlere maruz bırakılmışlardır. Mehmet Ağa ise kaçak durumuna gelmiştir. Ağaların

yalnızca canı değil malları da bu süreçte büyük hasar görmüştür. Ağalara ait olan topraklar araziler çiftlikler büyük ölçüde harap olmuştur (Sökmen, 1999: 23-25).

Ağaların Milli Mücadele'ye top yekûn destek verdiği söylenemez. Toplumun çeşitli bölümlerinde olduğu gibi ağalarda da Milli Mücadele'ye zarar verecek tutumda olanlar mevcuttur. Ağaların Milli Mücadele'ye verdiği zararların başında isyanlar gelmektedir. Bu isyanların birçok farklı altyapısı olduğu varsayılmaktadır. Ağaların destek verdiği ya da bizzat meydana getirdiği ayaklanmalar üç kategoride ele alınabilir:

1- İtilaf Devletlerinin etkisiyle

2- İstanbul Hükümetinin etkisiyle

3- Bölgesel güç ve itibarlarını muhafaza etme isteğiyle (Turan'dan akt. Ersoy, 1999: 97-98).

Böylece ağalar tarafından çıkartılan ayaklanmaların sebep olarak mantıksal bir çerçeveye oturduğu görülmektedir. Çapanoğulları tarafından Yozgat'ta çıkartılan Yozgat Ayaklanması, Konya Ayaklanması, Koçagiri Ayaklanması ve Milli Aşiret Ayaklanması gibi isyanlar bu dönem ağaların ve aşiretlerin müdahil olduğu isyan ve ayaklanmalara örnek gösterilebilmektedir.

Ağalar hem olumlu hem de olumsuz anlamda dönem içerisinde birçok anlamda ön plana çıkmışlardır. TBMM'nin kurulması ile birlikte ağalar milletvekili olarak aktif görevleri bulunan sosyal gruplardan birisi haline gelmiştir. Meclis görevlerinde ve görüşmelerinde çok sayıda toprak ağası görülmüş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde ağalar bu şekilde konumlanmışlardır (Perinçek, 2010: 23-24). Kurtuluş Savaşı sonrasında ise ağalar, Rum ve Ermenilerin ülkeyi terk etmesi sonucunda boşa çıkan toprakları kendi hükümleri altına almışlardır. Araştırmacılar 1.746.580 dönüm arazinin şahıslar tarafından ele geçirildiğini düşünmektedir. Bu da ağaların yasal olmayan toprak kazanımlarını kanıtlar niteliktedir (Perinçek, 2010: 23-24). Ağaların bu dönemde yaşanan gelişmeler ile birlikte daha da kuvvetli bir konuma yerleştiği söylenebilmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti kurulduktan sonraki süreçte yönetim topraklarını koruyabilme ve ülke genelinde bir bütünlük sağlayabilme amacı ile Türk kimliğini ön plana çıkartmaya yönelik bir siyaset izlemiştir (Bruinessen, 2013: 295). Yeni kurulmuş olan yönetim biçimi

Cumhuriyet, varlığını kabul ettirmek ve bağımsızlığını ispat edebilmek için ülkenin en ufak bölümlerine dahi ulaşabilmek zorundadır. Ancak bu rejimin toprak üzerinde egemen olabilmesini ve kurumsal bir yapıya bürünmesini istemeyen rejim karşıtı hareketler kuruluş yıllarında sıkça meydana gelmektedir. Devlet bununla ilgili olarak İstiklal Mahkemeleri başta olmak üzere çok sayıda farklı yöntem ortaya koymuştur (Dik, 2016: 709). Ülkede bazı etnik gruplar tarafından 1928-1931 yıllarında çeşitli isyanlar meydana gelmiştir. Ülke kurulduktan sonraki isyanlarda şeyh gibi kişilerin de din adı altında yaptığı tavır ve uygulamalar bu isyanlarda etkili olmuştur. Bu eylemler devlet tarafından oldukça büyük bir güç ile bastırılmıştır. İsyarlarda çok sayıda ağa ve şeyh idam edilmiş, ülkeyi terk etmek zorunda bırakılmış, birçok aşiret sürgüne gönderilmiştir. Bunların neticesinde ağaların devlet ile halk arasında aracı gibi bir konumda yer alması engellenmeye çalışılmıştır. Bu sıkı merkezi yönetim ile ağalar, devleti temsilen o bölgelerde bulunan vali, kaymakam, jandarma komutanı gibi önde gelen kişiler ile olan ilişkisini birçok anlamda daha bilinçli şekilde idame ettirmişlerdir (Bruinessen, 2013: 295-296; Atatürk, 2015).

Ağaların ve geniş arazi sahiplerinin ve TBMM içerisinde bulunmalarının ilk önemli getirisi aşar vergisinin yürürlükten kaldırılması olmuştur. Yaşanan isyanlar bir anlamda vergi meselesinde ağaların elini güçlendirmiştir. Yasanın hızlanmasında ve kabul edilmesinde Şeyh Sait İsyanı önemli bir rol oynamış ve yasa büyük bir çoğunluk ile ağaların lehine sonuçlanmıştır (Önal, 2012: 157). Bu uygulama 1920'lerde kırsal alanlarda geçimini tarım ile sağlayanlar için yapılan en mühim uygulama olarak görülmektedir. Bununla beraber hem büyük işletmeleri yöneten kişiler hem de köylüler ekonomik anlamda biraz daha rahatlamışlardır (İnci, 2010: 350). Aşarın kaldırılması ile birlikte ekonomik anlamda devlet zorlanmaya başlamıştır. İlk başlarda tarımsal ürünlere vergi zorunluluğu gibi çeşitli vergi uygulamaları getirilse de bunlar da uzun sürmemiştir. Hazineye yük getiren bu durumun temel ihtiyaçlardan daha fazla vergi alınarak düzene sokulduğu görülmektedir (Önal, 2012: 157-158). 1920'li yıllarda Şeyh Sait İsyanı ile birlikte dönemin yöneticileri doğu bölgelerinde yer alan şehirlerde büyük toprak sahiplerine karşı bir tavra bürünmüştür. Doğuda var olan toprak sahipliği sayesinde hüküm sürüp isyan edebildiği anlaşılan bu toprak sahiplerinin, 1927'de çeşitli sebepler ile batı şehirlerine nakil edilmesini içeren bir kanun çıkartılmıştır. 1500'e yakın aile bu şekilde Doğu Anadolu'dan ayrılmıştır (İnci, 2010: 352).

Geniş topraklara sahip olan beylerin ve ağaların menfaatlerinin meclisteki temsili, toprak reformu ile ilgili yapılan görüşmelerde de meydana gelmiştir. Cumhuriyetin kurulduğu dönemden 1920'lerin sonuna kadar toprak reformu görüşmeleri, Meclis'te sadece kulis görüşmeleri olarak yer almış, bu konuyla ilgili herhangi bir kanun tasarısı şeklinde değerlendirilme ya da komisyona iletilerek işlem yapılmasına yönelik bir adım atılmamıştır (Önal, 2012: 158-159).

Mustafa Kemal Atatürk 1928'de doğu şehirlerindeki mülkü olmayan köylülere toprak verilmesi konusunda yöneticilere özellikle görev vermiştir. 1929'da arazi verilmesi ile ilgili kanun çıkartılmıştır. Bu sayede devlete verilecek olan arazi köylülerin üzerinde kalabilecek ve böylece doğuda büyük topraklara sahip olan kişilere ait olan topraklar köylülere dağıtılabilecektir. 1929 senesine gelindiğinde çıkartılan kanun ile birlikte özel mülkler devlet arazisi haline getirilip 90.000 dönümü hazineye ait olmak üzere toplamda 110.000 dönüm arazi toprağı olmayan çiftçilere dağıtılmıştır (İnönü, 1946: 200-201; İnci, 2010: 352). Bu açıdan 1930'lara kadar ağaların topraklarına büyük ölçüde dokunulmadığı toprak dağıtımlarının daha çok devlet arazisinin köylüye verilmesi şeklinde olduğu görülmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında devlet her ne kadar köylünün topraklandırılması meselesi için uğraşa da dönem boyunca devlet tarafından tarıma sağlanan destek birçok açıdan karmaşık ve kısım kısım olmuştur. Bu yıllarda, Ziraat Bankası destek uygulamaları ve kredi uygulamaları gibi işler henüz kapsamlı ve sistemsal bir şekilde hareket etmemekte, fakat tarım ile ilgili çoğu politikada ağalar ve geniş toprak beylerinin menfaatleri göz ardı edilmemektedir (Önal, 2012: 161).

Gelişmekte olan ve az gelişmiş olan devletlerde tarım maddi anlamda ülkenin temelini oluşturur. Bu yüzden kalkınma için atılabilecek en büyük adımlardan birisi tarımsal kalkınma olacaktır. I. Dünya Savaşının ardından yalnızca Türkiye değil dünya milletlerinin birçoğu toprak reformu üzerinde durmuştur. Özellikle gelişmekte olan ve geri kalmış ülkeler toplumsal olarak halkın yaşamına doğrudan etkisi sebebiyle bu konuyla yakından ilgilenmişlerdir (Planck & Ayyıldız, 1976: 50). Türkiye'de toprak reformu görüşmeleri 1930'larda ilk kez TBMM tarafından ele alındığında ise, büyük toprak sahiplerinin tepkisi oldukça sert olmuştur. Bahsedilen senelerde ülkenin en güçlü olduğu sektörü tarımdır. Ülkenin oldukça büyük bir kesimi tarım sayesinde geçimini temin etmektedir (Topuz, 2007: 389). Bu dönem toprakların çoğunluğu ise toprak ağalarının sahipliğindedir. Ağalar arazileri

feodalizmi andıran bir üretim ile idame ettirmişlerdir. 1930'lu yıllarda belirli otoriteler ve aydınlar toprak reformunun mecburiyetini gün yüzüne çıkartmışlardır. Çiftçilerin maraba olarak çalıştırılması ve hiçbir emek vermeden ağaların ürünlere el koymasına karşı çıkan çoğunluğu bürokrat ve aydınlardan meydana gelen bu grup köylülerden yana tavır almaktadır. Bu dönem içerisinde yayın yapan Kadro Dergisi gibi dergiler ve bu dergilerin yazarları da toprak ağalarına olumsuz görüşler içermekte ve çiftçilerin devlet mekanizması ile toprak sahibi olmaları ve ihtiyaçlarına yine devletten karşılık bulmalarını öneren yayınlarda bulunmuşlardır (İnci, 2010: 352-354). Türkiye'de toprak reformuna giden süreç bunun gibi pek çok fikir ayrılığına ve çekişmelere şahitlik etmiştir.

1.4.2. Atatürk Sonrası Dönemde Ağalık Kurumu

Mustafa Kemal Atatürk çiftçinin toprak sahibi olmasını ve daha iyi şartlarda çalışabilmelerini isteyen, bunun için fazlasıyla mücadele eden bir yöneticiydi. Cumhuriyetin kurulduğu yıldan Atatürk'ün vefat ettiği 1938 yılına kadar Ziraat Bankasının alım işlemi yapıp köylülere verdiği topraklar da dahil edilirse 250.000'e yakın aileye 10.000.000 dekara yakın arazi verilmiştir. Atatürk'ün vefatından toprak reformuna kadar olan sürede ise bu miktarın 10/1 i kadar toprak çiftçiye verilmiştir (Barkan, 1980: 454-455). Aynı şekilde ülkenin kurulduğu dönemde, toprak işleminde makine kullanımı devlet tarafından desteklenmiştir. 1920'lerin ortasında Ziraat Bankası tarafından 70 traktör alınmış, alınan bu traktörlerin 40'ı köylülere verilmiş, geriye kalanları ise kendisi kullanıma sokmuştur. 1920'lerin ikinci yarısında ise biçerdöver, traktör ve motorlu pulluk gibi tarımda kullanılacak makineler için köylülere mazot vergisinden muaf tutulma gibi çeşitli ayrıcalıklar verilmiştir. Tüm bu gelişmelerle beraber 1920'lerin sonlarına doğru yeni kurulmuş olan ülkedeki traktör miktarı 1000'in üzerine çıkmıştır (Önal, 2012: 161-162). Tüm bu veriler ele alındığında Atatürk'ün çiftçilerin kendi topraklarına sahip olabilmesi ve daha iyi koşullarda çalışabilmesi için verdiği çaba ve hassasiyet kendini göstermektedir. Ayrıca Türkiye Cumhuriyeti'nde 21 Haziran 1934 yılında kabul edilen soyadı kanunu 2525 kanun numarası ile 2 Temmuz 1934 yılında resmi gazetede ilan edilmiştir. Bu kanunun 3. maddesinde “rütbe ve memuriyet, aşiret ve yabancı ırk ve millet isimler ile umumî edeplere uygun olmayan veya iğrenç ve gülünç olan soy adları kullanılamaz” ibaresi yer almaktadır (Resmi Gazete, 1934). Soyadı kanununa göre halk içerisinde altlık-üstlük meydana getirebilecek ve sınıf ayrımcılığına sebebiyet verebilecek ağa, paşa, hacı, hoca, efendi gibi ifadeler soyadı olarak kullanılamamakta ve

resmiyette iş görmesine engel durumlar ifade edilmektedir. Böylece üstünlük ifadelerinin kullanımının önü kesilmiştir ve bu durum Atatürk'ün halkçılık ilkesine bir örnek teşkil etmektedir (Avşar & Emre Kaya, 2013: 82). Tüm bu örnekler Atatürk'ün halk içerisinde eşitlik talebi içerisinde olduğunu, köylü-ağa, efendi-köle gibi alt üst ilişkilerini genel olarak desteklemediğini kanıtlar niteliktedir.

Atatürk'ün ömrünün son dönemlerinde toprak reformu ile ilgili yapılan çalışmalar ve hazırlıklar hız kazanmıştır. İnönü 12 Haziran 1937'de TBMM'de yaptığı konuşmada “bugün Atatürk'ün kani olduğu siyaset itikadı şudur: memleketin kudret ve servetinin artması için köylünün vaziyetinin ve iktisadi varlığının yükselmesi lazımdır. Tevessül ettiğimiz bütün içtimai ve endüstriyel tedbirlerin en yüksek sermayelerini vermesi memleketin köylüsünde ve ziraatında elde edilecek neticelere bağlıdır. Bunun için köylünün çok daha kıymetli ve yeni vasıtalarla istihsalatını kuvvetlendirmek için TBMM tedbir almaktadır. Atatürk bu mücadelenin başında yer almaktadır” sözleri ile Atatürk'ün ve Meclisin köylünün önemine olan vurgusu dile getirmektedir (İnönü, 1992: 415). Bu süreçte II. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkması çiftçinin toprak sahibi yapılması meselesini bir süre ertelemiştir. Türkiye II. Dünya Savaşı'na katılmamasına rağmen ekonomik anlamda pek çok sıkıntı yaşamış ve bu durum da halkın alım gücüne yansımıştır. Bununla beraber dönemin yöneticileri tarafından Varlık Vergisi ve Toprak Mahsulleri Vergisinin çıkartılması, ülke içerisinde yaşayan başta toprak sahipleri olmak üzere neredeyse tüm kesimleri ekonomik anlamda olumsuz etkilemiştir (Doğru, 2021: 836).

Toprak reformu esasında arazi ile bu arazide çalışan kişiler arasındaki ilişkiyi düzenleme amacı ile devlet eliyle yapılan icraatları ve bu doğrultuda gerçekleştirilen tedbirleri kapsamaktadır (Aktan, 1966: 6). Genel olarak mülk ve arazi üzerinde yer alan dağılım durumlarının değişmesini ve böylece yeni bir sistemin meydana gelmesini temel almaktadır. Toprak reformunun tarımda feodaliteyi engellemek, toplumda eşitliği sağlamak, toprakta üretim ve üretim verimliliğini üst seviyelere çıkartmak, arazi mülkiyetinde bireyselleştirme sağlamak, teknik gelişimlerin tarıma uyarlamasını kolaylaştırmak gibi sosyal, politik, ekonomik, bünyesel ve kurumsal birçok hedefi bulunmaktadır. Bir ülkede toprak reformu yapabilmek için katı toplumsal bünyenin kırılması oldukça önemlidir. Çünkü bazı toplumlarda toprakların paylaşılması ve dağıtımında adet ve gelenekler aktif rol oynamaktadır. Bu geleneksel yapı toprak reformu gibi modern organizasyonların yayılmasına

engel olmaktadır (Planck & Ayyıldız, 1976: 4-10). Bu açıdan gelenek ve adetlerine özellikle kırsal alanlarda fazlası ile bağlı olduğu bilinen Türk toplumuna, toprak reformunun anlaşılır şekilde anlatılması ve bu durumun örf, adet ve kültürlerine ters olmadığı ifade edilmesi bu dönemde oldukça önemli bir yer tutmuştur.

Türkiye’de reform döneminde toprak dağıtımı ile ilgili iki farklı görüş hakimdir. Bu görüşlerden birine göre devletin elinde işlenecek durumda olup da işlenmeyen topraklar çiftçilere dağıtılmalı bu dağıtımın da yetmediği durumlarda devletin üzerinde olan kullanılmayan topraklar dağıtılmalıdır. Eğer bunlar da yetmiyor ise o zaman kamulaştırma yapılmalı düşüncesidir. Diğer görüşe göre ise her ne olursa olsun büyük toprakların sahipliği sınırlandırılmalıdır. Belirli bir üst sınırın üzerine çıkan toprak sahipliği kamulaştırılmalıdır düşüncesidir. (İnce, 2009: 33). Ülke sınırları içerisinde belirli bir burjuva ya da elit kısmın bu dönemde olmaması en mühim sınıfsal yapıyı mülk sahipleri olarak değerlendirmekte idi. Bu mülk sahipleri kendi çıkarlarına ters düşen durumlarda birlik olarak katı bir biçimde kendilerini savunmaktan ve dokunulmaz bir konuma yerleşmekten geri durmamaktadırlar. Öte taraftan nüfusun çok büyük bir kısmını oluşturan çiftçilerin ise ekonomik açıdan üretim koşullarında sıkışması ülkede endişeye sebebiyet vermiştir (Önal, 2012: 158). Bu açıdan büyük toprak sahiplerinin bu dönemde büyük ölçüde toprak reformunu hoş karşılamayacağı aşikardır. Zaten bu türden büyük reformist adımların atılmasında güç sahibi kişiler ya da büyük topraklara sahip kişiler çoğu zaman ayak uydurmakta zorluk yaşamaktadır. Çünkü toprak reformu gibi adımlar, sahip oldukları topraklar üzerinde güç sahibi olan kişilerin bu güçlerini her an yitirebileceğini, sonsuza kadar bu konumu koruyamayacaklarını kırsal bölgelerde yaşamayı sürdüren insanlara fark ettirmektedir ve bu da kırsal alanda güç açısından bir etki yaratmaktadır (Planck & Ayyıldız, 1976: 11).

II. Dünya Savaşının sona ermesinin ardından 1945 senesinde Tarım Bakanı Şevket Raşit Hatipoğlu döneminde hükümet Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu’nun tasarısını hazır hale getirmiştir. Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu tek parti döneminde iktidarda bulunan CHP içerisinde bile büyük ayrışmalara ve tartışmalara yol açmıştır (İnce, 2009: 44). O zamanda gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar ile hazırlanan tasarı Mecliste güçlü fikir ayrılıklarıyla karşılaşmış, tasarıda yer alan çeşitli hükümler bazı kesimler tarafından oldukça büyük tepkiler ile karşılık bulmuştur (Özkök, 1966: 41). Çoğu kişiye göre bu kanunun ülkede çok partili yaşama geçilmesi hususunda ve DP’nin kurulması hususunda önemli bir etkisi olmuştur

(Balcı & Karadeniz, 2018). Ancak tüm bunlara rağmen bu kanunun Türkiye’de toprak reformu adına yapılan ilk büyük çalışma olduğunu söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır. Bununla birlikte Türkiye yakın ve Ortadoğu medeniyetleri arasında birçok konuda olduğu gibi toprak reformunda da önemli bir atılım yapmış ilk devlet olmuştur (Özkök, 1966: 41).

Toprak reformu yalnızca ülke topraklarında düzenleme şeklinde gerçekleşmemektedir. Mesele ekonomik, sosyal, siyasal pek çok amacı içerisinde barındırmaktadır. Demokratik pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti’nde de toprak reformunun amaçları arasında demokratik olmayan eğilimlerin önüne geçmek, kırsal alanlarda gelir ve geçim farkını düzene sokabilmek, siyasal anlamda huzur sağlamak yer almaktadır. Siyasal anlamda huzurdan kastedilen temelinde halkın ağa ya da büyük toprak beylerinin etkisinden soyutlanarak seçimleri daha demokratik hale getirmektir (İnci, 2010: 345-346). CHP’nin siyasal anlamda toprak reformunu gerçekleştirmesinin en önemli hedeflerinden bir tanesi yoksul köylü kesimi kendi tarafına çekebilmektir. CHP geniş topraklara sahip olan ağaların karşısında, zor şartlarda ve ekonomik koşullarda bulunan çiftçileri refaha ulaştırarak bu köylüleri kendi saflarına getirmeyi hedeflemiştir (Avcıoğlu, 2001: 232-233). Ancak bu dönem içerisinde CHP’li vekiller arasında da büyük topraklara sahip kişiler yer almaktadır. Bu sebeple parti içerisinde tek bir görüş olmaması ve kanunun tartışmalara yol açması oldukça olağandır.

Türkiye’de Toprak reformu meselesinde geçici bir komisyon oluşturulmuştur. Bu komisyonun sözcüsü olan CHP Aydın Milletvekili Adnan Menderes, Çiftçiyi Topraklandırma Kanununa büyük ölçüde karşı çıkmış ve muhalif bir tutum sergilemiştir. Menderes Toprak Reformuna ihtiyaç duyulduğunu dile getirmiş ancak kanuna hem usul hem de içerik olarak karşı çıkmıştır. Toprak ile ilgili temel sorunun toprak dağıtımından ziyade, toprakların işletilmesinde yaşanan eksiklikler ve temelinde yer alan yetersizlikler olduğunu ifade etmiştir (Doğru, 2021: 829-833). Ülkede Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu ile ilgili oluşan güçlü bir muhalefet kanadı yer almaktadır. Bu muhalefet kanadına karşı Şükrü Saraçoğlu yönetimi ülkenin kalkınması temelinde çiftçinin toprak sahibi olmasını bir ülkü olarak sahiplenmiş durumdadır (İnce, 2009: 48). Bu tutumlar ve yapılan çalışmalar neticesinde 1945 yılında Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu çıkartılmıştır. Ağalığa karşı olarak Cumhuriyetin attığı en önemli adımlardan birisidir Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu. Bu kanun ile beraber çiftçilerin toprak sahibi olması “bir devrim hareketi” olarak tanımlanmıştır (Perinçek, 2010, s. 155-157). Çıkartılan bu yasa çiftçilere büyük kolaylıklar sağlamıştır. Bu bir nevi tazminatsız kamulaşma

şeklinde olmuştur. Ayrıca ödeme ile ilgili olarak da yirmi sene boyunca aynı taksit miktarı ile yapılmasına karar verilmiştir. Enflasyon da düşünüldüğünde zaten çok yüksek taksit bedelleri içermeyen bu yasada ödeme oldukça kolay bir hal şeklinde düşünülebilmektedir. Bu kolaylığın temel sebeplerinden birinin toprak ağalığı ile ilgili yaşanan endişeler olduğu bilinmektedir (Perinçek, 2010: 155-157). İnönü çıkan toprak kanununu şu sözler ile ifade etmiştir. “İşleyen köylünün bütün emeğinden ve kazancından tamam olarak kendi ailesinin faydalanması ve kendi öz toprağını verimli ve bayındır kılması Türk Milletinin son yirmi sene içindeki hayırlı inkılapları arasında en üstte göze çarpan parlak eserlerinden biri olacaktır” (Ulus, 1945). İnönü yapılan inkılaplar arasında en üstlerde yer alacağına olan inancını dile getirerek dönem içerisinde toprak reformu kanuna verilen önemi de dile getirmiştir.

Halk nezdinde ise çıkartılan toprak kanununun toplumun büyük bir bölümü tarafından sevinç ile karşılandığı görülmektedir. Dönemin gazetelerine bakıldığında bu reform ile ilgili olarak “toprak bayramı” ifadesi sıkça kullanılmıştır.



Görsel 2.1. Vakit Gazetesi Toprak Reformu (Vakit, 1945)



Görsel 2.2. Akşam Gazetesi Toprak Reformu (Akşam, 1945)

Toplumun büyük bölümü tarafından coşkuyla karşılanan toprak kanuna karşı olanlar ve engel durumlar da pek tabii bu dönemde yer almıştır. Toprak reformunun uygulanmasını engelleyen ya da zorlaştıran etkenlerin başında büyük toprak sahiplerinin olumsuz tutumu, tapu kayıtlarında yaşanan eksiklikler, kırsal bölgelerde yaşamın geleneksellik üzerinden devam ediyor olması, politik anlaşmazlıklar ve sosyal huzursuzluk yer almaktadır (Planck &

Ayyıldız, 1976: 61). Bunlar ile beraber ülkede toprak reformuna muhalif güçlü bir kesimin yer alması reformun uygulanmasını zorlaştırmıştır. Ağalar ve geniş toprak sahipleri güçlerinin temel kaynağının geniş toprak sahipliği olduğunun bilincindeydi. Bu dönemde ağalar yalnızca topraklarını değil aynı zamanda konumlarını da düşünmekteydi. Bu yeni düzenin kurulması ağalığın son bulması anlamına gelebilmektedir. Bu yasaya muhalif olan Emin Sazak'ın Mecliste Tarım Bakanı ile olan konuşması meselenin konum ve itibarın korunması olduğunu açıkça ortaya koymaktadır:

"Emin Sazak: Tasarı geri alınır, Beylikköprü'deki 30 bin dönümü hibe ediyorum.

Tarım Bakanı Hatipoğlu: Kanunla alsak ne olur?

Emin Sazak: Kanunla olmaz. Devlet araziye zorla alırsa, Eskişehir havalisinde Emin Sazak ölür. Bu düzeni bozarsınız" (TBMM Tutanaklarından akt. Perinçek, 2010, s. 158).

Bu konuşmadan da anlaşılacağı üzere bu dönemde ağalar topraklarını kaybetmekten ziyade topraklarının ellerinden alınmasının doğuracağı güç kaybından endişe etmektedir. Ağaların temelinde bu sebeple oluşturulacak bu yeni düzene ve çıkartılan yasaya muhalif bir tutum sergileyerek karşı çıktığı düşünülmektedir. Kanun yasalaştıktan yaklaşık iki sene sonra büyük toprak sahibi olan Eskişehir Milletvekili Cavit Oral tarım bakanı olmuştur. Oral, CHP'de kendisi gibi geniş toprakların sahibi olan Seref Uluğ, Kasım Ener Şadi Eliyeşil gibi söz sahibi milletvekillerinin desteği ile Topraklandırma Kanununda çeşitli değişiklikler yapmış ve kanunda yer alan bazı elzem maddelerin kaldırılmasına yönelik çalışmalar yapmıştır (Avcıoğlu, 2001: 498). Kanun çıktıktan sonra çok partili yaşama geçiş sürecinin başlamasıyla ve bunun yarattığı etkiyle, kanunun ana ilkeleri sekteye uğramış devam eden süreçte 1950 seçimleri öncesinde seçim kaygıları ile 22 Mart 1950'de 5618 sayılı kanun çıkartılmış ve kanun üzerinde köklü değişimler yapılmıştır. Bu değişikliklerin ardından da yaşanan gelişmeler nedeniyle reform adeta rafa kalkmıştır. Devlet hazinesine ait toprakların bir bölümü çiftçiye verilmiştir. Büyük idealler ve heyecanlar ile ortaya çıkartılan reform Hatipoğlu'nun söylemiyle "soysuzlaştırılmış" hale gelmiştir (Özkök, 1966: 41-42). Perinçek'e göre (2010: 158) "Cumhuriyet ve Kemalist anlayış çiftçilerin topraklandırılması gibi önemli bir konuda karşı karşıya gelmiş, ağalar bu süreçte ısrarla direnmiş ve neticesinde istediklerini alabilmişlerdir. 25 senede yalnızca 1.5 milyon dönüm arazi kamulaşmıştır bunlarında çok büyük bir bölümü ağalara ait olmayan topraklardır" (Perinçek, 2010, s. 158).

Böylece toprak reformu, yaşanan tüm bu olumsuzlukların sonucunda başlangıçta ortaya koymuş olduğu hedeflerine ulaşamamıştır.

1.4.3. Çok Partili Döneme Geçişte Ağalık Kurumu

Türkiye Cumhuriyeti'nde çok partili yaşama geçilmesi, ağaların siyaseten daha aktif bir duruma gelmesini sağlamıştır. Geniş kitleleri, aşiretleri, köyleri yöneten ağalar doğal olarak siyaseten de bir güç olarak yer almaktadır. Ağalar particilik konusunda genellikle tehditkâr bir tutum içerisindedirler. Halk tarafından ağanın partisine oy verilmediği takdirde ağa köylüleri topraklardan sürmekle, maddi olarak çeşitli zorluklar getirmekle tehdit edebilmektedir. Zaten işsiz olmaktan oldukça çekinen köylüler hür iradelerini ortaya koyamazlar ve mecburi bir şekilde ağanın işaret ettiği partiye oy verirler (Nikitin'den akt. Kıran, 1997: 60-61). Ağalara bağlı bulunan bölgeler ve aşiretler kendi alanlarını ufak bir devlet yapısı olarak görürler. Aşiret içerisindeki töreleri, yasa gibi görürler. Bu sebeple ağaya ve ağanın gücüne itimat ederler. Toprak üzerinde yaşayan veya aşiret içerisinde bulunan kişilerden ağanın gücüne itimat etmeyenler ise polis, jandarma gibi devlet nizamından yana düşünce beyan ederler (Türkdoğan, 1998: 58). Bu kişiler, sahip oldukları bu muhalif düşünceleri neticesinde kimi zaman buldukları toplum tarafından kötülenebilmekte ve dışlanabilmektedir. Bu kişiler tavırlarını sürdürdüğü takdirde ağanın topraklarından ayrılmak zorunda bile kalabilmektedirler.

Ağalık kurumu siyasal ve bürokratik anlamda bulunduğu bölge ekseninde bir erk olarak düşünülebilir. Ağalar tıpkı siyasetçiler gibi kitleleri arkasına alabilmekte ve aşiretler ile beraber kişisel çıkarları doğrultusunda demokrasiye etki edebilmektedirler. Bu durum bazen tıpkı siyaset gibi gerçekleşmektedir. Bir aşiretin ya da ağanın çocuğu A partisini desteklerken aynı yapının bir diğer çocuğu B partisini destekleyebilmekte ve böylece iktidarda kalarak siyasal nüfuslarını koruyabilmektedirler (Türkdoğan, 1998: 64-67). Bu sebeple ağaların toplum üzerinde fazlası ile siyasal otoriteye sahip olduğu görülmektedir. Ağaların birçok anlamda güç kazanmak için devletten yardım aldığı bilinmektedir. Bu gücü elde edebilmek için devlet görevlileri ile olan ilişkilerinin haricinde birçok farklı girişimleri olmuştur. Buna seçimler de dahil edilebilmektedir. Ağalar meclis, belediye başkanlıkları, senato gibi çeşitli görevlere talip olarak kendilerine çıkar sağlayabilmektedirler. Her şehir geniş kitlelerde büyüklükten meydana gelmemektedir. Bu sebeple bazı şehirlerde ağalar şeyhlerin desteği ile

ya da başka ağalar ile anlaşma yaparak çeşitli devlet makamlarına ulaşabilmektedirler. Bu sayede kendi köylerine su, elektrik, okul vb. pek çok hizmet getirebilmekte ve köylerini bu sayede geliştirebilmektedirler (Bruinessen, 2013: 297-299). Bu şekilde ağaların hem siyaseten daha güçlü bir konuma yerleştiği hem de köylülerin gözündeki ağa imajının daha ileri boyutlara taşındığı söylenebilmektedir.

Ağalık genel yapısı itibariyle güç unsurlarının durumundan yararlanmaktadır. Bulunulan topraklar üzerinde güç unsuru kimdeyse ağalık kurumunun yönelimi bu tarafa olmaktadır. Eşkıyaların güç sahibi ve etkin olduğu bölgelerde bazen ağalar bu kişiler ile de ortaklık kurup çıkarlarını gözetebilmektedir. Ağalar bu ilişkiler neticesinde diğer ağalar ya da aşiretler üzerinde de güç ve itibar sahibi olabilmektedirler (Türkdoğan, 1998: 53). Ağalıkta imaj oldukça önemlidir. İmajdan kastedilen yalnızca karizma ya da çekicilik değildir. Çirkin, yanlış ve hatta kanlı yöntemler ile ağa olmuş çok sayıda insan vardır. Bu yöntemlerinin yönettiği kitle tarafından sevilmeceği aşikardır. Ancak bu imaj meselesinde asıl olan başarıdır. Ağalar yaptıkları eylem ve uygulamaları abartarak, süsleyerek yönetilenler üzerinde meşruluk kazanır ve hayranlık hissi uyandırır. Pek çok ağa bu imajın ne denli önemli olduğunun bilincindedir ve buna uygun olarak davranmıştır (Bruinessen, 2013: 448-449). Hatta ağalar bu imajı sağlayabilmek adına kimi zaman atalarının kutsal kişiler olduğunu ileri sürmekte ya da tarihte önemli işler yapmış olan büyük savaşçıların soyundan geldiklerini iddia edebilmektedirler. Ayrıca ağalar yaptıkları eylemlerin neticesinde onları fazlasıyla yüceltebilecek unvanlar alabilmektedirler. Mesela Dağdeviren Süleyman Ağa unvanı ile anılan Süleyman Ağa, dağ kadar yükselmiş birikmiş olan döküntüyü güç ile nehre devirmesi sonucunda gücü ile ön plana çıkmış ve bulunduğu köy ahalisi tarafından Dağdeviren Süleyman Ağa olarak anılmaya başlamıştır (Gökçe, 1967: 97). Ağaların yaptıkları ya da anlattıkları eylemler sonucunda bu örnekte olduğu gibi imajlarını yükseltmeleri sıkça rastlanan bir durumdur.

Türkiye çok partili döneme geçişten sonra çeşitli yardımların da etkisi ile tarımda makineleşme konusunda ilerleme kaydetmiştir. Ağaların bu dönemde tümüyle olmasa da kısmen bir dönüşüm içerisinde olduğu görülmektedir. “Makineleşmeden faydalanan toprak ağası kesimi artık eski usul yöntemleri bırakarak küçük köylüden toprağını kiralamaya kadar ilerletmiştir, bu da giderek küçük köylüyü toprak ağasına/büyük toprak sahibine mecbur kılmıştır... Tarımda yaşanan makineleşmenin büyük toprak ağalarını daha da geliştirdiği,

topraklarına ek toprak kattıkları görülmektedir. Sanayici kalkınmayla kapitalizm yolunda ilerlediğini beyan eden devletin aynı hızla feodal üretim ilişkilerinden beslenen toprak ağalarını beslemektedir” (Bilir, 2012: 82). Bu tutum ve davranışlar ışığında ağaların çeşitli değişimler yaşasa da çok partili dönem içerisinde de bölgelerinde yaşayan köylüler üzerinde etkin bir güç olarak yer aldığı görülmektedir. Bu dönem yayın yapan ve çok sayıda okuyucusu olan Yeni Çağ Dergisi komünist bir görüşe sahiptir ve topraktaki ağalık yapısına sert bir eleştiri göstermektedir. Yeni Çağ Dergisi bu dönem Türkiye’de işlenir toprağın %70’ine büyük toprak sahiplerin ve ağaların sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bu kişilerin ellerinde çok sayıda köy olduğunu ve köylülerin bu toprak sahiplerinin arsalarında ırgat olarak çalışmak zorunda kaldığını, toprakların satıldığı durumlarda ise köylülerin de satıldığını ve köylülerin zor durumda kaldığını göstermektedir. Dergide sosyal açıdan köylülerin bu toprak sahiplerinin insafına terkedildiği, sosyal ya da kültürel aktivitelerinin bulunmadığı, yaşamsal ihtiyaçların birçoğunda dahi büyük sorunlar yaşadığı ifade edilmekte, Resmi açıklamaları kaynak göstererek köy evlerinin %90’ına yakınının barınılamayacak durumda olduğu iddia edilmektedir (Demir, 1964: 18-19).

Ağalık tarihsel süreç içerisinde ne kadar gelişir ya da nasıl değişime uğrarsa uğrasın ağalar eski gelenekleri yaşatmak için sorumlu kişilerdir. Bunun için kimi zaman sosyolojik değişimleri ya da teknolojik gelişmeleri ağalığın çıkarları doğrultusunda engelleyebilmektedirler. Aynı şekilde bu gelenekleri yaşatabilmek için kasaba, ilçe gibi daha büyük kuruluşları da destekler ya da baltalar duruma gelebilmektedirler (Türkdoğan, 1998, s. 304).

1.4.4. 1960 Yılı Sonrasında Ağalık Kurumu

Türkiye’de ağalığın sınırlandırılmasına ve çiftçinin toprak sahibi olabilmesine yönelik çalışmalar çok partili döneme geçildiğinde de devam etmiştir. Ülkede 27 Mayıs 1960’da Demokrat Parti iktidarı ihtilal ile indirilmiş ve devlet yönetimi Milli Birlik Hükümetine geçmiştir. Bu hükümet özellikle son zamanlarında toprak reformu ile ilgili yoğun çalışmalarda bulunmuş ve Tarım Bakanlığı tarafından reform tasarısı meydana getirilmiştir. Bu tasarıya göre toprak dağıtımında toprak sahibine 20.000 dönüm arazi bırakılacak ve kimse mağdur edilmeyecekti (Önal, 2010: 13). 1961’de yapılan seçimler ile bu tasarı ortadan kaldırıldı ve Cavit Oral tarafından hazırlanan yeni tasarıda 20.000 dönüm arazi sınırlaması

daha da genişletilmiştir. Bunun sayesinde ağalarda ve büyük toprak beylerinde kalacak toprak miktarı çok daha fazla duruma gelmişti. Önal'a göre bu tavizler toprak reformunu anlamsız bir hale getirmekte idi (Önal, 2010: 13-14). Ancak bunlara rağmen ağaların ve büyük toprak sahiplerinin de etkisiyle toprak reformu tasarısı yasalaşmamıştır. İktidarın yıkılması ile birlikte tasarı göz ardı edilmiş, çiftçinin toprak sahibi yapılmasına yönelik çalışmalar da geçici bir müddet ertelenmiştir.

1965 yılında toprak reformu meselesi yeniden Meclise getirilmiştir. Ağaların ve büyük toprak sahiplerinin bu dönemde toprak reformuna karşı tıpkı 1945 reformunda Emin Sazak'ın sergilediği tavır gibi bir tavra büründükleri görülmektedir. Reforma karşı propagandalar gerçekleştirilmektedir. Ege Çiftçiler Birliği, reformun yasalaşması durumunda yaşanacak olumsuzluklar ile ilgili tehditkâr bir tavır sergilemiş, Türkiye Çiftçi Teşekkülleri Federasyonu ise tasarıyı komünist bir eylem olarak ele almış ve buna yönelik açıklamalarda bulunmuştur (Önal, 2010, s. 14-15). Bütün bunun gibi yaşanan eylem, uygulama ve propagandalar meselenin yalnızca mecliste kalmadığını, sivil hayata da etki ederek daha karmaşık bir hal aldığını göstermektedir.

Ağaların bu dönem içerisinde hala eski dönemlerde olduğu gibi aktif olarak köylüler üzerinde siyasal yönlendirme gücü yer almaktadır. Bruinessen'e göre (2013: 454) "köydeki bazı evlerin duvarlarında CHP'nin yayınladığı sosyal eşitlik sloganları yazılıydı. Ancak bir önceki seçimlerde tüm köy, ağanın desteklediği Millî Selamet Partisi'ne oy vermişti. Köylülerden bazıları bana bu partiden tiksindiklerini, ancak köydeki barışı sürdürebilmek amacıyla oylarını bu partiye verdiklerini söylediler" (Bruinessen, 2013: 454). Köylüler üzerinde bu denli siyasal yönlendirme gücü olan ağaların siyaseten verilen kararlarda da söz sahibi olacağı aşikardır.

Toprak reformu hususunda yaşanan ertelemelerin ardından 1970'lerin başından itibaren Toprak ve Tarım Reformu Yasasına olan ihtiyaç gündeme gelmiştir. Ancak ülkenin içerisinde bulunduğu dönemin şartları ile ilgili olarak çok sık yaşanan hükümet değişiklikleri, yasanın kapsamı ile ilgili değişikliklerin yapılması gibi sebepler ile 1973 senesine kadar reform ile ilgili yasa hazırlanması ve bunun kabul edilmesi sağlanamamış, bu konuda zorluklar yaşanmıştır (Yiğit, 2019: 41). Tüm yaşananların ardından 25 Haziran 1973 yılında 1757 kanun numarası ile Toprak ve Tarım Reformu Kanunu kabul edilmiştir. Kanun birinci

maddesinde “bu kanun açısından toprak ve tarım reformu, toprak mülkiyet dağılımının, tasarruf ve işletme şeklinin ve işletmelerle ilgili yapının verimlilik ve sosyal adalet ilkelerine uygun olarak düzenlenmesidir” şeklinde tanımlanmıştır (T.C. Resmi Gazete, 1973). Reform yasasının amaçları arasında ise “topraksız veya az topraklı çiftçi ailelerinin yeter gelirlili tarımsal aile işletmeleri haline getirilmeleri için topraklandırılmalarını, donatılmalarını, desteklenmelerini ve örgütlenmelerini” gibi çiftçinin hak ve durumlarına olumlu anlamda katkı sağlayacak maddeler bulunmaktadır (T.C. Resmi Gazete, 1973). Toprak reformu yasasının icraata geçmesi ise 1 Kasım 1973 tarihini bulmuştur. Bu tarihe kadar toprak reformu ile ilgili çok sayıda tasarı hazırlanmış ve taslak haline getirilmiş olmasına rağmen bunların büyük çoğunluğu çeşitli nedenlerden ötürü meclise gelmeyi bile başaramamıştır (Karalar & Yıldız, 2021: 684). Bunlar karşılaşılan zorlukları gösterdiği için, bir yandan reformun ortaya çıkartıldığı zorlu koşulları göstermekte, diğer yandan da reformun uygulanmasında yaşanabilecek zorlukları işaret etmektedir.

Toprak ve Tarım Reform Kanunu uygulanmaya Şanlıurfa ilinden başlamıştır. Devam eden süreçte 18 ili de içerisini dahil etmiştir. Uygulama başladıktan sonra, Urfa ili özelinde tapu ve kadastro ile ilgili yapılan eylemler daha mühim bir hale gelmiştir. Bunların neticesinde Urfa ili Türkiye’de tapu işlemleri tamamlanan birinci şehir olma özelliğine sahip olmuştur. Tapu işlemleri tamamlanan arazilerin yarısından fazlası büyük toprak sahiplerinin arazisidir (Yiğit, 2019, s. 45). Yapılan işlemlerden büyük toprak sahipleri içerisinde yer alan ağalar da büyük ölçüde etkilemiştir.

Bu yasa ile gerçekleşmesi planlanan eylem ve hareketlerin birçoğu faaliyete geçmeden, Anayasa Mahkemesi 1978’de yasanın şeklen iptaline hükmetmiştir. Yapılan düzenlemelere rağmen yasa 10 Mayıs 1978 senesinde ortadan kaldırılmıştır (Karalar & Yıldız, 2021: 684-685). Toprak meselelerinde çok sayıda cephe vardır. Devletin toprak ile ilgili meselelere müdahale etmesi oldukça önemlidir. Muhakkak devlet pek çok cepheyi ele alabilir (Aktan, 1966: 4). Devletin pek çok ayrı cepheyi ele alabilmesi ve gerektiğinde mücadele edebilmesi için güçlü bir iktidara sahip olması gerekmektedir. Aksi halde kişisel ya da kurumsal çıkarların, devlet yönetiminden daha ön plana gelebileceği görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti’nde bu yasanın çıktığı 1973 senesi ile ortadan kaldırıldığı 1978 seneleri ele alındığında iktidarın sürekli olarak değiştiği görülmektedir. İktidar değişiklikleri yasadan sorumlu bakanların da değişmesini beraberinde getirmektedir. Ayrıca kurulan iktidarlarında

çoğunlukla koalisyon hükümetleri olması, bahsedilen otoritenin sağlanmasını ve toprak meselelerinde devletin birçok farklı cepheyi ele alabilmesini ya da yönetmesini zorlaştırmaktadır. Yasanın ortadan kaldırılmasının ardından devletin dağıtımını gerçekleştirmediği, elinde kalmış olan araziler kendilerinden alınmış olan ağalara iade edilmiştir. Bazı araziler ise çeşitli ticaret insanlarına kiralanmıştır. Toprak sahipliğindeki adaletsizliklere rağmen toprak reformu meselesi 12 Eylül 1980 Askeri Darbesinde, darbeyi yapanlar tarafından tehlike olarak ele alınmamış ve bu darbe ile birlikte toprak reformu meselesi ülke gündemini terk etmiştir (Önal, 2010: 14-15).

Türkiye’de 1980 yılından itibaren köyde ve şehirde yaşayan nüfus oranında yaşanan değişim büyük oranda artmıştır. 1970-1980 yılları arasında kırsal alanlardan şehirlere göç eden nüfus oranı %5 civarında kalırken, 1980-1990 yılları arasında bu oran %16’ları bulmuştur. 1980 senesinde Türkiye nüfusunun % 43,91’i şehirlerde, % 56,19’u kırsal bölgelerde yaşamaktadır. Bu oran on yıl içerisinde büyük bir değişim yaşamıştır. 1990 senesinde şehirlerde yaşayan nüfus oranı %59,01, kırsal alanlarda yaşayan nüfus oranı ise %40,99’dur (DİE Türkiye İstatistik Yıllığından akt. Sağlam, 2006: 37-38). Bu oranlar ele alındığında 1980 senesi sonrasında Türkiye’de yaşanan göçler ile birlikte büyük bir sosyolojik değişim yaşandığı görülmektedir. Bunun pek çok farklı sebebi olduğu söylenebilmektedir. Ancak Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu yıllardan itibaren ilk defa şehirde yaşayan insanların nüfus oranı, kırsal alanlarda yaşayan insanların nüfus oranını geçmiş duruma gelmiştir. Bu durumun ülkedeki yaşamı değiştirdiği de açık şekilde ortadadır. Köyden kentlere göçün çok sayıda sebebi olduğu söylenebilmektedir. Köylülerin sosyal ve ekonomik anlamda yoksul durumda olması, şehirlerde bulunan iş imkanlarının cazip duruma gelmesi, teknolojik gelişmeler ile beraber iletişim ve ulaşımda da ilerleme sağlanması gibi durumlar bu sebeplerden yalnızca birkaçıdır. Çok sayıda sebep yer almasına rağmen bu değişimin uzun yılları bulmasının toprağa bağlılık konusundaki hassasiyet, köylülerin muhafazakâr bir yapı ile yeniliklere ayak uyduramaması ya da ayak uydurma konusunda yaşadıkları korku, köylerin sayıca çokluğu, köylülerin şehirlerde yaşanan gelişmelerden daha geç haberdar olması gibi pek çok farklı sebebi bulunmaktadır (Güreşçi, 2011: 128).

İnsanların köylerden kentlere gelmesi ile birlikte köylerde etkin bir güç olan ağalık kurumu insanlar üzerindeki etkisini yitirmeye başlamıştır. Tarih boyunca dünyada ve ülkelerde yaşanan değişimlerde, değişime uyum sağlayamayan ya da uyum sağlamayı

reddeden kişi, kurum ve yönetimler daima sorunlar ile karşı karşıya kalırlar (Özer & Yarar, 2018: 2). Ağalar da bu durumun örnekleri arasında yer almaktadır. Ağalık gibi geleneksel bir yapının değişimlere ayak uydurma konusunda zorluk yaşayacağı, tarih boyunca karşılaştığı zorluklar göz önüne alındığında muhtemeldir. Bu sebeple düzen değişikliklerine ve ağalık yapısına dokunan çoğu konuya genellikle karşı çıkmaktadırlar. Ağaların en büyük kaynağı bulunduğu topraklar üzerinde yaşayan ve çalışan köylülerdir. Ancak köylüler için ağa her zaman koruyuculuk, iktidar ya da olumlu temsiller demek değildir. Bazı aşiretlerde ağa gasp eden, hak yiyen gibi çeşitli olumsuz anlamları ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır (Türkdoğan, 1998: 39). Ağalık hangi yönüyle ele alınırsa alınsın köylerden kente göçlerin arttığı dönemde Türkdoğan'ın deyimi ile en önemli kaynağını yani köylüleri kaybetmeye başlamaktadır. Bu durumu yaşayan ağalık yapısı bir değişim ya da itibar kaybı yaşayabilmektedir. Zaten yaşanan süreç içerisinde insanların ağalara olan bağlılığı fazlasıyla hasar görmüştür. Yalnızca 1980 sonrasında değil, ülkede toprak reformu bağlamında yaşananlar, ağa-köylü ilişkilerinde karşılaşılan sıkıntılar, yazılı ve sözlü pek çok kaynaktan gelen ağalık karşıtı paylaşımlar bu süreci ortaya çıkartmıştır. 1960 yılından 1980'li yılların ortalarına değin, köylülerin şehir hayatına geçişi, bunun yarattığı sistem karmaşası, alt-üst çatışmaları, ağalık düzeninin ortaya çıkarttığı sosyal ve ekonomik problemler gibi konulara eleştirel bir bakış açısı sunan toplumsal gerçekçi ürünler üretilmiş ve ön plana çıkmıştır (Işık, Oğuzhan Börekçi, & Erdemir Göze, 2022: 17-18). Bruinessen'e göre (2013: 452-453) insanların ağalara olan bağlılığının ve yoğun hizmetlerinin hasar görmesinin iki temel sebebi vardır:

1- Ağalar tarafından yapılan sömürünün daha açık bir hal alması ve köylülerin sömürülmesine rağmen çıkar gördüğü durumların azalmış olmasıdır. Artık köylü sömürülmesinin karşılığında bir çıkar sağlayamamakta ve ağaya olan bağlılığını düşünmeye başlamaktadır. Ağalar açısından iste türlü toplumsal sorumlulukları sırtından atma ve çift taraflı ilişkiyi para odaklı bir anlaşmaya çevirme isteği köylerde yer almıştır.

2- Hem ağalar için hem de şeyhler için çok sayıda karşıtlığın yer almasıdır. Kitle iletişim araçlarıyla, filmlerle, şarkılarla, eğitim sisteminde yapılan düzenlemelerle, yeni yetişen öğretmenlerle, kitaplarla, ağalık ve şeyhlik komedi malzemesi yapılmış ve demokrasiye karşı gösterilerek kınanmıştır (Bruinessen, 2013: 453).

Bahsedilen ilk durumla ilgili olarak özellikle artık köylülere olan ihtiyacın azalması ve tarımda makineleşme ön plana çıkmaktadır. Zaman geçtikçe üretim giderek daha kapitalist bir hal almıştır. Biçerdöver, traktör gibi üretim araçları ile topraktaki tüm ürünler makine ile kaldırılmaya başlanmıştır. Bu yeni düzen ile birlikte eskiden ağanın toprağında çalışanlar artık toprakta yaşamak yerine günlük işçi olarak belirli zamanlarda ve mevsimlerde görev almaya başlamışlardır (Bruinessen, 2013: 453). Böylece ağa-köylü ilişkisinin daha çok işçi-işveren şeklinde bir yapıya büründüğü ve hayatını tümüyle etkilemeyen bir hale geldiği söylenebilmektedir.

İkinci durumla ilgili olarak ise bu durumu destekleyen çok sayıda film, dergi, roman, gazete haberi, şarkı vb. arşivlerde yer almaktadır. İlhan Tarus tarafından yazılan “Yeşilkaya Savcısı”, Fakir Baykurt tarafından yazılan “Onuncu Köy” romanları ağalarla mücadele eden karakterler içererek bu duruma örnek teşkil edebilmektedir. Her iki romanda da ana kahramanların mücadele ettiği ağalık düzeni, buldukları dönem içerisinde Türk kültürüne ve Türkiye’deki sosyal yapıya ağalık ile ilgili önemli mesajlar vermektedir (Işık, Oğuzhan Börekçi, & Erdemir Göze, 2022: 25). Aynı şekilde Yaşar Kemal’in yazdığı “İnce Mehmed” roman serisi de ağanın ezizliğinden dolayı köyünü terk etmek zorunda kalan, büyük toprak sahipleri olan ağaların yönetimine ve bunun neticesinde yaşanan geri kalmışlığa karşı mücadele eden bir karakteri ele almaktadır (Kemal, 2021).

Romanlarda olduğu gibi şiirlerde de ağalığı eleştiren ya da karşıtlık gösteren birçok şiir yer almaktadır. Gülten Akın “Kış” adlı şiirinde, bir kaynananın gelinini ağaya kaptırmasını konu alır. Köylülerin tümüyle ağanın malı olduğu fikri ortaya konur ve ağaların beğendiği her şeyi alabildiğine, gelini de istediği gibi kaçırabildiğine vurgu yapılır. Kaynananın gelinini alabilmek için ağaya yalvarışı ise ağalık sistemi altında yok oluşluğun, ezilmişliğin bir örneği niteliğindedir (Ertuş, 2020: 56-57). Kış adlı şiirin son bölümü, kaynananın bu sitemini içermektedir:

“Sabah oldu. Gelin gelin yok gelin kaçırdılar

Varıp gidem yalvaram, Ağam Selim, Beyim Selim geri ver.

Almağa gücümüz yetmez bir daha “ (Akın, 1980: 8).

Aynı şekilde Hasan İzzettin Dinamo “Köroğlu’nun Türküsü” adlı eserinde, Seyfettin Başçılar “ Tanık Kızlar” adlı eserinde feodal beyleri ele almaktadır. Sanatçılar eserleri üzerinden kırsal alanlardaki baskıcı yapıya ve ağalık sistemine eleştirel bir bakış açısı sunmaktadırlar (Ertuş, 2020).

Şarkılar ve türküler ele alındığında yine benzer bir durumun söz konusu olduğu görülmektedir. Aşık Mahzuni Şerif tarafından bizzat ağalığı eleştiren “Kerim Ağa” şarkısıdır. Şarkı ağalık düzenini ve hükümet tarafından verilen hakların ağalar tarafından suiistimal edilmesini eleştirel bir biçimde ele almaktadır. “Kerim Ağa” şarkısının ilk bölümü şu şekildedir:

“Ta dedemden sekiz dönüm kalmıştı
Kerim Ağa niye sürdün tarlamı?
Hükümet vermişti, benim olmuştu
Kerim Ağa niye sürdün tarlamı?
Tapu almıştım benim olmuştu
Kerim Ağa niye sürdün tarlamı?”

Şarkının son bölümünde “yemin ettim artık vururum seni “ sözleri ağalığa olan karışıklığı açık şekilde dile getirmektedir (Şerif, 1977). Aynı şekilde Aşık Zamani’nin türkülerinde de köylülerin kötü şartlarda yaşaması, ağalığın sömürü ve olumsuzlukları gibi konulara fazlasıyla yer verilmiştir. “Bir Çarıklı Köylü Baba” eseri ele alınacak olursa:

“Sergisi çul bilmez halı
Giysileri tüm yamalı
Ağanın beyin hamalı
Bir çarıklı köylü baba”

Aşık Zamani bu sözleri ile gariban köylünün durumuna vurgu yapmıştır. Ayrıca şarkının bir başka dörtlüğünde “istiyorlar verir oyu, söz verirler gelmez suyu” sözleri ile ağalığın yanında bu kurumların siyasal ilişkilerini ve çıkarlarını da eleştiri konusu olarak ele almıştır (Zamani, 1977).

Dönem içinde etkin rol oynayan sanat dallarından bir tanesi olan tiyatro, toplumsal konularda verdiği mesajlar ile pek çok dönemde halk üzerinde ciddi bir etki yaratmıştır. Özellikle 1950 sonrası dönemde ağa ve köylü çatışması tiyatronun başat konuları arasında yer almıştır. Cahit Atay'ın "Pusuda" ve "Ana Hanım – Kız Hanım" adlı oyunları, Nazım Kurşunlu'nun "Toprağın Kurbanları" adlı oyunu, Hidayet Sayın'ın "Küçük Devler" ve "Penbe Kadın" adlı oyunları, Fakir Baykurt'un "Yılanların Öcü" adlı oyunu, Necati Cumalı'nın "Susuz Yaz" adlı oyunu Zeki Özturanlı'nın "Batak Gölü" adlı oyunu vb. çok sayıda örnekte köy hayatındaki değer çatışmaları yer almaktadır. Bu oyunların çoğunda ağaların yanlış tutumlarını içeren ve bu durumu eleştirerek bir köylü–ağa çatışması temsiline perdesinde yer veren yaklaşımlar sergilenmektedir (Önertoy, 2023). Halk tiyatrosu olarak da adlandırılan bu oyunlar, halkın çoğu kesimi tarafından izlenmekte ya da bilinmektedir. Belediyelerin desteği ile bu ve bunun gibi oyunların köylere kadar götürülüp kalabalık köylülerin önünde oynandığı sıkça görülen bir durumdur. Bu sayede hem köylü tiyatro ile buluşmakta hem de tiyatro oyunlarının verdiği toplumsal mesajlar köylere kadar ulaşmaktadır. Bu oyunlardan bazıları uyarlamalar şeklinde televizyonlara ve sinemaya da sirayet etmiştir. 1977 yılında Cahit Atay'ın "Pusuda" adlı oyunu aynı isimle televizyona uyarlanmış ve TRT'de yayınlanmıştır. Necati Cumalı'nın "Susuz Yaz" oyunu 1963 yılında Metin Erksan yönetmenliğinde sinemaya taşınmış ve hem ulusal çapta hem de uluslararası çapta önemli başarılarla imza atmıştır. Necati Cumalı eserinde ağa ile köylü arasındaki sorununu ve bu sorunun çözümünde hapse kadar uzanabilecek bir yol olduğunu anlatmaktadır (Önertoy, 2023). Genel olarak tiyatro ve tiyatro eserlerinden uyarlanan yapımların, halk üzerindeki etkisini kullanarak ağalık karşıtı yapımlar olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönem içerisinde tabii ki tüm yapıtların ağalık karşıtı olduğu ya da eleştirel bir bakış açısı içerdiği söylenemez. Dönem içerisinde ağaları ve ağalık yapısını destekleyen türküler, sanatsal ürünler, tiyatro oyunları bulunmaktadır. Mesela Sabahattin Engin'in "Orda Bir Köy Var Uzakta" adlı oyunu iyi niyetli olumlu bir ağa temsili içermektedir. Ancak ağalığa eleştirel yaklaşan ve karşıtlık içeren ürünlerin varlığı geleneksel bir bağ üzerinden devam eden ağalık kurumunun itibarını zayıflatmaktadır. Bu sebeple özellikle 1950 sonrasında yer alan veya ön plana çıkartılan ve 1960'lı yıllardan sonra daha da ciddi boyuta gelen ağalık karşıtı ürünler ağalığın itibarı açısından oldukça önemli görülmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde ağalık Türkiye Cumhuriyeti'nde uzun yıllar hem siyasal hayatta hem gündelik hayatta gerek sosyal gerek ekonomik olarak uzun yıllar boyunca söz sahibi olmuş, varlığını ve gücünü koruyabilmiştir. Ancak zaman içerisinde ülkede yaşanan gelişmeler neticesinde, tarımda makineleşmenin ve ülke genelinde pek çok alanda teknolojik gelişmelerin sağlanması ile şehirlerdeki iş imkanlarının giderek artmasıyla, köylüler büyük oranlarda kentlere göç etmeye başlamışlardır. Ayrıca ağaların da köylülere olan ihtiyaı benzer şekilde azalmaya başlamıştır. 1980 yılına kadar köylerde yaşayan nüfus şehirlere göre daha fazla olmasına rağmen ağalık kurumu pek çok anlamda zedelenmeye başlamıştır. Sinema, tiyatro, edebiyat, müzik gibi pek çok alanda ağalığa yönelik kimi zaman mizahi olarak kimi zaman da doğrudan sert eleştirilerin yapılabilmesi, insanların ağa karakterine bakışını etkilemiştir. Ancak ağalık karşıtı ürünlerin ağalık sisteminin zayıflamaya başladığı dönemlerde ortaya çıkması, ağalığı yıkmaktan ziyade değişmekte olan durumu destekledikleri şeklinde yorumlanabilmektedir.

Günümüzde ağalık tamamen ortadan kalkmış durumda olmasa da artık insanların çok büyük bir bölümü şehirlerde yaşamaktadır. Dolayısıyla hem ağalık kurumu tarihsel süreç içerisinde zaten etkisini yitirme aşamasına gelmiştir. Hem de insanların çok büyük bir bölümü artık bir ağaya bağlı olmadan yaşamını sürdürebilmektedir. Bu sebeple ortadan kalkmasa da ağalığın ülke genelinde büyük oranda etkisini yitirdiği, ancak yine de özellikle bazı doğu vilayetlerinde ve aşiret tarzı yapılarla eski haliyle olmasa da hala varlığını koruduğu görülmektedir.

2. BÖLÜM

2. TÜRK SİNEMASI VE AĞALIK

Türk sinemasında 1960 senesi adeta bir başlangıç senesidir. Bu seneden itibaren geleceğin tohumları atılmaya başlanmış, Türk sineması uluslararası arenadaki ilk başarısına imza atmış ve Berlin’de bir ödül kazanmıştır (Scognamillo, 1979: 100). Bu dönemde sinema dernekleri gelişmekte, sinema dergileri yayınlanmakta, bazı üniversitelerde sinemaya yer verilmekte, ilk defa sinema ile bu kadar ilgili, sinema hissiyatını yaşayan yeni bir kuşak yetişmektedir (Özön, 1968: 37). 1960’ların ortasında Sinematek derneği kurulmuştur. Bununla beraber toplu gösterimlerin yapıldığı, yerli ve yabancı çeşitli film yazılarının yayınlandığı canlı bir sinema ortaya çıkmıştır (Onaran, 1986: 84). 27 Mayıs 1960 ile birlikte özgürlük ortamı oluşturulmuş, mühim hak ve ilerici düşünce şekilleri gün yüzüne çıkartılmıştır (Makal, 1991: 11). Türkiye’de 1960’lı senelerde yaşanan sosyal ve siyasal çalkantılar Türk sinemasında yeni gerçekçiliği ön plana getirmiş ve kamera artık perspektifini topluma çevirmiştir. (Onaran, 1986: 219). Türkiye’de yer alan ve önemli toplumsal meselelerden bir tanesi olan ağalık sistemi ile ilgili ilk örneklerin de bu kapsamda 1960 yılı sonrasında ortaya çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasının tarihsel sürecini 1960 yılı öncesi ve 1960 yılı sonrası şeklinde ikiye ayırmak yerinde olacaktır. Bu durum ağalık meselesinin 1960 yılına kadar neden beyazperdede ele alınmadığını ve 1960 yılı sonrasında ne şekilde ele alındığını daha anlaşılır hale getirecektir.

2.1. Türk Sinemasında 1960 Yılı ve Öncesi

Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu dönemde devlet gösterim anlamında sinemanın fazlasıyla üzerinde durmuştur. Yüzyıllardır devam eden bir İmparatorluğun ardından başka bir yönetim biçimiyle sahneye çıkan Türkiye’de sinema ülkenin tanınması açısından oldukça önemli bir araçtır. Devlet pek çok alanda yapacağı devrimlere hazırlanmakta ve bu devrimlerin kökleşmesi noktasında sinemanın oldukça etkili bir iletişim aracı olacağı düşüncesindedir. Büyük oranının okuma yazma yeteneğine sahip olmadığı ülkede sinema oldukça önemli bir iletişim aracıdır. Bu sebeple diğer alanlarda yeterli olmasa da özellikle gösterim konusunda devlet sinemaya fazlasıyla destek sağlamıştır (Önder & Baydemir, 2005: 122).

Nijat Özön tarafından Tiyatrocular Dönemi olarak sınıflandırılan ve 1923-1939 yılları arasında kalan süreci ifade eden dönem ülkede oldukça kapsamlı değişimlerin yaşandığı bir zamana denk gelmiştir (Özön, 1985: 333). Cumhuriyet kurulduktan sonra toplumsal düzende ve ülkede yaşanan büyük değişimlerden sinema yeterince faydalanamamıştır. Cumhuriyet yönetimi kültür ve sanat alanındaki çalışmalara ülke kurulduktan sonraki yıllarda büyük önem vermiştir. Bu dönemde kültür ve sanat için açılan akademiler, konservatuarlar buna örnek gösterilebilmektedir. Ancak sinema bu katkıların büyük ölçüde dışında kalmıştır (Güçhan, 1992: 74). Hem Osmanlı İmparatorluğu'ndan gelen gelenekçi yapının değişimler karşısındaki sıkı tutumu hem de sinemanın henüz sanat olarak yeteri kadar anlaşılammış olması bu durumun sebepleri arasında gösterilebilmektedir. Zaten sinema bu dönemde Avrupa'da da kendisini kanıtlama çabası içerisinde ve tiyatrodan ayrı olarak yedinci sanat dalı olduğunu ispat etme çabası içerisindeydi (Güçhan, 1992: 74). Sinemanın özellikle bir sanat dalı olarak yeteri kadar anlaşılammış olması ve tam anlamıyla kabul görmemesi bu dönemde sinemanın tiyatro ile iç içe geçmesini beraberinde getirmiştir. Zaten genel olarak çoğu ülkede iktidarlar sinemaya, filmlerin denetlenmesi, siyasal ya da ahlaki açıdan zararlı olabilecek unsurların bilinmesi ve gösterimlerin kontrol altında bulunması şeklinde yaklaşmışlardır. İktidarlar sinemanın maddi gücünden faydalanmış, eğlence unsuru olarak vergilendirilmiş hatta bazı kanun ve yönetmeliklere tabii tutulmuştur (Abisel, 1994: 11).

Türk sineması acemi ellerde başladı ve acemi ellerle sürdürüldü. Bu dönemde sinemacı yetiştirmek gibi bir gaye güdülmemiştir. Türk sinemasının ilk yönetmeni olarak kabul edilen Fuat Uzkınay ve bu dönemdeki kişiler, asıl işleri sinema olmayan, kendilerini yetiştirmiş insanlardır. Sedat Simavi sinemaya başladığı yirmili yaşlarında hevesli bir kişidir. Ahmet Fehim uzun yıllar tiyatroyla uğraştıktan sonra 50'li yaşlarında sinemaya geçen birisidir. Bu dönem yeni bir çalışma alanının ilk örnekleri verildi (Özön, 1968: 16). 1922-1939 tarihleri arasında kalan Tiyatrocular Dönemi içerisinde Türk sinemasında Muhsin Ertuğrul'un tek adamlığı olduğu görülmektedir. 1923 senesinde Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen "Bir Millet Uyanıyor (1923)" filmi ile beyazperde Milli Mücadelenin hissiyatına ve atmosferine yer vermiştir. Tiyatrocular Dönemi, filmlerindeki tiyatro atmosferi ile güçsüz sinema dili ile ve tam anlamıyla sinema olamayışı ile çok sayıda eleştiriye sebep olmuştur. Türk sineması Tiyatrocular Döneminde de ilk yıllardaki ıllıllıklerinden tam olarak ayrılamamıştır. Bunun sebebini açıklamak oldukça zordur. Fakat bu dönem içinde sürekli tek bir yönetmene şans

verilmiş, sinemayı beğenmeyen, tiyatronun üstünlüğüne inanan kişiler daha çok sinemayla uğraşmışlardır (Abisel, 1994: 22). Bu durumun sebeplerinden bir tanesi sinemanın ayrı bir sanat dalı olarak çeşitli farklı özelliklere sahip olduğu bilincinin henüz ne film yapımcılarında ne de izleyicilerde yer almayışı olarak düşünülebilmektedir.

Türk sinemasındaki Muhsin Ertuğrul tek adamlığının tek sorumlusu Ertuğrul değildir. Bu tek adamlığa ülkenin şartları sebebiyet vermiştir. Bu dönemde film yapımcıları tiyatroyla sinemayı ayırt eden özellikleri kavrayabilecek nitelikte değillerdi. Bu yüzden yurtdışında sinema tecrübesine sahip olan ve hazır bir ekibi elinde bulunduran Muhsin Ertuğrul'u uygun kişi olarak belirlemişlerdir (Özön, 1968: 17). Muhsin Ertuğrul 1916-1920 seneleri içerisinde Almanya'da oyunculuk ve rejisörlük anlamında çalışmalarda bulunmuş, Almanya'da yaptığı "İstirap (1919)" adlı film Türkiye'de de gösterilmiştir. Devam eden süreçte yurtdışında işler yapmaya devam eden Muhsin Ertuğrul Rusya'da da 1920'lerin ortasında çeşitli filmler çevirmiştir (Onaran, 1986: 219). Muhsin Ertuğrul genel yapı itibariyle az sayıda kişinin bulunduğu, sinemanın tam olarak sanat yönünü ispat etmediği bir dönemde sahip olduğu deneyimleri ve Avrupa tecrübesi sebebiyle Türk sinemasının başlangıç dönemi için uygun bir kişi olarak görülmüştür (Güçhan, 1992: 74). Böylece yurtdışı tecrübesini çantasında bulunduran Ertuğrul'un oralarda edindiği bilgileri Türkiye'de de kullanması kaçınılmazdır. Sahip olduğu tecrübeler henüz emekleme aşamasındaki Türk sinemasında yapımcıların Muhsin Ertuğrul'a güvenmelerini ve onu tercih etmelerini açıklar niteliktedir.

Başlangıçtan itibaren tiyatrocular ile birlikte olan Türk sinemasında bu durum giderek artan biçimde tiyatro etkisi yaratmıştır. Tiyatrocular adı verilen 1922-1939 yıllarını kapsayan bölümde ülkenin en mühim tiyatro oluşumu olarak kabul gören "Dar-ül-Bedayi" sinema sektörünü de tekelinde bulunduran, Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilmektedir. Bu durum sebebiyle hikaye oluşturulmasından, aktör tercihlerine, rejisöründen, repertuarına tiyatro on yedi sene boyunca sinema üzerinde hâkim olmuştur. Ayrıca devam eden süreçte yeni yetişen tiyatrocuların da bu süreci devam ettirdiği görülmektedir. Nijat Özön bu durumu "sinema tarihinde benzeri görülmemiş bir durum... sinemamızın gelişmesini uzun bir süre engelleyen, bugün bile belini doğrultamamasına yol açan neden" olarak yorumlamaktadır (Özön, 1968: 4).

Tiyatrocular Dönemi'nde teknik eleman sayısı oldukça azdır. Bu dönemde sahip olunan teknik elemanların azlığı sebebiyle çok fazla film üretilmesi oldukça güçtür. Abisel Türk sinemasında tiyatrovary yapının uzun yıllar devam ettiğini dile getirir ve Tiyatrocular Dönemi'ndeki teknik eleman eksikliğini “dikkat edilecek olursa, dönemin filmlerinin bir tek değişmez kameramanı var: Cezmi Ar. Gerçi kamera sayısını tam bilemiyoruz ama en azından on yıl boyunca hiçbir kameraman yardımcısına şans tanınmadığı ortadadır. Bunun yanı sıra oyuncuların tiyatrodada çalışan profesyonellerden seçilmesi sinema oyunculuğunun doğmasını ve gelişmesini engellemiştir” sözleri ile ifade etmektedir (Abisel, 1994: 26). Dönem içerisinde sinema ile uğraşan kişi sayısının azlığı ve teknik anlamda sıkıntılar olduğu görülmektedir.

1939 yılı itibariyle Tiyatrocular Dönemi sona ermiş olmasına rağmen sinema tiyatro etkisinden direkt olarak kurtulamamıştır. Zaten 1939 yılı sonrası Türk sineması ülkede yaşanan olaylardan soyut bir şekilde ele alınabilecek durumda değildir. Çünkü bu dönem içerisinde hem dünyada hem Türkiye'de hareketli yıllar yaşanmıştır. 1938 yılında Türkiye'de Mustafa Kemal Atatürk'ün hayatını kaybetmiş devam eden yıllarda ise dünya genelinde ise II. Dünya Savaşı'nın yaşandığı sancılı bir dönem meydana gelmiştir. Savaşın ortaya çıkarttığı ekonomik zorlukların yanında pek çok kişinin silah altında tutulması, köylülerin ağır vergilere tabii tutulması, Türkiye'nin savaşa girmesine yönelik propagandaların yarattığı gerginlik, sansür ve sıkıyönetimin getirdiği zorluklar sinemayı fazlasıyla etkilemiştir. Bu dönemde Tiyatrocular Dönemi'nin etkisinden tam olarak kurtulmayı başaramayan Türk sineması savaşın ve savaşın yarattığı ortamın etkisiyle, 1938 senesinde 2 film ile durgun bir dönem yaşamış, bu durgunluk 1939'da 3 film, 1940'ta 5 film şekline ilerleyecek ancak devam eden senelerde daha da azalış baş gösterecektir. 1944 yılında yalnızca 1 film yer almaktadır (Makal, 1991: 9). 1939-1950 yılları arasındaki dönemde dünyada hakim olan savaşın da etkisiyle, Türkiye ciddi ekonomik sıkıntılar ile boğuşmaktadır. Bu şartlarda yalnızca sinemada değil birçok alanda üretim sekteye uğramıştır. Endüstri olarak sinema yatırıma ihtiyaç duymakta, fakat ihtiyacı olan yatırımları ülkenin içerisinde bulunduğu şartlar sebebiyle alamamaktadır. Savaş yıllarında Türk sineması neredeyse hiç üretim yapamazken, ABD ve Mısır filmleri Türkiye'de gösterilmeye başlamış, Avrupa filmleri ise savaşın yarattığı ortamda değişik sebepler ile engellenmiştir (Güçhan, 1992: 76).

1939 yılı sonrasında Faruk Kenç, Turgut Demirağ, Baha Gelenbevi gibi sinema ve fotoğrafa meraklı genç isimler ön plana çıkmaya başlamış, bu kişiler yurtdışında eğitim almış

ve gidiş amaçları olmasa da gittikten sonraki süreçte film yapımı ile yakinen ilgilenmişlerdir (Onaran, 1986: 214). Sinema eğitimi almış olan yeni genç yönetmenlerin sinemaya girmesi ile birlikte sinemasal bir üslup oluşturulmaya çabalanmıştır. Faruk Kenç tarafından 1939 senesinde çekilen “Taş Parçası(1939)” filmi bu dönem içerisinde sinemasal üslup oluşturma çabası çerçevesinde önemli örnekler arasında yer almaktadır (Gülçur, 2020: 1-2). Tiyatrocuların ardından gelen bu yönetmenlerin işi sinemadır. Sinemaya başladıkları yıllardan beri hepsi sadece sinema ile ilgilenmişlerdir. Birçoğu sinema eğitiminden geçerek gelmişlerdir. Bu dönemin yönetmenleri aldıkları eğitim sebebiyle teknik yönden donanımlı kişilerdir. Bu durum teknik açıdan yeni nesillerin yetişmesine olanak sağlamıştır. Bu yönetmenler işe sinema olarak başlayan oyuncu kadrolarının yetişmesine de imkan sağlamışlardır (Özön, 1968: 22-23). Geleneksel sinema anlayışının tersine bu gençler Avrupa ve Amerika’da seyrettikleri işleri Türk sinemasında uygulamaya çalışırlar. Bu isimler derinlikli dekorları ile tiyatrocunun olmayan sinema oyuncularını ve sinema diline daha yatkın yönetmenliklerle işe girişmişlerdir. Ülkeye sokulan Mısır filmlerinden, melodramlardan ve tiyatrocuların film izlemeye alışkın olan seyircinin bu dönüşüme ayak uydurması oldukça zordur. Bu sebeple sinema yönetmenleri ile film yapma isteği tam olarak yerine gelememiştir (Onaran, 1986: 214). Bunlara rağmen sinemada bu dönemde tiyatrocunun olmayan, yeni düşünceler ile harmanlanmış yeni isimlerin sinemayla yan yana gelmesi, geçmiş zamanlarda olmayan bir değişimin başlayacağı sinyallerini dönem içerisinde vermiştir. Bu kişilerin sinemaya girmesi ile birlikte sinemanın artık toplumsal gelişimden geri kalmayacağı yönündeki hissiyatın giderek arttığı görülmektedir.

1950’lere kadar tiyatrocuların varlığı da azımsanmayacak düzeydedir. Seyircinin tiyatroya filmlere alışmış olması, yeni genç yönetmenlerin yeni bir şey kabul ettirme durumunu engellemektedir (Özön, 1968: 21-22). Bu dönemde artık düzensiz de olsa çeşitli gazete ve dergilerde film eleştirileri yer almaya başlamış, sinema kitapları ortaya çıkmaya başlamıştır. Sinemanın birçok anlamda güçlü bir etkiye sahip olduğu pek çok otorite tarafından kabul edilmeye başlamıştır. Bunlar olumlu gelişmeler olmasına rağmen bunların neticesinde ağır bir sansür yasası getirilerek etkisinin farkına varılan bu aracın denetlenmesi yolunda ciddi adımlar atılmıştır. (Güçhan, 1992: 77). Bu dönemde yaşanan zorluklardan bir tanesi de bahsedilen bu sansür uygulamalarıdır. Savaş durumuyla birlikte Mussolini tarafından İtalya’da yapılan sinema sansürü Türkiye’de de yürürlüğe geçmiştir. 1939 yılında

gelen bu sansür uygulaması, önemli hiçbir maddesine dokunulmadan uzun yıllar boyunca uygulanmaya devam etmiştir (Özön, 1968: 22).

1940'ların sonu 1950'lerin başı itibariyle bocalamakta olan Türk sineması “Vurun Kahpeye” ve onu birkaç yıl sonra izleyen “Kanun Namına” filmleri ile yeni bir üsluba bürünmüştür. Bu filmlerin Türkiye’de sinema düşüncesinin doğmasında büyük ölçüde etkisi olduğu görülmektedir (Onaran, 1977: 1). Sahip olduğu sinema anlayışı sebebiyle Lütfi Akad dönemin öne çıkan yönetmenidir. Yönetmenliğini yaptığı “Kanun Namına” filmiyle senaryo olarak, hikayenin sinemaya yatkınlığı olarak, mekan ve oyuncu tercihleri açısından, montaja verilen önem açısından, anlatım açısından sinema diline uygunluk açısından daha evvelinde çekilmiş tüm filmlerden ayrılmaktadır (Özön, 1968: 24). Sinemacılar Dönemine kadar tam anlamıyla bir devamlılık içerisinde olmayan ve ülkenin sosyal yapısından oldukça ayrı konumlanan Türk sineması, bu dönem içerisinde ülkede yaşanan toplumsal olaylardan ve değişimlerden büyük oranda etkilenmiş, gerçek anlamda sinema olabilme açısından da ciddi ölçüde gelişim göstermiştir (Güçhan, 1992, s. 78).

1950’lerde sinemanın endüstrileşme anlamında sıkıntı yaşaması ve Amerika ile yakın ilişkilere sahip olması, doğal olarak etki alanını da bu yönde geliştirmiştir. Sinemacılar ABD yapımlarının ve bilhassa gangster türünün şiddet, yakalamaca, dövüş gibi pek çok özelliğini taklit etmiştir. Osman F. Seden tarafından yönetilen “Kanlarıyla Ödediler (1955)”, “İntikam Alevi (1956)”, “Beraber Ölelim (1958)” gibi filmler bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir (Güçhan, 1992: 78-79). 1950-1960 yılları arasında ülkede yer alan kısıtlamaların da etkisiyle, filmlerde iyimserlik havası hakimdir. Bu dönemde gerçeklerden kaçış, iyilik, dostluk vb. konular işlenmiş, toplumsal sorunlar ile fazla ilgilenilmemiştir. Memduh Ün tarafından yapılan “Üç Arkadaş” filmi, bu dönemin tipik özelliklerini taşıyan bir yapıt olarak örnek gösterilebilir. Folklorik unsurlardan faydalanma, taşra hayatı, roman uyarlamaları, tarihsel ve savaş filmlerinin sayısındaki yükseliş yine 1950’li yılların başlarında ilgilenilen konular arasında yer almaktadır (Güçhan, 1992, s. 80).

Her ne kadar 1960 sonrası dönemde çok sayıda gelişme yaşansa da 1950-1960 arasında kalan dönem de Türk sineması için önemli gelişmelere şahitlik etmiştir. 1950-1960 arasındaki dönemde ilk defa sinema ifadeleriyle düşünmek, sinema dili ile anlatım yapabilmek gayretlerinde bulunulmuş, bu perspektifte ilk örnekler ortaya konmuştur. Bu dönemde ciddi

sinema yayınları meydana gelmiş, sinemada sinemacı-eleştirmen-izleyici arasında bir ilişkisi kurulmuştur (Özön, 1968: 28). Bunun sonucu olarak Türkiye’de 1956-1957 senelerinde düzenli bir biçimde gazete ve dergilerde film eleştirileri yer almaya başlamıştır. Türk sinemasıyla ilgili sanatsal ve estetik tartışmalar ilk kez bu dönemde gelişim göstermiştir. Yapılan bu film eleştirileri seyircilerin sinema beğenisinin gelişmesine pozitif anlamda katkı sağlamıştır (Güçhan, 1992: 80-81). Böylece aslında 1960 sonrasındaki dönemin de zemininin hazırlandığı söylenebilmektedir.

2.2. Türk Sinemasında 1960 Yılı ve Sonrası

1960 senesi Türk sineması için adeta bir başlangıç senesidir. Bu seneden itibaren geleceğin tohumları atılmaya başlanmış, 1963 senesinde Metin Erksan tarafından çekilen “Susuz Yaz” adlı film ile Türk sineması uluslararası arenadaki ilk başarısına imza atmış ve Berlin’de bir ödül kazanmıştır (Scognamillo, 1979: 100). 1960’ların ortasında Sinematek derneği kurulmuştur. Bununla beraber toplu gösterimlerin yapıldığı, yerli ve yabancı çeşitli film yazılarının yayınlandığı canlı bir sinema ortamı oluşturulmuştur (Onaran, 1986: 84). Türkiye’de her ne kadar 1960’lı senelerde sosyal ve siyasal çalkantıları Türk sinemasında yeni gerçekliği ön plana getirse ve kamera artık topluma çevrilse de bu durum yalnızca Türkiye’de gerçekleşmemiştir. II. Dünya savaşından sonra yalnızca Türkiye’de değil diğer birçok ülkede de sosyal içerikli filmlerin ön plana çıktığı görülmektedir (Onaran, 1986: 219). Bu dönem yalnızca Türk sinemasında değil dünya sinemasında da önemli gelişmeler yaşanmıştır. İngiltere’de Özgür Sinema, Fransa’da Yeni Dalga gibi furyaları ortaya çıkmış, bunlar da toplumları üzerinde oldukça etkili olmuşlardır. Bu açıdan Türkiye’de de sosyal içerikli filmlerin ortaya çıkması ve toplum tarafından ilgi görmesi genel olarak tutarlılık göstermektedir.

27 Mayıs 1960 ile birlikte özgürlük ortamı oluşturulmuş, mühim hak ve ilerici düşünce şekilleri gün yüzüne çıkartılmıştır. 1960 sonrasında Ömer Lütfi Akad tarafından çekilen “Haydutların Kanunu (1966)”, Halit Refiğ tarafından çekilen “Şehirdeki Yabancı (1963)”, “Gurbet Kuşları (1964)”, Duygu Sağıroğlu tarafından çekilen “Bitmeyen Yol (1965)”, Metin Erksan tarafından çekilen “Yılanların Öcü”, “Susuz Yaz”, Ertem Göreç tarafından çekilen “Karanlıkta Uyananlar (1965)” vb. örnek verilebilecek filmler ile birlikte yönetmenler toplumun gerçekleri üzerine gerçekçi ve canlı bir konuşmayı başlatmışlardır (Makal, 1991:

11). Toplumsal kaygılar taşıyan bu filmlerin temel olarak anlattıklarına değinilirse, “Şehirdeki Yabancı”, maden işçilerinin yaşadığı durumları “Gurbet Kuşları” köyden kente göçün toplumsal meselesini, “Karanlıkta Uyananlar” fabrikada çalışan emekçilerin mücadelesini anlatmaktadır. Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Ertem Göreç, Halit Refiğ vb. gibi yönetmenler Türk Yeni Gerçekçiliği bağlamında eserler meydana getirmişlerdir. Yeni kuşak sinemacılara da yönelimin hangi yönde olacağını yaptıkları bu filmler aracılığı ile göstermişlerdir (Onaran, 1986: 219).

1960’lar itibariyle sinema dernekleri giderek gelişmekte, sinema dergileri yayımlanmakta, bazı üniversitelerde sinemaya yer verilmekte, ilk defa sinema ile bu kadar ilgili sinema hissiyatını yaşayan yeni bir kuşak yetişmektedir (Özön, 1968: 37). 1960 senesine kadar 100’ün üzerine çıkamayan film sayısı bu yıldan sonra giderek artış göstermiştir. 1961 senesinde 116, 1962 senesinde 127 olan yapım sayısı, 1965’te 214’e kadar ulaşmıştır. Oğuz Makal’a göre bu dönemde “yıllık 50 filmlik bir yapımı ancak karşılayabilecek olan stüdyo, laboratuvar, teknisyen, oyuncu, senaryo, yönetmen 200’ü aşkın filmin yapımını üstlenmiştir” (Makal, 1991: 11). Bu sebeple her ne kadar kapasitesinin üzerinde film çekse de film sayısının artması ile birlikte sinemanın artık daha çok izlenir bu nedenle de daha çok söz sahibi olabildiği bir konuma yerleştiği söylenebilmektedir.

1960’lar itibariyle artık söz sahibi olan Türk sinemasında birçok toplumsal konuya değinen film yapılmıştır ve artık söz sahibi olan bu sinemanın ne söyleyeceği meselesi gündemi gelmiştir (Refiğ’den akt. Güçhan, 1992: 81). Ömer Lütfi Akad “Tanrının Bağışı Orman (1963-1964)” filmi ile 1960’ların özgürlükçü ortamında yeni kuşağın “Yeni Gerçekçi” eğilimlerinde yapacakları filmlerde bu filmde alacakları dersleri ortaya koymaktadır (Onaran, 1986: 218). Toplumsal gerçekçilik çerçevesinde çeşitli fikir ayrılıkları, 1965li yıllara kadar devam etmiştir. Toplumsal gerçekçilik pek çok açıdan tartışılmasına ve kimi zaman olumsuz eleştirilere maruz kalmasına rağmen sinemanın neler yapabildiğini kanıtlama noktasında oldukça güçlü bir şekilde ön plana çıkmıştır (Güçhan, 1992: 81-82).

1960’lı yıllarda “Devrimci Sinema”, “Ulusal Sinema”, “Milli Sinema” tartışmaları meydana gelmiştir. Ulusal Sinemada Türk’ün kendine özgü sorunları ve bu sorunlara karşı sergilediği tavır, Milli Sinemada İslam’a inanan Türkiye’de inançların unutulup batılılaşmadan kurtulmak amacıyla Türklük bilincine ve Müslümanlık adetlerine dönülmesi,

Devrimci Sinemada ise ülkenin içinde olduğu geri kalmışlık durumunun sadece Devrimci bir ruh ile çözülebileceği ve sinemanın bu perspektifte önemli işler yapacağı vurgulanmaktadır (Onaran, 1986: 218). Ortaya gelen bu tartışmalar çeşitli filmlerde kendini göstermiş ve 1960'lı yıllarda Türk sinemasında etkisini göstermiştir. Esasen bu anlayışları tıpkı Yeşilçam örneğinde olduğu gibi sinemanın ekonomik boyutundan bağımsız okumak yanlış olacaktır. Türk sinemasında bu dönem içerisinde sinemacı-seyirci ve sinemacı-endüstri ilişkisi oldukça önemlidir. Bu ikili daima varlığını korumuştur. Bu ilişkilerde sinemada ekonomik sarsıntıların var olması oldukça etkili olmuştur (Özön, 1968: 25). Sinema her ne kadar sanat yönüyle var olsa da aynı zamanda maddi ihtiyaçları olan bir endüstridir. Bu endüstri maddi yönden 1960'lı yıllarda bunalım yaşamakta ve bununla beraber renkli film yapımının da ortaya çıkması ile zaten mevcut olan ekonomik zorluklar daha da artmış ve sıkıntılı bir durum meydana gelmiştir. Renkli filmle beraber artan bu mali zorluklar bazı kaynaklarda Türk sinemasının ciddi manada ilk ekonomik bunalımı olarak değerlendirilmiştir (Makal, 1991: 13). Sinema sektörünün içerisinde bulunduğu parasal güçlüklerin giderilmesi amacıyla 1963 senesinden beri çok sayıda çözüm gayreti, çözüm önerisi ortaya atılmış ancak bu gayretler olumlu sonuçlar vermemiştir.

Ülkede Devrimci, Ulusal, Milli Sinema tartışmalarının olduğu dönemde bunların yanı sıra bir taraftan da sinemaya melodramlar, sulu güldürüler girmiş ve bu filmler halka sunulmuştur (Onaran, 1986: 218). Bir yandan da bahsedilen dinsel içerikli filmler gibi filmlerin sinemada yer almasıyla sinemanın tek bir gaye doğrultusunda ilerlemediği görülmektedir. 1960'lı yıllar boyunca Türk sineması hem güncel sorunları yakalayabilme amacı ile önemli eserler ortaya koymakta, hem de artan film talebi üzerine içerik anlamında çok sayıda eleştirilere maruz kalsa da sayıca fazla film yapabileme ve gişede maddi gelir elde edebilme gayretiyle kapasitesinin üzerinde filmler üretmekle meşgul olmuştur. Ancak böylesi bir sinema ortamı içerisinde 1970 senesine gelindiğinde Yılmaz Güney'in "Umut (1970)" filmi ile birlikte Türk sinemasında yeni bir dönüm noktası gerçekleşmiştir (Makal, 1991: 14).

1970'lerde yaşanan olumsuzluklar ile birlikte oluşan negatif tabloya rağmen yeni genç yönetmenlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Yönetmenler sinemasının canlılığını koruyan yönetmenler, 1970'li yıllara damga vurmuştur. Özellikle Yılmaz Güney tarafından çekilen "Umut" filmi ile başlayan 1970'ler kendine has özellikleriyle ve çizgisiyle dikkat çekmektedir (Makal, 1991: 14). Türk sineması her döneminde olduğu gibi 1970'lerde de toplumsal

olaylardan, yaşanan gelişmelerden bağımsız düşünülememektedir. 12 Mart 1971 Askeri Muhtırası ile birlikte ortaya kapatılan dergi ve gazeteler, çeşitli kitap yasakları gibi durumlar çıkmıştır. Ülke genelinde ekonomik sıkıntılar baş göstermiştir. Hem bu yaşananların etkisiyle hem de bazı yazarlarca televizyonun sinema üzerindeki etkisi ile birlikte 1970’li senelerde Türk sinemasında yeni film akımları ortaya çıkmıştır (Gülçur, 2020: 10).

1970’li yıllarda da toplumsal meselelere ışık tutan filmler üretilmeye devam etmiştir. 1972 Senelerinden itibaren Ertem Eğilmez, Yılmaz Duru, Safa Önal, Süreyya Duru gibi yönetmenlerin isimleri ön plana çıkmaya başlamıştır. Süreyya Duru “Kara Çarşafı Gelin (1975)” adlı filmi ile köy gerçeklerini ciddi ve sert bir üslupla ele almıştır (Özgüç, 1993: 47-48). Aynı şekilde bu dönem içerisinde Ömer Lütfi Akad üçüncü ve son büyük tırmanışını gerçekleştirmiş “Gelin (1973)” “Düğün (1973)”, “Diyet (1974)” adlı iç göç unsurlarına değinen üçlemeyi meydana getirmiştir. Özgüç’e göre bu filmler Akad’ın sinemasındaki en olgun filmleridir (Özgüç, 1993: 50). Aynı şekilde Halit Refiğ tarafından çekilen “Fatma Bacı (1972)” filmi dönemin toplumsal meselelere temas eden önemli filmleri arasında yer almaktadır. Yurtdışında Tunç Okan tarafından çekilen “Otobüs (1974-1975)” filmi dış göçü konu alan ve yenilikçi sinemanın getirdiği aşamalardan bir tanesi olarak yine sinemada yer almaktadır. 1980’li yıllara gelinirken Yılmaz Güney ve Şerif Gören iş birliği ile yapılan “Sürü (1978)” filmi yine Türk sinema tarihinde oldukça önemli yapımlar arasında yer almaktadır. Bazı yazarlar “Sürü” filmini, Türk sinema tarihinin en iyi filmi olarak yorumlamaktadırlar (Özgüç, 1993: 52-54). Feodal sorunlar, aşiret, geçim gibi konuların ele alındığı “Sürü” filmi çeşitli ödüllerle de başarısını ispat etmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti’nde 1980’li yıllara kadar sinema endüstrisinde yenileme çalışmaları yapılmış ancak bunların hiçbiri sinemada kapsamlı değişikliklere yol açmamıştır. Hükümetlerin çok kısa sürede değişebilmesi, kültür sanat politikalarının belirsizliği, yapılan meslek tavsiyelerinin devlet kurumlarında ilgi ile karşılanmaması gibi gerekçeler bu durumun sebebi olarak gösterilebilmektedir (Makal, 1991: 16). 1980’li senelerin başlarında, yapılan film sayısı oldukça düşüşe geçer. Bu azalışta sinemasal etmenler yer alsa da en büyük sebep ülke genelinde yapılan 12 Eylül 1980 Askeri Darbesidir. 1980 darbesinin ardından sıkı yönetim ile darbeyi gerçekleştirenler, pek çok sinema yapıtını, basılı yazıları ve yayınları ülke genelinde suç olarak değerlendirmiştir. Bu sebeple çeşitli filmlerin ya da kaynakların da dönem içerisinde yok edildiği bilinmektedir (Özdemir, 2022: 71). Şüphesiz bu ortamın da

etkisiyle Türk sinemasında farklı yapımlar meydana gelmeye başlamıştır. Bunları örneklendirmek gerekirse “kadın filmleri” örnek gösterilebilmektedir. Atıf Yılmaz bu dönemin en önde gelen yönetmenlerinden, Müjde Ar da en önde gelen oyuncularındandır. Aynı şekilde bu dönemde arabesk, şarkıcı filmlerinin yine ön plana çıktığı görülmektedir. 1981 senesinde yapılan 72 filmde 33’ü arabesk şarkıcı filmlerinden meydana gelmektedir (Makal, 1991, s. 15). 1980 sonrası dönemde filmlerin mesaj iletme kaygısı yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Özellikle ana hikâyenin yanı sıra, filmlerin çeşitli sahnelerinde verilen toplumsal mesajlar olduğu bu dönemde görülmektedir (Güçhan, 1992: 95).

1980’lerde Türk sineması uluslararası anlamda oldukça önemli ödüller kazanmıştır. Yılmaz Güney ve Şerif Gören ortaklığında yapılan ve Cannes’da Altın Palmiye kazanan “Yol (1981-1982)” filmi ile Erden Kıral tarafından yapılan Berlin’de Gümüş Ayı elde eden “Hakkari’de Bir Mevsim (1982)” adlı filmler Türk sineması için oldukça önemli yapıtlar olarak yer almışlardır. Ancak bu filmler çekildikleri dönemin yönetimince sansüre maruz bırakılmış ve Türkiye’de belirli süre gösterime sunulmamıştır (Şimşek’ten akt. Özdemir, 2022: 71). Bu açıdan askeri müdahalenin sinema anlamında Türkiye’yi fazlasıyla etkilediği görülmektedir. Ancak yine de ödül kazanan film örneklerinde olduğu gibi toplumsal meselelere değinen yapımlar ortaya konulmaya devam etmiştir. Bu duruma Zeki Ökten 1980 sonrasında da “Faize Hücum (1982)” “Pehlivan (1984)”, “Düttürü Dünya (1988)” filmleri de örnek gösterilebilmektedir (Özgüç, 1993, s. 54).

1984 senesi genel hatlarıyla Türk sinemasında gençleşmenin yaşandığı yıldır. Bu dönemde sonraki yıllarda etkili olacak genç yönetmenler ilk eserlerini ortaya koymaya başlamışlardır. Bu eserler Türk sinemasında gelecek adına umut vericidir. Bu dönemde 1983 itibariyle ilk eserlerini ortaya koyan Nesli Çölgeçen, Yusuf Kurçenli devam eden süreçte 1986’da Nisan Akman, 1987’de Şahin Kaygun, Engin Ayça, Zülfi Livaneli, Orhan Oğuz, 1988 senesinde Mahinur Ergun vb. çok sayıda yönetmenin ortaya çıktığı görülmektedir (Özgüç, 1993: 63). Bu isimlere Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Nisan Akman, Fehmi Yaşar gibi daha pek çok isim ilave edilebilmektedir. 1984 yılı itibariyle filmlerdeki düşüşün bittiği, yapılan film sayısının yükseldiği görülmektedir. Yetişen bu yeni yönetmenler sinemayı büyük ölçüde olumlu etkilemiştir ve Türk sinemasının geleceği adına yaptıkları filmler ile umut vermişlerdir (Makal, 1991: 15).

2.3. Türk Sinemasında Ağalık Temsilleri

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında sinemada, tiyatrocuların hakimiyetinde olan bir anlayış vardır. Tiyatrocular ise siyasi ve toplumsal sorunlar ile ilgilenmekten oldukça uzaktırlar. Öte yandan ülkenin kurulduğu yıllarda ağaların büyük çoğunluğu Kurtuluş Savaşı ve sonrasında yapılan inkılapları destekledikleri için Cumhuriyet'in erken yıllarında oldukça güçlü bir konumda bulunmaktadır. Bu sebeplerden dolayı Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk sinemasında ağalık konusunun pek işlenmediği görülmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde 1960 senesi Türk sineması adına oldukça önemlidir. 27 Mayıs 1960 ihtilali ile birlikte toplumsal hayatta değişiklikler meydana gelmiş, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük ortamı sinemanın toplumsal gerçeklere yüzünü dönmesini sağlamıştır (Güçhan, 1992: 81). 1960'lı yıllardan sonra yapılan filmlerde ilk defa sınıfsal ayrımlar ve problemler ele alınarak beyazperdeye taşınmıştır (Kalkan, 1988: 147). Bu bağlamda toplumsal bir mesele olarak ağalık ile ilgili örneklerin de 1960 sonrası bu dönem içerisinde ortaya çıktığı görülmektedir. Türk sinemasında toplumsal hayatın ele alındığı çok sayıda film yer almaktadır. Kırsal bölgelerde hayatın anlatıldığı filmlerde ağalık kurumuna büyük ölçüde yer verilmiştir. Genellikle ele alınan toprak ağaları, aşiret, kan davası, töre gibi pek çok farklı unsurla da iç içe geçmiştir. Bazen direkt köylü-ağa ilişkisi üzerine filmler yapılmış bazen ise filmin ana konusu dışında yan temalarda ağalık sistemi işlenmiştir. Bu konuda yapılan ilk filmler her ne kadar kapsamlı olmasa da köy olgusuna yeni bir bakış açısı getirmeleri sebebiyle öncü sayılabilmektedirler (Kalkan, 1988: 148). Türk sineması içerisinde yer verilen ağa tiplerinin pek çoğu olumsuz temsiller olarak beyazperdede izleyiciye sunulmuştur.

1961 Anayasasının yarattığı özgürlük ortamı sonrasında Halit Refiğ tarafından çekilen "Şafak Bekçileri (1963)" filmi olumsuz ağa tiplerine yer verilen filmler arasında yer almaktadır. Filmde Kudret Ağa köylülere hakaretler eden, eğitim almalarına karşı bir tavra sahip olan, topraktan istediği verimliliği alamadığında suçu köylülerde arayan negatif bir temsil olarak sunulmaktadır. Seçimlerde, sahip olduğu topraklar sayesinde gücüyle siyasetçilerle iş tutmakta, su meselesinde sorun yaşadığı kaymakamı siyasiler üzerindeki gücüyle bölgeden gönderebilmektedir. Burada ağalığın dönem içerisinde siyasetteki aktifliğine de yapılan bir vurgu söz konusudur. Filmde köylüler yokluk içerisinde ağaya

hizmet etmekte, ağa ise nargilesini bile köylülere taşıtmaktadır. Bu açıdan sınıfsal fark filmin pek çok sahnesinde gerek olaylarla gerek diyaloglarla ortaya konmaktadır. Ayrıca Kudret Ağa'nın kızının evlenmesini istemesindeki en temel sebeplerden birisi kendisi öldükten sonra köylülere damadının ağalık etmesini ve düzenin böylece devamını istemesidir. Bu bakımdan genel anlamda hem ağanın konumu hem siyasal düzlemdeki yeri olarak “Şafak Bekçileri” filminde, Kudret Ağa üzerinden verilen ağalık mesajları olumlu bir mesaj olarak görülmemektedir.

1967 yılında Yılmaz Duru tarafından yönetilen “İnce Cumalı” filmi “zalim ağa” temsilinin örnekleri arasında yer almaktadır. Ali Ağa başkalarına ait olan toprakları silah zoruyla ele geçiren, mal mülk için erkek, kadın, yeni doğmuş çocuk ayırt etmeden çok sayıda kişiyi öldüren bir katil olarak temsil edilmektedir. Ağa o kadar zalim bir temsildedir ki tavuğu bile iple asarak boynundan kesmekte, kimseye acıması olmayan kötü bir karakter olarak filmde yer almaktadır. Ağalık filmlerinin pek çoğu filmin sonunda olumsuz temsil edilen ağa karakterlerin ölümüne yer vermektedir. Burada “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” söz konusudur. Filmler çoğu zaman bu sayede izleyicisine olumsuz temsiller ile kötülediği ağanın ölümü üzerinden çeşitli toplumsal mesajlar vermektedir. “İnce Cumalı” filminde de durum böyle olmuş, film boyunca sayısız kötü davranışta bulunan ağa öldürülerek “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusuna başvurulmuştur.

Yavuz Figenli tarafından yönetilen “Kanlı Sevda (1969)” filminde oldukça beter bir ağa tiplmesi yer almaktadır. Bu sefer ağa kötü bir ağa olmaktan ya da köylüleri kullanmaktan ziyade tüm yönleriyle kötü bir insan olarak tasvir edilmektedir. Filmde köyde beğendiği bir kadını elde etmek için türlü oyunlar çeviren, cinayetler işleyen, yalan beyanatlar veren, kötülük yapmaktan hiçbir zaman çekinmeyen ve siyasi olarak güçlü olduğunu iddia eden bir ağa temsiline yer verilmiştir. Filmin sonunda yaptıklarından dolayı kızın abisi tarafından ağanın öldürülmesi, adalet olarak algılanmaktadır. Böylece “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusu yine bu filmde de kendini göstermektedir. Bu bakımdan “Kanlı Sevda” filminde de ağanın iyiliklerden tamamen uzak tam anlamıyla kötü bir karakter olarak konumlandırıldığı görülmektedir. Bu kötü ağanın ölümü ile birlikte de filme göre adalet yerini bulmaktadır.

Türkan Şoray sinema içerisinde az sayıda filmde yönetmenlik yapmıştır. 1972 yılında yaptığı “Dönüş” adlı film de bu örneklerden bir tanesidir. Kadın bir yönetmen olarak Şoray da kötü ağa temsili içeren bir film ortaya koymuştur. Dönüş filminde Reşit Ağa, ırgatı olan Gülcan’ı başka bir adama kaptırınca kötülükler saçmaktadır. Reşit Ağa sevenlerin arasına giren, köylüleri borçlandırıp evlerini ellerinden alan, köyde ev yaktıran, cinayet işleyen, kötülük anlamında elinden geleni ardına koymayan bir ağa temsili olarak yer almaktadır. Gülcan karakteri ise ilk sahneden itibaren ağaya ve aslında ağalık düzenine karşı çıkmaktadır. Köylülerin minnet duyduğu durumlarda Gülcan, ağanın kendisine fayda sağladığını dile getiren, ağaya karşıt bir karakterdir. Filmin son sahnesinde Gülcan’ın elindeki silahla ağayı vurması da yine “Kanlı Sevda” filminde olduğu gibi “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” durumuna bir başka örnek teşkil etmektedir. Yemez’e göre “kamera arkasında kadın bir yönetmenin erkek yönetmen ve eleştirmenlere karşı verdiği mücadeleye benzer bir biçimde kadın başkarakter de kamera önünde ataerkil bir toplum düzenine karşı mücadele vermiştir” (Yemez, 2022: 593). Bu açıdan filmde ağalık düzeninin ataerkil toplum düzeninin bir ürünü olduğu mesajı da çıkarılabilmektedir. Böylece farklı bir bakış açısıyla yine ağalık olgusunun eleştirisi yapılmaktadır.

Feyzi Tuna tarafından yönetilen 1973 yılında çekilen “Kızgın Toprak” filmi olumsuz ağa tiplemesinin yer aldığı bir film örneği olarak dönem içerisinde yer almaktadır. Ağa, işine ortakçılık koşan Şirvan’ın sandalını ortadan kaldırır. Ancak filmde ailenin devlete olan inancı dile getirilmektedir. Burada ağa-devlet çatışması ön plana çıkarılmaktadır. Ancak devlet intikam almak için ağaya zarar veren Şirvan’ı tutuklamakta, ağaya ise dokunmamaktadır. Bu bakımdan filmde ağalık düzeninde devletin rolüne de eleştirel bir bakış ortaya konmaktadır. Devam eden süreçte ağa zulmüne devam etmekte, Şirvan’ın karısını dağa kaçırmakta ve tecavüz ettirmektedir. Böylece hem kötü ve zalim bir ağa hem de kötü bir insan betimlemesi filmde yer almaktadır. Burada köylünün beklentisi ise töre adı altında kadının kendisini öldürmesidir. Böylece kocasının namusunu temizleyeceğine inanılmaktadır. Film genelinde bu açıdan hem geleneksel yapıya ait toplumsal değerler, töre, namus gibi kavramlar eleştirilmekte hem de bu düzende köylülerin de katkısı göz önüne getirilmektedir. Filmin son sahnesinde yine ağanın öldürülmesi ile birlikte “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusu bu filmde de ortaya çıkmaktadır. Filmde köylülerin olumsuz tutumlarının gösterilmesi ağalık

sisteminin nasıl devam edebildiğini ortaya çıkartmakta ve bu anlamda eleştirel bir yaklaşım meydana getirmektedir.

Atıf Yılmaz tarafından yönetilen “Salako (1974)” filmi ağa temsiline mizahi bir şekilde yaklaşmıştır. Bu şekilde hem izleyicilerine ağalık düzeni ile ilgili toplumsal mesajlar vermiş hem de ağalığın imajını zedelemiştir. Filmde yer alan ağa temsili köylülere zulmeden, falakaya yatıran, kendisini köylülerden üstün gören, eşkıya ile iş birliği içerisinde olan ve eşkıyanın yaptığı yağmalardan kendisine de çıkar sağlayan olumsuz bir temsildir. Filmin bazı sahnelerinde ağalık ile geleneksel yapı iç içe geçirilmiş ve ağaya karşı çıkmamanın ahlaksızlık olduğu gibi görüşler filmde yer almıştır. Ağanın yanaşması olan Salako'nun ağa tarafından film boyunca değersiz görülmesi ve dövülmesi de ağa-yanaşma ilişkisinin bir eleştirisini göstermektedir. Filmin sonlarına doğru ise film boyunca ağa tarafından falakaya yatırılan köylü Salako, ağayı falakaya yatırır. Bu sayede “ağanın ölümüyle sağlanan adalet” olgusuna başvurulmasa da ağa dövülerek hizaya getirilmiş ve adalet bu şekilde sağlanmıştır.

Ayrıca filmin pek çok sahnesinde köylünün ağa, eşkıya gibi kişilerden medet ummasına da eleştirel yaklaşmıştır. Filmin son sahnesi de bir köylünün konuşması ile bitmektedir. Köylü “bu avanak köylü toplanıp hakkını arayacağına hep olmaz kişilerden medet umar durur... Hep böyle mi süreceksin bu iş” sözleri ile filmde yer alan bu eleştirel bakışı diyalogla açıkça belirtmektedir. Bu açıdan filmde genel olarak ağalık sisteminin ve buna müsaade eden köylülerin komedi aracılığıyla eleştirisinin yapıldığı görülmektedir.

Türkiye’de 1973 yılı itibariyle ağa-köylü ilişkisini fazlasıyla etkileyecek bir gelişme yaşanmıştır. 25 Haziran 1973 yılında 1757 kanun numarası ile Toprak ve Tarım Reformu Kanunu kabul edilmiştir. Bu reform kanunu ile hedeflenenler arasında topraksız ya da az toprağı olan köylülerin topraklandırılması, donatılmaları ve desteklenmeleri yer almaktadır (T.C. Resmi Gazete, 1973). Köylülerin olumlu anlamda faydalanacağı bu kanunun birçok ağa tarafından hoş karşılanmadığı bir dönemde doğal olarak sinema da bu çatışmaya yer vermiş ve genellikle ağaların kanuna karşı olan tutuculuğuna eleştirel bir bakış açısı sergilemiştir.

1975 yılında Süreyya Duru tarafından çekilen “Kara Çarşafı Gelin” filmi 1973 senesinde çıkartılan toprak kanunu ile ilişkili bir biçimde ağalık meselesini gündemine almaktadır. Ağa çıkartılan toprak kanununu tanımamakta, devlet görevlilerinin görevini

uygulamasına engel olmakta hatta ısrar edilmesi durumunda siyasi gücüyle devlet görevlisinin tayinini çıkartmaktadır. Ağa karakteri köylülerin ağa karşısında hiç sesinin çıkmaması gerektiğini, bunun da törenin bir zorunluluğu olduğunu savunan bir karakterdir. Böylece ağanın geleneksel yapıyı çıkarları doğrultusunda kullanması durumuna bir ışık tutulmaktadır. Ağa kendisine karşı sesi çıkanları ise tuttuğu adamlar ile para karşılığında öldürtmektedir. Böylece bu filmde de ağa karakteri tam anlamıyla olumsuz bir temsil olarak yer almaktadır. Filmin sonunda yine ağa karakteri köylüler tarafından vurularak öldürülmektedir. Burada yine “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” söz konusudur. Farklı olarak bu filmde ağayı öldüren silahın, tayini çıkan devlet görevlisi tarafından verilmesi ilginçtir. Film boyunca pek çok sahnede de yine köylülere nutuklar atılmakta ve kanun tanımaz ağalara yalnızca devlet tarafından el atılmaması gerektiği aynı zamanda köylülerin de bu konuda ağaya baş kaldırması gerektiği mesajı verilmektedir. Ülke genelinde toprak meselesinin gündemde olduğu bir dönemde yapılan “Kara Çarşafı Gelin” filmi bu tür sahneleri ile izleyicilere ağalığın kaldırılması yönünde çeşitli toplumsal mesajlar vermektedir. Ayrıca ağalık meselesinin yalnızca ağanın suçu olmadığı, buna imkan sağlayan köylülerin de pay sahibi olduğu çeşitli sahnelerle gösterilmekte ve bu durumun eleştirisi yapılmaktadır.

1977 yılında Korhan Yurtsever tarafından yönetilen “Fırat’ın Cinleri” adlı filmde ağalığın yanında eşkıyalık, bağınazlık, gericilik gibi konulara da değinilmektedir. Hükmet ile ağaların karşı karşıya gelmesi durumunun kötülüğü dile getirilir. Köyde geleneksel yapının ağayı kutsallaştırması durumuna yönetmen “gökte Allah, yerde ağa” sözleri ile ve köylülerin olaylara yaklaşımları ile ayna tutmaktadır. Filmin birçok sahnesinde buna bağlı olarak batıl inançlar gösterilmektedir. Ağa karakteri ise önceki örneklerde olduğu gibi “zalim ağa” karakteri şeklinde canlandırılmaktadır. Toprağa el koyan, samanlıkları yakan, cinayet işleyen, rahatça yalanlar söyleyebilen tam anlamıyla kötü bir kişidir. Filmin sonunda başkahraman köylülere karşı, ağalık sistemine başkaldıran nutuklar atmakta köylüler de onu desteklemektedir. Kameraya dönüp “hep böyle mi olacak” sözleri, filmi izleyen seyirci üzerinde yönetmenin bir beklentide olduğunu ve mesajın yalnızca nutuk atılan köylülere değil filmin izleyicilerine de verildiğini göstermektedir. Bu sahnenin sonrasında ağanın öldürülmesi ise “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusuna bir başka örnek olarak gösterilebilmektedir. Aslında film özelinde geleneksel yapıya bağlılıklarıyla bu yapının bir

ürünü olan ağalığı ayakta tutanın da köylüler olduğu gösterilmekte ve bu şekilde ağalık düzeninin nasıl devam ettiğine vurgu yapılmaktadır.

1978-1979 yıllarında Erden Kıral tarafından çekilen “Kanal” filmi ise temeline su meselesini almıştır. Haşim Ağa yalnızca kendi çıkarları için diğer köylerin su altında kalmasına çocukların ölmesine göz yuman bir ağa temsili olarak filmde yer almaktadır. Ağa yine rüşvet, cinayet, tehdit gibi çeşitli kötülüklerle başvuran “zalim ağa” tiplemesine örnektir. Fakat filmde devletin bir temsilcisi olan kaymakam karakteri halkın ve zor durumda olanın yanında, kötü karakter olan ağanın karşısındadır. Kaymakamın tam anlamıyla doğru insan profilinde olduğu söylenebilir. Halktan yana tavır sergileyen kaymakam her ne kadar ağanın siyasal gücüyle başka yere gönderilse de köylüler tarafından çiçeklerle davullarla sevilerek uğurlanması aslında kaybedenin yalnızca kaymakam olmadığını göstermektedir. Filmde Kıral’a göre “Türkiye’de toprak ağalığı var olduğu sürece ülkemizde feodal ve yarı-feodal unsurlar çözülüyor, geriliyor onun yerine kapitalizm palazlanıyor... Kanal’da bürokratların, ağırlığını halktan yana koymasıyla sorunların çözümlendiğini sanmanın doğru olmadığı ortadadır” (Kıral’dan akt. Kalkan, 1988: 129). Filmde bu bakımdan ağanın sonunda öldürülmemesi, kaymakamın başka köye gönderilmesi gibi unsurların varlığı önem arz etmektedir. Böylece sorumluluğun bir bölümü diğer örneklerde olduğu gibi ağalık sisteminin devamına izin veren köylülere yüklenmekte ve bu anlamda köylülerin bilinçlenmeleri amaçlanmaktadır. Çünkü filmde devletin temsilcisi olan kaymakam tümüyle ağanın karşısında olmasına rağmen sorunların çözülmediği gösterilmektedir.

Erden Kıral tarafından çekilen “Kanal” filminin ardından yakın zamanda çekilen bir başka film “Bereketli Topraklar Üzerinde (1979)” olmuştur. Film Orhan Kemal’in romanından uyarlamadır. Bu sebeple hem çekildiği hem de yazıldığı dönem dikkate alınmalıdır. Kitabın ilk yayın tarihi 1954’tür. Sevimli’ye göre “bu yıllarda Türk toplumunun tarımdan sanayiye geçiş sürecinde olması önemli bir veridir. Bu bağlamda, eserin ve bu eserden uyarlanan filmin tarihsel ve toplumsal gerçekliği birebir yansıttığı, ayrıca yönetmenin anlatıya dahil ettiği karakterleri gerçeğe uygun bir şekilde ele aldığı, sonucuna varılabilir” (Sevimli, 2019: 29). Filmde bulunan ağa karakteri kötü bir temsil olarak filmde yer almaktadır. Arabası kirlenmesin diye yaralı işçisini arabasına almaktan erinen, sömürü çarkında yer alan bir karakter olarak görülmektedir. Kalkan’a göre filmde yer alan ağanın Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da yer alan ağalardan farkı yoktur. Ağalar için insan canının

sadece çalıştığı sürece değeri vardır. Çalışamaz halde olan insanlar için ise sadece acımasız yönleri mevcuttur (Kalkan, 1988, s. 130). Bu açıdan filmde ağalık düzeninin sömürü üzerine kurulduğu ve bu bağlamda eleştirildiği görülmektedir. Zaten filmin son sahnesinde yine “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” unsuruna başvurulduğu, köylülerin ağayı öldürmek için toplu şekilde ağanın üzerine yürümeleri ön plana çıkmaktadır. Ancak ağa bu sefer silah çekip hızla kaçarak kendini ölümden kurtarmıştır.

Yönetmenliği Kartal Tibet tarafından yapılan "Şark Bülbülü (1979)" filmi komedi aracılığıyla ağalığa eleştirel bir bakış sergilemiş ve oldukça olumsuz bir ağa temsiline filmde yer vermiştir. Film köyün satışı ile başlamaktadır. Halil Ağa köyü Zülfo Ağa'ya satmaktadır. Burada köylünün hali ise oldukça beterdir. Kadın, erkek ve çocuklara tek tek değer biçildiği sahnede köylülere hayvanlardan bile daha az değer biçilmekte ve bu sayede ağalık düzeninde köylüye verilen önem yönetmen tarafından izleyiciye sunulmaktadır.

Filmde yer alan ağa temsili incelendiğinde Zülfo Ağa, köylüsünün namusuna göz diken, sözlü bir kadına zorla sahip olmaya çalışan, bu uğurda adam dövdürten ve öldürmeye teşebbüs eden, dini çıkarlarına göre kullanan tam anlamıyla kötü bir ağadır. Filmde ağaya karşı çıkan Şaban ise başlangıçta fakir olduğu ve ağaya karşı çıktığı için köylü tarafından dışlanmakta ancak şehirde zengin olduktan sonra köylüler tarafından fazlasıyla sevilmektedir. Köylüler ağaya karşı Şaban'ı savunmakta, ağanın baskı ile köye yasaklar getirmesinde ağayı jandarmaya şikayet ile tehdit etmektedir. Bu sayede köylünün birlik olması durumunda ağanın karşısında durabildiği gerektiğinde devletten yardım alabildiği fikri izleyiciye verilmektedir. Bunların mizahi şekilde aktarılması da güldürürken izleyiciyi düşünmeye sevk etmektedir. Filmin sonunda ise Şaban'dan korkan ağa kalbini tutarak ölür. Böylece "ağanın ölümü ile sağlanan adalet" olgusu bu filmde de yerini almış olur. Ancak burada diğer örneklerden farklı olarak ağa, köylüler tarafından öldürülmemekte, köylülerin birlik olması sonrasında mizahi olarak hortlak görmesi üzerine ölmektedir. Filmin sonunda diğer pek çok örnekte olduğu gibi başkahraman köylülere nutuk atar ve film "bundan sonra köyümüzün sahibi de ağası da biziz, kardeşler hep beraber köyümüzü kalkındıracağız" sözleri ile sona erer. Bu sayede filmin sonunda birlik beraberliğe ve eşitliğe yapılan vurgu ve çözümün bu olduğu anlayışı diyalogla da izleyiciye aktarılmıştır.

1979 yılında Ali Özgentürk tarafından çekilen “Hazal” filmi 1980’li yıllara gelirken ağalığın yenileşmeye olan karşıtlığını beyazperdede canlandırmaktadır. Filmde ağa kendi bölgesinde devletin yol yapmasına karşı çıkmaktadır. Toprak ve tarım reformunu düşünerek “jandarma gelir tahsildar gelir hem malımızı hem canımızı alır” sözlerini dile getirir. Bu bağlamda “Hazal” filminde de ağa-devlet karşıtlığının yer aldığı söylenebilmektedir. Filmde karakter olarak ağa ele alındığında ise çok kutsanan, gelenekçiliği ve gericiliği ile ön plana çıkan bir ağa temsili vardır. Filmin pek çok noktasında ağaya laf etmek günahdır, ağanın yolundan çıkanlar şeytandır gibi kutsamalar yapılmaktadır. Ağa ve köylü tarafından ağanın sözünden çıkanların evleri yakılmaktadır. Bu durum da ağalık sisteminin devam etmesinde köylünün başat rol oynadığı mesajını izleyiciye vermektedir. Filmin sonunda ağa “on bin yıldır uygulanan kanun” diyerek yolda çalışan köylüsünü ve onunla kaçan Hazal’ı öldürür. Genel olarak değerlendirildiğinde yeniliklere kapalı olan ve kötü işler işleyen olumsuz bir ağa temsili bu filmde de görülmektedir. Filmin yönetmeni Özgentürk’e göre filmde “ yol konusundan hareket ederek ağanın egemenliğinin parçalanması temasına ağırlık verilmiştir” (Coş’tan akt. Kalkan, 1988, s. 131). Çünkü her ne kadar sonucunda evleri yakılsa ya da öldürülseler de artık bazı köylüler ağaya başkaldırmakta ve ağanın sözünden çıkmaktadır. Böylece koşulsuz şartsız ağalık egemenliği zedelenmektedir.

Sinemada ağalıkla ilgili temsillerin büyük çoğunluğu olumsuz olsa da ağalık ile ilgili olumlu yönlere yer veren ya da olumlu-olumsuz tavır içermeyen filmler de sinemada yer almıştır. 1972 yılında Lütfi Ömer Akad tarafından çekilen “Irmak” filminde nispeten daha zalim olmayan bir ağa rolü yer almaktadır. Burada köylülerin tarımda makineleşmeye karşı çıkması ve bunun için ağanın traktörlerini dahi bozduğu görülmektedir. Ağa kibirli ve kendi çıkarlarını düşünen bir temsil olarak filmde yer alsa da cinayetler işleyen, köylülere zulüm eden bir yaklaşım içerisinde değildir. Her ne kadar ağa olumsuz bazı özelliklere sahip olsa ve filmin sonunda oğlunun vurulmasıyla filmde kanlar aksa da bu filmdeki aşk hikayesi çevresinde gerçekleşmektedir. Bu açıdan filmde diğer örneklerle göre daha sıradan bir ağa tiplmesi yer aldığı, olumlu ya da olumsuz bir tavır alınmadığı söylenebilmektedir.

Yönetmenliği Süreyya Duru tarafından yapılan 1974 yapımı “Bedrana” filmi yine kısmen tarafsız bir ağa temsiline yer vermektedir. Filmde ağanın hem kötü hem de iyi özellikleri olduğu görülmektedir. Kişi olarak cinayetler işleyen, zulümlük yapan, köylüyü ezen, topraklarından atan ya da evlerini yakan bir kişi olarak tasvir edilmemektedir. Namus davası

adına öldürölmek üzere olan Bedrana ve Davut'a kapılarını açıp onları sahiplenen, ölmelerinin önüne geçen, başlık paralarını ödeyen, bazı zamanlar şehre giden olumlu özellikleri olan bir ağa temsili yer almaktadır. Fakat ağa sahiplendiği Davut'u kaçakçılıkta kullanmakta yani yaptığı iyiliği aslında kendi çıkarı için yapmaktadır. Ayrıca kaçakçılık gibi legal olmayan bir işe bulaşmaktadır. Bu açıdan da hem kötü işlere bulaşmasıyla hem insanları kullanma girişimine sahip olmasıyla olumsuz özellikleri vurgulanmaktadır. Ancak filmde genel olarak ağalık sisteminin eleştirisi ya da ağalık sistemine olumsuz bir bakış bulunmamaktadır. Daha ziyade bazı sahnelerde geleneksel yapıdan kaynaklanan kan davası, töre gibi bazı unsurların gösterilmesi durumu yer almaktadır.

1978 yılında yapılan, yönetmenliğini Şerif Gören'in yaptığı "Derviş Bey" filmi ağalık temsili açısından farklı bakış açıları sunan bir filmdir. Filmde okumuş, şehrli bir kişi olan Derviş bey, ağa olan babasının ölmesi ile aşiretinin başına geçer. Derviş, devlet kurumlarına güvenen, yönettiği köylülerin okula gitmesine yardımcı olan, maddi gücünü köylülerin iyiliği için harcamaya gayret gösteren, töre ve kan davası gütmeyen, köylülerini toprak sahibi yapmaya çalışan bir karakterdir. Lakin filmde köylüler Derviş'in ağalığının beğenmez, yaptığı iyiliklere ve yeniliklere karşı çıkarlar. Derviş ise bunları "istediğim ortama ulaşmaları zaman alacak" diyerek karşılar. Bu bakımdan filmde Derviş karakteri tam anlamıyla olumlu ve iyi bir ağa temsili olarak yer almaktadır. Ancak yapmak istediği şey köylüleri ağalık kurumundan soyutlamak olduğu için bu olumlu temsil tam olarak ağalık kalıbına sığdırılamayabilir.

Öte yandan filmde yer alan bir ağa daha vardır. Şehmuz Ağa tam olarak olumsuz ve kötü ağanın temsilidir. Mahkeme tarafından kaybettiği toprakları vermemek için elinden geleni yapmakta, bu uğurda adam öldürmekte, töre ve kan davası gibi geleneksel yapılara özen göstermektedir. Filmde çatışma halinde olan bu iki kişinin temsili aslında yenilikçiliğin ve gelenekçiliğin çatışmasının bir temsilidir. Ağalığın dönüşüm yaşıadığı bir süreçte çekilen bu filmin son sahnesi aslında vermek istediği mesajı vurgulamaktadır. Filmin sonunda Derviş Bey "Sonu geldi senin gibilerin, sen de bütün Şehmuz beyler de tükeneceksiniz. Dünya sizin elinizde değil artık, düzeninizle beraber bittiniz". Bu sözler ile ağalık düzeninin sona erdiği ya da ermesi gerektiği vurgusunu yapan film, verdiği mesajlar ile izleyicisine de bu düşünceyi aktarmaktadır.

Sinemada Ağalar yalnızca erkek olarak düşünülmemelidir. Nadir de olsa çeşitli durumlarda kadınlar da köylerin, köylülerin, aşiretlerin, başına geçebilmektedir. Bunlar da ağa olarak değerlendirilebilmektedir. Yönetmenliği Orhan Aksoy tarafından yapılan "Dila Hanım (1977)" filmi kadın ağa temsiline yer veren filmlerdendir. Filmde ağa karakterinin ölümü üzerine Dila Hanım köylülerin başında yer almakta ve töre gereği kan davası gütmektedir. "Dila Hanım" filminde yer alan ağalık temsili her ne kadar gelenekselliğin var olduğu, kan davası, töre gibi unsurların devam ettirildiği bir temsil olsa da Dila Hanım kötü bir karakter olarak temsil edilmemektedir. Filmde belki de ağa rolünde bir kadın olduğu için daha duygusal bir ağa temsili yer almaktadır. Dila Hanım kocasını öldüren düşmanını öldürmekten vazgeçen hatta o kişiye aşık olan bir ağa olarak temsil edilmektedir. Bu bağlamda film başrolde kadın bir ağaya yer vermesi açısından oldukça önemlidir. Ancak filmin ağalığa olumlu ya da olumsuz bir bakış açısı koyduğu söylenememektedir.

Ağalık temsili içeren filmlerin pek çoğunda öne çıkan belirli karakterler vardır. Bu bakımdan özellikle yanaşma, kahya, şeyh ve maraba gibi karakterlerin ağalık temsili içeren filmlerde sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Ayrıca bedel kavramı da yine öne çıkan kavramlardan bir tanesi olmuştur. Bedel kavramı, borç karşılığı ya da çok düşük bir ücret karşılığında ağanın yanında çalışmayı ifade etmekte kullanılmaktadır. Filmlerde yer alan karakterlerden bahsedildiğinde ise; şeyh sözlükte yaşlı kimse anlamına, İslam toplumlarında ise saygınlık ifade eden kişi olarak kullanılmıştır. Bazı toplumlarda şeyh dini ve idari işleri yürüten şekilde de anlamlandırılmıştır (Avcı, 2010: 49). Ağalık temsili içeren filmlerde de sıkça görülen şeyh genellikle, halkın saygı duyduğu, dini görüşlerini önemseyen bir kişi olarak temsil edilmektedir. Ancak tıpkı ağa temsilleri gibi şeyhler de çoğu zaman halkın bu güvenini suiistimal eden ve kişisel çıkarlarını ön plana koyan olumsuz temsiller olarak bu filmlerde yer almıştır.

Kâhya kavramı ise kethüdadan gelmektedir. Osmanlı'dan beri pek çok kişinin kethüda (kâhya) unvanını taşıyan yardımcısı yer almaktadır. Bu kişiler daha çok çiftliklerin işlerini yönetenler olarak anılmışlardır (Canatar, 2022: 332). Ağalık temsili içeren filmlerde de kahyalar, ağanın yanında çiftliğin işlerini yöneten, köylülerin çalışmasını denetleyen, ağanın olmadığı yerlerde ağayı temsil eden ve ağanın emirlerine koşulsuz uyan kişiler olarak temsil edilmektedir. Filmlerde kahyaların birçoğu konumlarından memnundur. Çünkü bunun bir

itibar getirisi vardır. Ağanın yanında olmalarından kaynaklı köylülerden üstün gibi görünmektedirler.

Ağalık filmlerinde belki de en sık görülen neredeyse her filmde yer kişilerden birisi de marabadır. Ağanın topraklarını işleyen ve belli oranda pay alan kişilere maraba denir. Halk dilinde maraba diye geçen kavram murabaha kavramından gelmektedir. “Genellikle ihtiyaç nedeniyle parasızlıktan düzenini yürütemez hale gelen çiftçiler paralı kimselerden borç para alarak bunun karşılığında alacaklarına “murabaha” olmak durumuna düşmüşlerdir” (Durmuş, 2021: 1). Ağalık temsili içeren filmlerde borç alınan kişi genellikle ağalardır. Filmlerin pek çoğunda çiftçilerin neredeyse tamamı ağanın marabasıdır. Genellikle ağaya isyan eden ya da karşı çıkan karakterler de ağaların marabaları arasından çıkmaktadır. Bu açıdan maraba kavramı ağalık temsili içeren filmler için oldukça önemlidir. Perinçek’e göre maraba ve yanaşmalar Türkiye’nin özellikle kurulduğu yıllarda fazlasıyla baskı ve zulüm görmüştür. Bunlar da devletin köylüyü kazanabilmesine olanak sağlamıştır (Perinçek, 2010, s. 193). Filmlerde de çoğunlukla durum böyledir. Marabaların ağa tarafından baskı ve zulüm gördüğü görülmektedir. Bu açıdan filmlerin eleştiri boyutunun ötesinde yaşanılana ayna tuttuğu söylenebilmektedir.

Yanaşma ise TDK tarafından “genellikle bir çiftçi yanında çalışan işçi” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2023). Ağalık düzeninde ise yanaşmalar aileleri tarafından ağaya verilen erkek çocukları ifade etmektedir. Ailelerin ağanın yanında daha iyi şartlarda yaşayacağı inancı ile ağaya verdiği erkek çocuklar, ağaya hizmet ederler. Ağalık temsili içeren filmlere bakıldığında küçük yaşlardan itibaren ağanın yanında yer aldığı bilgisi filmlerde ya gösterilir ya da sözler ile vurgulanır. Yanaşma ağalık düzeninde sıkça görülmekle birlikte sinemada bizzat yanaşma üzerine film bile yapılmıştır.

Yönetmenliği Duygu Sağıroğlu tarafından yapılan "Yanaşma (1973)" filmi bizzat bir yanaşmanın başrolde olması açısından önemlidir. Filmde bir değil birkaç tane ağa yer almaktadır. Yanaşmanın çocukluğunda başlayan film, yanında olduğu ağadan dayak yemesiyle başlar. Çocuk yaştan beri ağaya hizmet eden bu çocuğun ilerleyen süreçte ağalara karşı çıktığı görülmektedir. Ağaların tamamı yaptıkları eylemler ile olumsuz bir şekilde temsil edilen kötü karakterlerdir. Derviş Ağa ise hepsinden çok daha kötüdür. Yanaşmasının çocuğunu karısını öldürecek kadar zalim bir ağa olarak temsil edilmektedir. Filmin sonunda

Derviş Ağa'nın çocukluktan beri yanında yer alan yanaşması tarafından tırpanla öldürülmesi "ağanın ölümü ile sağlanan adalet" olgusuna farklı bir örnektir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Türk sinemasında ağalık konusu pek çok filme doğrudan ya da dolaylı olarak konu olmuştur. Özellikle 1960 yılı sonrası oluşan Türk sinemasının toplumsal gerçeklere yüzünü dönmesi ile birlikte bu tarz toplumsal meselelere beyazperdede yer verilmeye başlanmıştır. Yapı itibariyle 1960 sonrası ele alınan filmlerin çok büyük bir çoğunluğu ağalık sistemine karşı bir tavır şeklinde temsiller sergilemiştir. Filmlerin çoğu zalim, yenilik karşıtı, katil, yalnızca kendi menfaatlerini düşünen, köylülere zulüm eden ağa temsillerine yer vererek olumsuz bir ağa imajı çizmişlerdir. Bu durum Bruinessen tarafından iddia edilen kitle iletişim araçlarının, ağalığı demokrasiye karşı bir unsur olarak göstermesi ve kınaması meselesi ile örtüşmektedir.

Sinemanın olumsuz ağa temsillerine yer vermesinin izleyicide karşılığı olduğu aşıkardır. Mesela "İnce Cumali" filminin Anadolu'da yapılan galasında ağa rolünü canlandıran Erol Taş'a taş, şişe sopa vb. malzemelerin atılması bu duruma örnek olarak gösterilebilmektedir (Kara, 2016). İzleyenler ağa tiplerinden o kadar rahatsız olmuşlardır ki böylesine bir tepki doğurmuştur. Böylece filmlerin yer verdiği olumsuz ağa tiplerini ile ağalık olgusu büyük ölçüde zarar görmüştür.

3. BÖLÜM

3. ŞENER ŞEN'İN ROL ALDIĞI FİMLERDE AĞALIK TEMSİLİ

3.1. Sinemada Güldürürken Düşündürme

Güldürü Türk kültüründe oldukça eski tarihlerden itibaren hem yazılı hem de sözlü kültür içerisinde yer almıştır. Hacivat-Karagöz, Nasrettin Hoca, köy seyirlik oyunları bu duruma örnek gösterilebilmektedir. Bunlardan gelen tarihsel birikimin Türk sinemasını da çoğu zaman etkilediği bilinmektedir.

Sinemada güldürü ilk filmlerden itibaren var olmuştur. Lumiere kardeşler tarafından çekilen “L'Arroseur Arrosé” Türkçe adıyla “Islanan Bahçıvan” tarihteki ilk komedi filmi olarak sinemanın icat edildiği yıllarda, 1895 yılında çekilmiştir. Türk sinemasında ise 1920'lerin başında yapılan “Bican Efendi Vekilharç” filminin ilk komedi filmi olduğu varsayılmaktadır. Ortaya çıktığı yıllardan itibaren güldürüye beyazperdesinde yer vermiş olan sinemanın zaman içerisinde güldürüyü farklı amaçlarla da kullanmaya başlaması oldukça doğaldır. Sinemaya sesin gelmesiyle hem genel olarak sinemanın hem de güldürü sinemasının seyri değişir. Ses ile birlikte artık sinemaya bir gerçeklik duygusu katılmıştır (Kırel, 1999: 227). Böylece artık görselliğin yanına diyaloglar ve çeşitli sözler de eklenerek güldürünün içeriği daha da gelişmiştir. Nijat Özön'e göre “asıl güldürü filmi, izleyicileri güldürmekle birlikte düşünmeye de yönelten, sonunda az çok ağıtsal bir izlenim bırakan yapıttır” (Özön, 1984: 144). Özön'ün bu sözlerinden anlaşılacağı gibi sinema güldürü filmlerinde güldürürken düşündürmeyi amaçlayan bir araç niteliğine sahiptir.

Türkiye özellikle 1960'lar ile birlikte köklü sosyoekonomik değişimler yaşamıştır. Güldürü bu değişimleri en iyi şekilde temsil eden, problemlere eleştirel bir bakış açısı sunabilen türlerden bir tanesidir (Başaran & Boztepe, 2021: 925). 1960'lı senelerde sosyal hayatta ortaya çıkan değişimlerin bir sonucu olarak güldürü sineması yeni bir kimliğe bürünmüştür. Köyden kente göçün artması, sanayileşme ve kapitalizmin giderek artması, köyden şehirlere ulaşımın daha kolay hale gelmesi, köylünün şehir hayatına adapte olamaması ve bunun doğurduğu yabancılaşma, gecekondulaşma gibi unsurlar kendisini göstermeye başlamıştır. Güldürü sineması da yaşanan bu toplumsal değişimler ile birlikte gerçekçi çabalar içerisinde olan bir kimliğe bürünmüştür (Ünal, 2018: 29). Özön'e göre tüm büyük güldürü

sanatçıları, insanlığın en önemli sorunlarını gülünç yönünden ele alarak işlemekte ve sorunları bu sayede aydınlığa çıkartmaktadırlar. Ayrıca güldürü sanatçıları bunu yaparken bazı toplumsal törelerin, gelenek, örf, adetlerin ve buna sahip olan insanların gözlemlenmesi ile elde edilen bilgilerden yararlanmaktadır (Özön, 1984: 144). Zaten güldürü insanları eğlendirme işlevine sahip olmasına rağmen doğası gereği eleştirel bir yöne sahiptir. Türk sineması 1970'lere kadar "tip" üzerinden yaptığı güldürüyü 1970'lerle birlikte toplumsal fonu dışlamayan bir tür oluşturarak meydana getirmiştir (Ünal, 2018: 27-28). 1970'ler güldürüsü, güldürmenin ötesinde içerisinde bulunduğu toplumun zengin-fakir, köy-kent, iyi-kötü gibi tersliklerinden faydalanarak bir eleştiri gayreti içerisinde olmaya çalışmaktadır (Başaran & Boztepe, 2021: 930).

"Güldürü filmi, toplumsal yaşayışla ilgili bütün aksaklıkları, toplumsal ilişkilerdeki düzensizlikleri, toplumda geçer akçe olan yanlış değerleri, kalıpları, insanların budalalıklarını alaycı, eleştirici bir tutumla yansıtır, bunların gülünç yanlarını gösterir. Güldürü sanatçısı bunu yaparken belli bir toplumdaki gelenek ve göreneklerin, törenin, bu belli toplumun insanların inceden inceye gözlenmesiyle sağlanan bilgilerden yola çıkar" (Özön, 1984: 144). Bu bağlamda güldürünün yalnızca insanları eğlendirme gayretinde olmadığı aşıkardır. Güldürmenin yanında toplumsal normlardan yola çıkarak eleştirel bir tutumu izleyicisiyle paylaşmaktadır. Türk sinemasında özellikle 1970'li senelerin ikinci yarısından itibaren güldürü filmlerinde toplumsal taşlamalar ağırlık kazanmıştır. Güldürü filmleri artık siyasal, ekonomik ve kültürel pek çok probleme göndermelerde bulunmakta, öyküye eleştirel bir bakış ortaya koymaktadır (Ünal, 2018: 14-15). Toplumsal aksaklıkları ve sorunları içerisine alan bu filmlerde güldürü kisvesinde izleyicilere çeşitli mesajlar verilmektedir. 1970'lerin ikinci yarısı ve 1980'ler ile birlikte artık güldürürken düşündürme konusunda yönetmenlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Zeki Ökten, Nesli Çölgeçen, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Yavuz Turgul gibi yönetmenler bu açıdan örnek gösterilebilirler. Ünal'a göre güldürü sinemasında toplumsal eleştiriler 1980 öncesinde var olsa da 1980 yılı ile birlikte belirginleşmiştir (Ünal, 2018: 34). 1980'de ülkede yer alan baskıcı yapıya rağmen güldürü sinemasında toplumsal eleştirinin daha yumuşak bir dile sahip şekilde de olsa devam ediyor olması sinemasal anlamda oldukça önemlidir. Ayrıca toplumsal eleştirilere yer veren güldürü filmlerinin izleyici nezdinde bir karşılık bulması önemli olan bir başka unsur olarak bu dönemde yer almaktadır (Başaran & Boztepe, 2021: 931-932).

Nijat Özön güldürü filmlerinin toplumsal eleştirilerini “toplumsal yergi” ve “töre güldürüsü” başlıkları altında ele almaktadır. Özön toplumsal yergi kavramını “ güldürü filminin bu çeşidi, sinemacının güldürüyü, gülmeceyi bir toplumsal aksaklığı düzeltmekte silah olarak kullanmasıyla ortaya çıkar. Sinemacı önemli gördüğü aksaklıkları ele alır, bunları keskin bir gülmeceyle yerer, bu aksaklıkların düzeltilmesi gerektiğine izleyicileri inandırır” sözleriyle açıklamaktadır (Özön, 1984: 144). Bu açıklama ile birlikte toplumsal yerginin güldürüde izleyiciye de bir sorumluluk yüklediği söylenebilmektedir. Ayrıca Özön tarafından “silah” ifadesinin kullanılması da sinemada güldürünün sadece gülme eylemiyle sınırlı kalmadığını kanıtlar niteliktedir. Töre güldürüsünde ise ruhbilimsel ve toplumsal kaygı ağır basar. Bunda belli bir çağın, belli bir çevrenin, belli bir sınıfın gülünç yanları yansıtılmaktadır (Özön, 1984: 142). Bu bakımdan köylü sorunlarına yer veren ve ağılık temsilleri içeren filmlerde yer alan mizahın büyük ölçüde Nijat Özön’ün ortaya koyduğu “toplumsal yergi” ve “töre güldürüsü” kapsamına girdiği şeklinde düşünülebilmektedir.

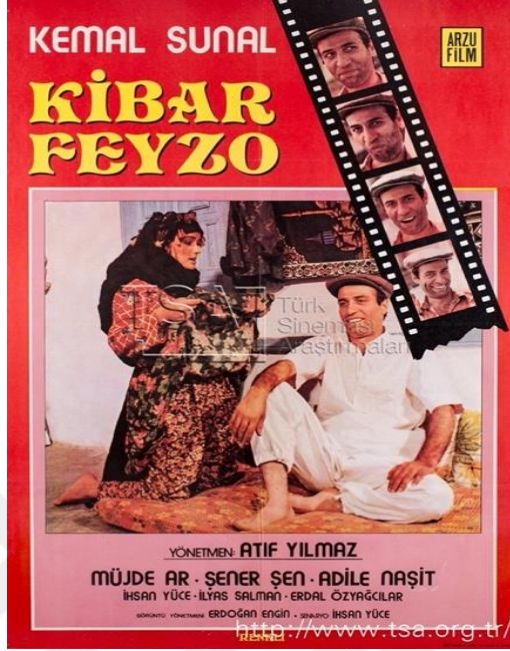
Sinema çoğu zaman toplum ile iç içe geçmiştir. Bazen sinema hikayelerini toplumda yaşananlardan alır bazen de sinemanın anlattığı hikayeler toplumsal yaşayışa etkide bulunur. Sinema toplumsal yaşayışı etkileyebilecek işi yaparken hikayeyi birçok şekilde ele alabilir. Önemli olan filmin kodlarını çözebilmehtir. Toplumdaki sorunları aksayan yönleri eleştirmek için sinemadan çoğu zaman yararlanılabilmektedir (Günaydın & Elmacı, 2022: 562). Sosyal hayat ile yakın ilişkili olan güldürü filmleri, toplumun değişen kültür yapısı içerisinde izleyicisine “bak dünya hızla değişiyor, sen ne durumdasın” şeklinde bir hatırlatmada bulunur. Böylece değişimin baskın yönünün izleyici tarafından anlaşılmasına da katkı sağlamaktadır (Ünal, 2018: 30). Güldürü sineması bu sayede izleyiciyi güldürmenin yanında aynı zamanda verdiği mesajlar ile izleyiciyi toplumsal değişimlerden haberdar eder. Güldürü türü sahip olduğu pek çok özellikten dolayı sinemaya en yakın olan türlerden birisi olmuştur (Özön, 1984: 142). Sinemada yönetmen yaptığı film üzerinden izleyicisine çeşitli duygular yaşatmakta, bazı mesajlar vermektedir. Çünkü sinemada filmlerin değil izleyicilerin sorunları, problemleri çözebileceği bilinci yer almakta ve pek çok sinemacı tarafından da dile getirilmektedir. Güldürü sineması da sinemanın bu işlevine eğlenceli bir şekilde eşlik etmektedir. İzleyicilerini yalnızca güldürmekle kalmamakta aynı zamanda ele aldığı temalar ile düşünmeye de sevk etmektedir.

Türk sinemasında güldürü filmlerinin temaları ele alındığında, toplumsal problemlere ve meselelere ışık tutulduğu, ayna gibi yansıtıldığı görülmektedir. Filmler daha çok bu sorunları işaret eder niteliktedir. Filmden filme farklılıklar içerse de neredeyse tüm güldürü filmlerinde toplumsal bir eleştiri söz konusudur (Ünal, 2018: 37). Ayrıca bu durum sadece Türkiye özelinde değil dünyada da böyledir. Türkiye’de kameranın sokağa döndürüldüğü dönemlerde birçok ülkede de toplumsal sorunlara yer veren yapımlar üretilmiştir. Filmlerde verilen mesajlar genellikle siyasal ve toplumsal yapıyla ilişkilidir (Başaran & Boztepe, 2021: 950-951).

Genel olarak güldürü sinemasının, sinemanın en eski türlerinden biri olarak birçok farklı işlevi olduğu bilinmektedir. Bunlar sinemanın yalnızca güldürü işleviyle kalmadığını göstermektedir. Güldürü sinemasının yalnızca insanları eğlendirme işlevine sahip, gülme duygusuyla sınırlı bir sinema olmadığı aşikardır. Bunun ötesinde güldürü sineması izleyicisine gülme eyleminin yanında çeşitli temalar altında mesajlar vermektedir. Yönetmenler çoğu zaman çektikleri filmler üzerinden izleyicisine bazen yalnızca duruma ışık tutarak gösteren, bazen gerek sahneleri gerek diyaloglarıyla harekete geçmesini amaçlayan yapıtlar olarak değer vermişlerdir. Yapısı gereği eleştirel bir tarafı olan güldürünün bu açıdan ağırlık ile ilgili yapılan filmlerde de yalnızca köy yaşamının komikliklerine yer vermediği ülkenin o dönem içerisindeki toplumsal yapısına, siyasi gelişmelerine, ekonomik sorunlarına kadar birden çok unsuruna temas ettiği ve bu doğrultuda yapımlar meydana getirdiği görülmektedir.

3.2. Kibar Feyzo Filmi

3.2.1. Filmin Afiş, Künyesi ve Konusu



Görsel 3.1. Kibar Feyzo Film Afiş (TSA, 2016)

Kibar Feyzo filminin afişine bakıldığında üst tarafta Feyzo karakterinin dört farklı surat ifadesine yer verilmektedir. Yukarıdan aşağıya doğru giderek artan bir mutluluk ifadesinin film şeridi içerisinde yer aldığı görülmektedir. Aslında bu tam olarak filmi anlatmaktadır. Ağalık düzeni içerisinde yaşayan Feyzo'nun adım adım bu boyunduruktan kurtulması şeklinde yorumlanabilmektedir. Alt tarafta ise Feyzo adeta bir toprak ağası, bir bey gibi oturmaktadır. Bu da yaşananların sonucu şeklinde köylü milletin efendisi anlayışıyla örtüştürülebilmektedir.

Arka planda yer alan cami resmi ya da seccade film boyunca yer alan geleneksel yapının ve dini unsurların varlığının temsili olarak düşünülebilmektedir. Böylece film, afişinde yer verdiği ufak detaylar ile izleyicisine film öncesinde çeşitli ön mesajları iletmektedir.

Tablo 3.1. Kibar Feyzo filmi künyesi (TSA, 2016)

FİLMİN KÜNYESİ	
Yönetmen	Atıf Yılmaz
Senaryo	İhsan Yüce
Görüntü Yönetmeni	Erdoğan Engin
Yapımcı	Nahit Ataman
Yapım Şirketi	Arzu Film
Yapım Yılı	1978
Tür	Komedi
Kurgu	İsmail Kalkan, Demirhan Ersunar
Müzik	Ahmet Yamacı
Oyuncular	Şener Şen, Kemal Sunal, Müjde Ar, İlyas Salman, Adile Naşit, Erdal Özyağcılar, İhsan Yüce, Reşit Çıldam, Abdullah Ferah, Bahri Ateş, Melda Dökmeci ve Bülent Kuzey

Kibar Feyzo filmi Feyzo'nun sevdiği kız olan Gülo'ya kavuşmak için verdiği mücadele çerçevesinde köylü-ağa çatışmasını anlatmaktadır. Gülo'yu aynı köyde olan Bilo da sevmekte ve bu yüzden iş zorlaşmaktadır. Gülo ve Feyzo, Maho Ağa'nın kefil olması sonucu yüksek bir bedel senet karşılığı evlenirler. Fakat düğün günü köylü Feyzo, ağa gibi fötr şapka giydiği için Maho Ağa tarafından köyden kovulur. Şehre gidip çalışmaya başlayan Feyzo orada köyden oldukça farklı olan durumlarla karşılaşır. Senetlerin ödeme günü yaklaştıkça Feyzo köye çağırılır ve parayı ödedikten sonra tekrar Maho Ağa tarafından köyden kovulur. Şehirde öğrendiği grev gibi, başlık parasının kalkması gibi durumları, köy ahalisine de anlatan Feyzo, Maho Ağa ile film boyunca karşı karşıya gelmektedir. Feyzo'nun sevdiğine kavuşma mücadelesi içerisinde geçen filmde, ağa-köylü çatışması başta olmak üzere 1970'ler Türkiye'sinde yer alan pek çok toplumsal soruna değinilmektedir.

3.2.2. Filmin Çözümlemesi

Kibar Feyzo filmi, askerden dönen Feyzo ve Bilo'nun karşılaşmasıyla başlamaktadır. İkisi de aşık olduğu kızı elde etmek istemektedirler. Bunun için bir an önce koşmaya başlarlar ancak koştukları kişi aşık oldukları Gülo değil, Maho Ağa'dır. Köylülerin evvela ağadan destur almaları, gidip ağanın elini ve eteğini öpmeleri henüz ilk sahneden ağanın köylüler üzerindeki gücüne yapılan bir vurgudur.

Film geçişler şeklinde bir mahkeme sahnesine bir de olayların gösterimine yer vermektedir. Mahkemede Feyzo'nun hakime söylediği "öküz alırsak kimin tarlasını

süreceğiz, Maho Ağa'nın, mahsulatin üç payı onun bir payı bizim" sözleri, Feyzo'nun, ağanın marabası olduğunu ifade etmektedir. Türkiye'de toprak reformu tartışmalarında, çiftçilerin maraba olarak çalıştırılması ve hiçbir emek vermeden ağaların ürünlere el koymasının olumsuzluğu dillendirilmiş ve çeşitli gruplar köylülerin hakkını savunmaya çalışarak bu duruma karşı çıkmıştır (İnci, 2010, s. 352-354). Ülkenin geçmişinde bu tür yaşanmışlıkların olması, zaman içerisinde maraba-ağa ilişkisinin de sorgulanmasını beraberinde getirmiştir. Filmde Feyzo bu sözler ile ülkenin geçmişinde de sorgulanan marabanın ağa yerine çalışması, ağanın ise maraba üzerinden zenginleşiyor olması durumuna, öküzmek istemeyerek, bunun kendilerinden çok ağaya yaradığını belirterek eleştirel bir tavır takınmaktadır. Feyzo aslında daha filmin başlangıç sahnelerinden ağalık düzenine karşı tavır alacağına yönelik sinyaller vermektedir.

Filmin henüz başlangıç sahnelerinden itibaren ağalık ve ağalık ile özdeşleşmiş olan geleneksel yapıya karşı olumsuz bir tavır aldığı görülmektedir. Kızının isteme sahnesinde Gülo'nun Bilo ile evlenmek istememesi üzerine Gülo'nun annesi tarafından söylenen "ah bu töreler, anan öle kızım, bu düzen durdukça hiç davul dengi dengine çalar mı" sözleri büyük bir düzen eleştirisini dile getirmektedir. Ayrıca bu eleştirinin ardından gelen şarkı sahnesi yapılan eleştiriyi daha da vurgulu bir hale getirmektedir. Köylüler filmin bazı bölümlerinde hep bir ağızdan şarkı söylemektedir. Şarkının sözlerine bakıldığında:

Erkekler: "Bu düzen kazan karası ağalık Allah belası"

Kızlar: "Bu düzeni ne etmeli merdivenden itmeli, tıngır mıngır düşerken peşine de göbek atmalı"

Sevenlerin kavuşmasına engel olarak dile getirilen bu sözler ve diyaloglar, filmin ağalık düzenine karşıt olan bakışını açıkça gösterir niteliktedir. Yalnız öte yandan filmde köylülerin ağaya olan aşırı ifadeleri de yer almaktadır. Filmde ağa ile konuşan karakterlerin birçoğu neredeyse her sözlerinin sonuna "sayende" ifadesi eklemektedirler. O günlerde ağalık kavramı, sendikalara, siyasete her here sirayet etmiş durumda. Bu da Türkiye'de minnet duygusu var etmenin her alanda iktidarda kalmanın yollarından birisi olarak görülmesine yol açmış olabilir. Filmde de her şeyin ağa sayesinde olduğu vurgusu öyle boyuttadır ki Feyzo ile ağanın diyalogunda açıkça dile getirilmektedir. Feyzo'nun senetlere kefil olması için ağayla konuşmaya gittiği sahnede:

Feyzo: “Sayende çalışıp öderiz ağam”

Maho Ağa: “Ula ödeyemezsen karını alırım, vermem ha”

Feyzo: “Hey Allah’ım ne şakacı! Hepiniz kulunuz zaten ağam”

Bu sözler ile koşulsuz şekilde ağaya kulluk edilmekte olduğu bariz şekilde dile getirmektedir. Zira filmin sonlarına doğru da bunun bir şaka olmadığı ağanın gerçekten Gülo’yu alarak Feyzo’ya göstermediği görülmektedir. Ayrıca konuşma boyunca “senden başka sahibimiz yoktur”, “ayağının altına keçe olayım ağam” gibi sözler ile de köylünün ağa karşısındaki bu aciz durumu izleyiciye güldürü eşliğinde gösterilmektedir.

Köylünün aciz durumu yalnızca söylem ve diyaloglarda kalmamaktadır. Filmde Maho Ağa, Feyzo ile Gülo’nun düğününe gelmektedir. Düğüne atı üzerinde oldukça gösterişli bir şekilde giriş yapmaktadır. Fakat düğünde atından inerken köylülerden Bilo atın yanına eğilmekte, ağa ise Bilo’nun üzerine basarak atından inmektedir. Bu sahnede ağanın ve köylünün nasıl bir durumda olduğu gösterilmektedir.



Görsel 3.2. Kibar Feyzo filminde ağanın attan inişi (Yılmaz, 1978)

Görsel 3.2.’de görüldüğü üzere köylü, ağanın ayakları altında konumlandırılmaktadır. Ayakları altındaki köylü Bilo ise ağanın yanaşmasıdır. Yanaşma ağaya küçük yaşlardan itibaren hizmet etmektedir. Genellikle ailelerin gönüllü olarak dahi ağanın yanına çocuklarını verdiği bilinen bir gerçektir. Ailelerin buna gönüllü olmasındaki temel nedenlerden bir tanesi ağanın yanında çocuklarının daha iyi şartlarda yaşayacağına inanmalarıdır. Ayrıca bu durum

söz konusu ailelere kısmen prestij de sağlamaktadır. Bu ailelerin karnı bazı zamanlarda daha fazla doymaktadır. Filmde yanaşma konusunda güçten yararlanma ve güçlüyle birlikte olma söz konusudur. Bilo daha çok ağadan yana tavır alarak kendisine alan açma, rakibini ağa gücüyle etkisiz hale getirme peşindedir. Ancak filmde yanaşma Bilo bu konuda da kendisine bir fayda sağlayamamıştır. Görsel 3.2. de Bilo karakterinin durumuna bakıldığında yanaşma için de köylü için de şartların ne durumda olduğu açıkça ortadadır. Film böylece ağaya kulluk etmenin, hizmet etmenin boyutunu güldürü perdesi altında izleyiciye aktarmaktadır.

Bu sahnenin devamında düğününde fötr şapka giymiş olan Feyzo, Maho Ağa'nın "ulan marabamdan kime nasip etmişim karşımda benim fötrümden giymeyi puşt oğlu" sözleri ile köyden kovulmaktadır. Eşitliğin olmayışı durumuna ayna tutan bu sahne ağalığın kendisini üstün görmesi durumuna vurgu yapmaktadır. Feyzo köyden kovulması üzerine kendi kendine konuşmakta "bir ağa giyermiş, şehirde herkes giyiyor bu boku" sözleri ile kır kent karşılaştırmasında bulunarak, ağalığa karşı gelmeye başlamaktadır.

Feyzo'nun şehre gittiği süre boyunca ülkede yaşanan işçi sorunları, köyden kente göç edenlerin yaşadığı yabancılaşma gibi çeşitli toplumsal sorunlar şehir hayatındaki Feyzo üzerinden izleyiciye gösterilmektedir. Bu kısımda filmin güldürürken mesaj vermesinden ya da eleştirel bir tutum edindiğinden ziyade gerçekliğin yansıtılmasına ve olaya ışık tutmasına yer verildiği söylenebilmektedir.

Feyzo senet parasını denkleştirebilmek için köye geldiğinde, şehirde gördüğü ücretli umumi tuvalet uygulamasını, köyde uygulamaya çalışmaktadır. Ancak ağanın yanaşması olan Bilo koşarak durumu ağaya bildirir. Burada ağanın olaya yaklaşımı üstünlük belirtisine bir başka örnek şeklindedir. Maho Ağa umumi tuvaletin kullanılmasında "ula ağa boku üzerine bok olur mu la hangi ağanın kitabında yazıyor bu" sözleri ile tuvalette bile ayrımcılıkta bulunulduğunu vurgulamaktadır. O günlerde kimi köyler tuvaletten yoksundur. Bazı köy okullarında tuvalet yoktur. Hizmet yokluğu, medeniyet telakkisinin azlığı, hizmetin ancak izin verildiği kadar köye sokulabileceği gerçeği burada ortaya çıkmaktadır (Akdağ, 2020: 647-648). Filmde de ağanın izin verdiği ölçüde hizmetin köye sokulabildiği görülmektedir. Aslında burada ağanın onayı olmadan bu işin yapılması, medeniyetin telakkisi ve hizmetin artmasıyla insanın özgürleşebileceği mesajının bir temsili olarak yorumlanabilmektedir Feyzo tuvaletten para kazanacağı için daha çok özgürleşeceği, ağaya muhtaç kalmayacağı için

ağa tarafından tuvalete karşı çıkış vardır. Ayrıca sözlerine “töremizin de içine ediyorsunuz namussuzlar “ diyerek devam etmesi oldukça önemlidir. En basit konuda bile ağaya karşı gelinmesinde, geleneksel yapının ön plana çıkartıldığı görülmektedir.

Töre hem bu filmde hem de ağalık temsili içeren diğer pek çok örnekte, ağanın kalkanı gibi bir vazife görmektedir. “Töremiz böyledir”, “ağaya karşı gelmek töreye karşı gelmektir” gibi kalıp ifadeler pek çok filmde yer almaktadır. Bu sahnede de tuvalet gibi basit bir konuda bile töre üzerinden ağanın ayrıştırıldığı ve törenin hep ağanın çıkarlarına hizmet eden bir yapı olduğu görüşü yer almaktadır. Bu sahnenin üzerine köyden sürülen Feyzo kendi kendine konuşmakta ve ağalık sistemine karşı isyanın ateşini yakmaktadır. Feyzo “medeniyetlikten haberi yok. Biz niye başkaldırmıyoruz peki... Biz maraba doğmuşuz hakim beyim, hakkımızı aramayı unutmuşuz” bu sözler ile aslında film izleyicisine kendisi sormuş kendisi cevap vermiştir. Film bir yandan başkaldırılmasının gerekliliği vurgularken, öte yandan şimdiye kadar başkaldırılmamasının sebebinin ise marabanın hakkını aramasını unutmuş olması üzerinden açıklamaktadır. Film bu hak aramayı unutma durumunu ise aynı sahnenin hemen ardından farklı bir diyalog ile dile getirmektedir. “Ağam biraz medeniyetsizdir, zalimdir, kendi yer bizi aç koyar ama bizim Maho'nun ağalıkta eşi yoktur” sözleri ile köylünün hak aramasını unutuşu bariz şekilde ortaya konmaktadır. Hatta köylünün hak aramasını unutmasının ötesinde halini bile görmeyişine bir eleştiri söz konusudur. Zalim, medeniyetsiz, aç bırakan kötü bir karakter tasvirinden bile olumlu şekilde bahsedebilmektedir. Marabanın hak aramanın ötesinde halinin bile farkında olmaması, film izleyicisi olan kitlede farkındalık yaratma eğilimi yaratmaktadır. Bu sayede film güldürmenin ötesinde köylünün durumuna ayna tutarak izleyicisini bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır. Burada toplumsal yergi söz konusudur. Sinemacı önemli gördüğü aksaklıkları ele alır, bunları keskin bir gülmeceyle yerer, bu aksaklıkların düzeltilmesi gerektiğine izleyicileri inandırır (Özön, 1984: 144). Köylünün durumuna ayna tutulması ve bu sayede bilinçlendirilmesi meselesi yalnızca diyaloglarla kalmamakta, görsel olarak da köylünün perişan hali pek çok sahnede izleyiciye sunulmaktadır. Her ne kadar mizah unsuru altında bunlar gösterilse de toplumsal olarak durumun gözler önüne koyulması söz konusudur.



Görsel 3.3. Kibar Feyzo filminde tarlanın köylü tarafından sürülmesi (Yılmaz, 1978)

Sahne, köylünün duruma görsel olarak ayna tutmakta olan önemli sahnelerden bir tanesidir. Sahnede öküzünü satmak zorunda kalan Feyzo'nun, tarlayı işlemek için kendisinin bir öküz gibi sürüldüğü görülmektedir. Ağalık düzeni içerisinde yaşayan köylüye verilen değer hayvanla eşit olduğu, eleştirel bir bakış ile yönetmen tarafından izleyiciye gösterilmektedir. Filmin alternatif afişleri arasında Feyzo'nun bu halinin de film afişi olarak kullanıldığı da görülmektedir. Ayrıca filmde bu sahneden sonra, tarladaki öküz gibi sopalanması dışında, ağanın marabası olan köylü Feyzo, bir de köyün ağası tarafından şiddet görenek falakaya yatırılmaktadır.



Görsel 3.4. Kibar Feyzo filminde köylünün cezalandırılması (Yılmaz, 1978)

Bu durum da köylünün perişan haline yapılan başka bir gösterimdir. Ağa istediği zaman köylüyü topraklarından kovar, malına el koyar, istediği zaman falakaya yatırıp döver, köylü ise ağaya yalvarmaktan ve kulluk etmekten başka bir şey yapamaz. Ayrıca buna rağmen ağa

köylüleri yanlış bir iş yaptıklarında tehdit etmektedir. Bu tehdit ise köyü satıp başka bir ağanın gelmesi tehdididir.

Maho Ağa: “Valla satarım köyü ha. Bakalım o zaman ne yapacaksınız. Alacak ağa hangi birinizin kışına don alacak, ulan hepiniz açsınız o zaman aç”

Köylüler: “Etme ağam”

Ağa sözleri ile köylüyü açıkça tehdit etmektedir. Köylü ise bu tehdidin ardından “etme ağam sözleri ile ağanın eline yapışmakta, yalvarmaktadırlar. Bu durum köylünün aciz haline hem görsel hem de söylem olarak açıkça ışık tutmaktadır. Köylülerin ağaya yalvarmasındaki temel sebepler, geleneksel yapı, aç kalma korkusu ve beterin beteri var anlayışıdır. Ağa türlü zulümler etmesine rağmen gelen ağanın daha kötü olma ihtimali bile köylüyü korkutmaya yetmektedir. Zira filmin sonunda da durum böyle olmuştur. Ağalık sistemi ve himaye kültürü Anadolu’da yıllarca varlığını hissettirmiş güçlü bir yapıdır. Bu durum dünden bugüne uzanan pek çok alanda yaşamı etkisi altına almış olan düşünceleri var etmiş olabilir. Bu anlamda yoksulluğu ortadan kaldırma veya yoksullukla mücadeleden önce yoksula yardım etme anlayışı filmde yer aldığı gibi Türk siyasetinde de pek çok zaman etkili olmuştur.

Kibar Feyzo filminde ağalık ilişkilerinin siyasal yönüne de gönderme yapılmaktadır. Ağa, Ankara’dan gelen müdür ile su meselesi görüşmekte, köyüne su getirtme çabası içerisinde bulunmaktadır. Bunu yapabilmek için ağanın, devletin temsilcisini kandırmaya çalıştığı görülmektedir. Ağa türlü yalanlar söylemekte ve en sonunda da “sıkıntıyı biz çekiyoruz, onlar bey gibi yaşıyor” sözleri ile yaşananın oldukça aksini devletin temsilcisine aktarmaktadır. Ancak müdürün Feyzo ile konuşması köylünün gerçek durumunu ortaya çıkartmaktadır:

Müdür: “Toprağın var mı”

Feyzo: “Marabanın toprağı mı olur beyim. Biz Maho Ağa’mızın toprağını işliyoruz.”

Müdür: “Kaç para kazanırsın yılda”

Feyzo: “Para da nedir ağamız karnımızı doyuruyor ya”

Müdür: “Sahiden doyuyor mu karnınız”

Feyzo: “Allah ağama zeval vermesin. Kursağımıza giren bir lokma ekmek varsa onu da ağa veriyor.”

Bu sözler üzerine ağa, yanaşması olan Bilo’yu tartaklamakta ve müdürün karşısında suçu yanaşmasına atmaktadır. Aslına bu diyaloglar köylünün içerisinde bulunduğu durumu güldürü eşliğinde izleyiciye gösterir niteliktedir. Bir lokma ekmek için marabalık yapan köylünün durumu, aza tamah etmenin, olana şükür olmayana nasip demenin bir getirisidir. Zaten bu sahnenin ardından yine köyden kovulan Feyzo’nun kendi kendine konuşması “kim ağa yaptı bu pezevengi”, “kim verdi bu toprağı” gibi ağalık sistemine başkaldıran söylemler içermektedir. Aslında Feyzo’nun neredeyse kendi kendine yaptığı tüm konuşmalar filmin ağalık sistemine karşıt olan tavrını vurgular niteliktedir. Ancak aynı zamanda bunları topluca dile getiremedikleri yalnız başlarına iken sitem ettikleri de izleyiciye bunun bir getirisi olmadığı mesajını iletmektedir.

Filmde Feyzo, hakim ile konuştuğu sahnede hakime “atalarımız ne demiş, madem ağadır doğrudur. Hiçbir doğru işini de görmedik ya, rızığımız onun eliyle dili arasında, işin bok yanı da bu ya” sözleri ağalığın gelenekselliğine vurgu yapmakla beraber bu geleneksel yapının ciddi bir eleştirisine yer vermektedir. Başaran ve Boztepe’ye göre şehirde patronlar köyde ağaların karşılığıdır. Fakat şehirde bulunan işçiler köyden farklı olarak örgütlü bir şekilde patrona karşı çıkabilmektedirler (Başaran & Boztepe, 2021: 937). Bu bakımdan köylülerin yalnızca filmin sonlarında örgütlü bir şekilde ağaya karşı çıkma sahnelerinin yer aldığı ve bunun bile ağayı korkutmaya yettiği görülmektedir. Bu sayede film izleyicisine örgütlenme anlamında da yönlendirici mesajlar vermektedir.

Ağalar yeniliklere adapte olmakta ya da büyük reformist adımların atılmasında çoğu zaman çeşitli zorluklar yaşamaktadırlar. Çünkü yenilikler, reformist adımlar gibi durumlar, sahip oldukları topraklar üzerinde güç sahibi olan kişilerin bu güçlerini her an yitirebileceğini, sonsuza kadar bu konumu koruyamayacaklarını kırsal bölgelerde yaşamayı sürdüren insanlara fark ettirmektedir ve bu da kırsal alanda güç açısından bir etki yaratmaktadır (Planck & Ayyıldız, 1976: 11). Bu açıdan Kibar Feyzo filminde ağanın tam olarak bu duruma uygun bir şekilde yenilik karşıtı olarak temsil edilmesi oldukça normaldir. Feyzo şehirde öğrendiği yenilikleri köylülere anlatmak istediğinde “ağamın izni yok” sözleriyle bu karşıtlığı açıkça dile getirmektedir. Filmde Feyzo, Maho Ağa’ya rağmen yeniliklerden köylüyü haberdar

etmektedir. Burada Platon'un mağara alegorisi devreye girmektedir. Buna göre kendi doğrusunu gerçek zanneden kişi mağarasından çıktığında gerçeklik anlayışını değiştirebilmektedir. Burada mevcut algı atmosferinin dışına çıkarak, temas ederek bu anlayışa ulaşabilmektedir. Kişi mevcut algı atmosferinin dışına çıkıp gerçekleri öğrendiğinde, bunu mağaradakilere anlatması ise oldukça güçtür. Çünkü oradakiler sahip oldukları algı atmosferinde zincirleri kırmaya çalışan kişi ile alay edecekler ya da daha ileri giderek bu kişiye karşı saldırgan bir tavra bürüneceklerdir. Ancak bu anlatılanları öğrenince, haklı ve doğru olan ortaya çıkacaktır (Platon, 2011: 262-264). Filmde benzer şekilde mevcut ağılık sistemi köylülerce kabul edilmektedir. Bunun insanca bir düzen olmadığını anlatımı ise temas ile mümkündür. Kendi mağarası dışına çıkan kişi bu farklılıkları görebilmektedir. Filmde bu kişi köyden çıkıp şehri gören Feyzo'dur. Bu yenilikleri köylüsüne haber vermesinde ise temas söz konusudur. Çünkü Feyzo şehirde öğrendiği yenilikleri artık köy hayatında da ortaya koymaktadır ve köylüler şehirde uygulanan durumları bu sayede görebilmektedirler. Feyzo'nun köylüleri mevcut algı atmosferinin dışına çıkartması ve yeniliklerden haberdar etmesi filmde ağayı ilk defa büyük ölçüde endişeye sokan bir durumdur. Ağa bu yenilikler karşısında endişesini gizleyememekte, terlemekte ve yenilikçi hareketlerden ve mesajlardan koşarak uzaklaşmaktadır. Bu endişe durumu hem söylem olarak hem de görsel olarak filmde fazlasıyla görünmektedir. Düzen değişecek yazısı karşısında ağanın hal ve hareketleri, ağanın bu endişeli durumunu izleyiciye bariz şekilde göstermektedir.



Görsel 3.5. Kibar Feyzo filminde ağanın duvar yazılarına tepkisi (Yılmaz, 1978)

Görsel 3.5'te duvardaki düzen değişecek yazısını gördükten sonra ağanın girdiği bu durum, düzenin değişmesinin yalnızca ağanın zararına olduğunu göstermektedir. Ağa bu

değişimden korkmakta ve çözüm olarak köylülerin şehirle irtibatını kesmektedir. Bu sayede Feyzo'nun ve köylülerinin mevcut algı atmosferinde kalmasını amaçlamaktadır. Ağa Feyzo'yu şehire göndermemek için kendisine çok sayıda saygısızlık yapılmasını dahi düzeni sona ermesin diye sineye çekmektedir. Ancak bu korku tek taraflı şekilde filmde yer almamaktadır. Ağanın köylünün bilinçlenmesinden korkması gibi köylü de ağadan korkmaktadır. Çünkü geleneksel bir otorite söz konusudur. Feyzo “bakarsan o da bizim gibi bir insan, tükürsek boğarız ama kapıda görünce boğazımızdaki tükürük bile kurumuştur. Yüreğimizdeki ağa korkusunu nasıl silelim nasıl atalım bilmiyoruz” sözleri ile yıllardan beri gelen geleneksel yapıyı ortadan kaldırmanın kolay olmadığı mesajı izleyiciye vermektedir.

Köylülerin isyan etmeye başladığı kısımda ön plana çıkan unsurlardan bir tanesi de din kullanımınıdır. Başaran ve Boztepe'ye göre Kibar Feyzo filminde dinin, iktidarın bir aygıtı olarak kullanılması eleştirilmektedir (Başaran & Boztepe, 2021: 937). Filme bakıldığında Topal Hoca adı verilen bir din adamı temsili görülmektedir. Topal Hoca ağaya ve başlık parasına karşı yapılan eylemlerde “Ezübillah, din elden gitti ağam” şeklinde bir çıkış yapmaktadır. Ayrıca bu kişi filmin başlarında para karşılığında dinde yeri olmayan yalanlar söylemektedir. Bu açıdan filmde güvenilir bir hoca olarak dini emirlerden çok çıkarlarına göre hareket eden bir kişinin temsilinin yer aldığı söylenebilmektedir. Devam eden süreçte dinin iktidarın aygıtı olarak kullanılmasına bir başka örnek yer almaktadır. Maho Ağa tarafından söylenen “bu dünyalığınız yetmiyormuş gibi öteki dünyalığınızı da düşünüp yeni cami yaptırırım. Daha ne istiyorsunuz vicdansızlar” sözleri dini duygularla köylünün hassas yönünün bastırılmasına işaret etmektedir. Aslında tüm bunların yenilikçilik ile gelenekçilik arasındaki çatışma şeklinde yorumlanması mümkündür. Çünkü ağa her yenilikçi harekette töre gibi, din gibi, atasözleri gibi, batıl inançlar gibi pek çok geleneksellik üzerinden köylülerin isyanlarını, şikayetlerini ve yenilikçi çabalarını bastırmaktadır. Bu bakımda köylü için oldukça önemli olan geleneksel değerlerin ağalar tarafından dilediğince kullanılması da filmin eleştirileri arasında yer almaktadır. Zaten köylüler için yapılan en büyük yeniliklerden olan toprak reformlarının da uygulanmasını engelleyen ya da zorlaştıran etkenlerin başında büyük toprak sahiplerinin olumsuz tutumu ve kırsal bölgelerde yaşamın geleneksellik üzerinden devam ediyor olması gelmektedir (Planck & Ayyıldız, 1976: 61). Bu bakımdan filmin yıllarca ağalar tarafından engellenmiş olan yeniliklerin geleneksel yapı ile olan ilişkisini de bariz şekilde ortaya koyduğu görülmektedir.

Film öte yandan ağalık karşıtı mesajlarını görsel ve yazılı olarak da bizzat izleyiciye sunmaktadır. Filmin bazı sahneleri duvar yazılarında verilen mesajları içermektedir. Özellikle filmin çekildiği yıllarda 1970-1980 arası dönemde duvar yazıları çok sık görülmektedir. Bu dönemde duvar yazıları birer propaganda aracı olarak konumlanmaktadır. Bunlar genellikle yasaklı düşüncelerin yansıması şeklinde cereyan etmektedir (Akdağ M. , 2018: 434). Filmde bu duvar yazıları ele alındığında büyük çoğunluğu ağalık sistemine ve bizzat ağaya olumsuz görüşler içermektedir. Bu sayede filmin sahip olduğu eleştirel bakış açısı izleyiciye yazılı şekilde de gösterilerek yaşanan olaylara ışık tutmanın ötesine geçmiş ve doğrudan vurgulamaya yer verilmiştir. Bu bakımdan filmde duvar yazıları aracılığıyla, ağalık karşıtı bir propaganda yer verildiği görülmektedir.



Görsel 3.6. Kibar Feyzo filminden duvar yazıları (Yılmaz, 1978)

Bu yazıların köylüler tarafından yazılması ve ağa tarafından öfkeyle karşılanması yine filmin eleştireliliği açısından önem arz etmektedir. Ayrıca burada başlık parası meselesi de oldukça önemlidir. Başlık parası kadının mülkleştirildiğinin en önemli sembolik göstergesidir. Ancak öbür yandan erkeğin de ağalık düzeni içinde kalmasını sağlaya en önemli aygıtlardan birisidir. Başlık parası sadece başlık parası olarak değerlendirilemez. Evlenmek isteyen gençler bu şekilde borçlandırılarak uzun süre belini doğrultamamaktadır. Borcuyla cebelleşirken herhangi bir ciddi talep geliştirememektedir. Bu sayede başlık parası meselesinin de ağalık sistemine hizmet etmesi bakımından yapı içerisinde büyük bir yere sahip olduğu söylenebilmektedir.

Film son olarak yazılı, sözlü ve görsel olarak verdiği çeşitli mesajlara örgütlenmeyi de ekleyerek önermesini ortaya koyar. Film boyunca birçok şey için hem köylülerin hem Feyzo'nun ayrı ayrı mücadelelerine izleyici şahitlik etmektedir. Ancak hepsi bazen geleneksel

yapının ön plana çıkmasıyla, bazen dini korkularla, bazen ağanın gücüne itibar gibi unsurlarla başarısızlığa uğramaktadır. Filmin sonlarına doğru Feyzo toprakta çalışan marabaları etrafına toplayarak bir konuşma gerçekleştirir ve köylülerin birlik olmasına büyük ölçüde öncülük eder. Bu sahne hem birlik beraberliğe yapılan vurgu olarak hem de Türk sinemasında ağa temsili içeren pek çok filmde yer verilen başkahramanın nutuk sahnesi olarak da değerlendirilebilmektedir.



Görsel 3.7. Kibar Feyzo filminde köylülerin toplanması (Yılmaz, 1978).

Köylülerin birlik olması görsel olmanın yanı sıra diyaloglarla da vurgulanmaktadır. Feyzo “Elbirliği eder isek ağa bir bok diyemez, biz olmazsak toprağı kim sürer, kim işler kardeşler” sözlerini etmekte köylüler ise “doğru” diye aralarında ses yükseltmektedirler. Bu sayede maraba-ağa ilişkisinde yapılan eleştirilerin artık maraba nezdinde de dillendirildiği ve bir bilinçlenmenin ortaya çıktığı görülmektedir. Birlik ve beraberliğe bu şekilde diyaloglarla da vurgu yapılmaktadır. Feyzo bu sahnede sözleri ile köylüleri uyandırmakta ve onlara çeşitli nutuklar atmaktadır. Aslında buradaki konuşmalar yalnızca filmle sınırlı kalmamaktadır. Filmin izleyici olan köylülere de bu sözler aracılığıyla nutuk atılmaktadır. Filmin son sahnesinde birlik beraberliği sağlayan köylüler köyü terk etmeye kalkarlar ancak ağa tarafından silahla durdurulurlar. Burada ise Feyzo’nun ağayı öldürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda filmde “ağanın ölmesi ile sağlanan adalet” unsuruna yer verildiği görülmektedir. Film boyunca mücadele edilen, yenilikçiliğe engel olan ağa filmin son sahnesinde öldürülmüş ve böylece filmin bakışına göre adalet sağlanmıştır. Çünkü ağanın ölmesi ile birlikte bütün köylülerin sevinç naraları attığı görülmektedir.

Filmin kapanışı ise devlet ile köylü ilişkisi üzerinden yapılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti ağalık sistemi ile mücadeleye tarihi boyunca birçok defa girişmiştir. Fakat toprak reformu

nezdinde bunlarda başarı sağlanamamıştır. İktidarların sürekli değişmesi, otoritenin olmayışı gibi durumlar bunun temel sebeplerindedir. Ayrıca ortada bir tutarlılık da yoktur. Örneğin 1973 yasının ortadan kaldırılmasının ardından devletin dağıtımını gerçekleştirmediği, elinde kalmış olan araziler, kendilerinden alınmış olan ağalara iade edilmiştir (Önal, 2010: 14-15). Bu bakımdan köylülerin devlet otoritesine olan güveni sarsılmış olabilir. Filmde köylüler bu düzenin devamından rahatsız olup ağayı öldürse bile bu düzen sona ermemektedir. Bu durum filmin sonunda Feyzo'nun "Maho Ağa ölmüştür. O ölmüştür başka ağa gelmiştir köyümüzün başına, haber almışım herkes Maho Ağa'yı arar olmuştur" sözleri ile düzenin devamına olan eleştiriyi ve ağanın ölümünün çözüm olmadığı mesajını da izleyiciye sunmaktadır. Filmin son sözü Feyzo'nun devlete (hakime) söylediği "suç kimde" sözüdür. Bu bakımdan köylü-ağa-devlet üçlüsü üzerinden bir sorgulamanın yönetmen tarafından izleyiciye aktarıldığı şeklinde bir değerlendirme yapılabilmektedir. Öte yandan filmde hakimin yüzünün hiçbir zaman gösterilmemesi davayı gören kişinin izleyici olduğu şeklinde de yorumlanabilmektedir. Böylece filmde hakime yöneltilen sorular ve görüşler aynı zamanda filmin izleyicisine de yöneltilmekte ve film bu şekilde bir anlatım ortaya konulabilmektedir.

3.3. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filmi

3.3.1. Filmin Afişi Künyesi ve Konusu



Görsel 3.8. Erkek Güzeli Sefil Bilo film afişi (TSA, 2017)

Erkek Güzeli Sefil Bilo filminin afişinde üst tarafta yine bir karakterin dört farklı görüntüsü yer almaktadır. Bilo karakteri dört fotoğrafın ikisinde gülmekte ikisinde ise daha ciddi bir şekilde durmaktadır. Bu ifadeler film boyunca Bilo'nun ağaya karşı değişen hissiyatlarını ifade etmektedir.

Alt tarafa bakıldığında ise tam ortada Maho Ağa yer almaktadır. Sağ ayağının yanında yerde eski eşkiya Hüso sol ayağının yanında yerde ise eşkiya Bilo yer almaktadır. Bu durum ağanın eşkiyalar ile olan münasebetini gösterir niteliktedir. Maho Ağa'nın eşkiyalardan daha yukarıda konumlandırılması ise aralarındaki altlık üstlük ilişkisini vurgular niteliktedir. Ayakta duran Cano hem ağanın hem de Bilo'nun aşık olduğu kişidir. Ayakta duran diğer kişi ise Sultan annedir. O da bu ilişkideki erklerden birini temsil etmektedir.

Arka plan ele alındığında ise göl ve yeşil ağaçlar ve bozkır filmin geçeceği köyü tasvir etmekte arkada duran yüksek ve sisli dağlar ise eşkiyalık ile dağa çıkan köylüleri temsil etmektedir. Böylece filmde afiş üzerinden olaylara, durumlara ve mekanlara gönderim yapılmaktadır.

Tablo 3.2. Erkek Güzeli Sefil Bilo Filmi Künyesi (TSA, 2017)

FİLMİN KÜNYESİ	
Yönetmen	Ertem Eğilmez
Senaryo	Yavuz Turgul
Görüntü Yönetmeni	Ertunç Şenkay
Yapımcı	Nahit Ataman
Yapım Şirketi	Arzu Film
Yapım Yılı	1979
Tür	Komedi
Kurgu	Turgut İnangiray
Müzik	Ahmet Yamacı
Oyuncular	Şener Şen, İlyas Salman, Münir Özkul, Adile Naşit, Sevda Aktolga, İhsan Yüce, Nizam Ergüden ve Ekrem Dümer

Erkek Güzeli Sefil Bilo filmi Cano adlı kıza aşık, basit bir köylü olan Bilo'nun kan davası kisvesi altında Cano'nun babasını öldürmeye sürüklenmesiyle başlar. Toplum baskısı ve sevdası yüzünden zaten ölen bir adamı vuran Bilo, yine de jandarmaya teslim olur ve hapse girer. Filmde devam eden süreçte hapisten kaçan Bilo'nun dağa çıkıp eşkiyaya dönüşmesi anlatılır. Film boyunca ağa ne yaparsa yapsın ağaya bağlılığını yitirmeyen Bilo'nun zaman içerisinde ağaya olan güvenini kaybetmesi ve bilinçlenmesi meselesi filmde büyük bir yer

tutmaktadır. Filmde bu süreç içerisinde toprak reformu, ağalık sistemi, köylü sorunları, ağa-eşkıya ilişkisi gibi dönemin Türkiye'sinde var olan önemli toplumsal sorunlara yer verilmektedir.

3.3.2. Filmin Çözümlemesi

Erkek Güzeli Sefil Bilo filmi arife gününde başlamaktadır. Filmin henüz ilk sahnelerinden bir tanesinde ağanın yanaşması olan Bilo, ağanın bahçesinden elmalar çalar, ağa ise gayet güzel bir sofranın başında elmaları çalan Bilo'ya hakaretler ederek, onu yanında kovmaktadır. Ağa ile köylü arasındaki refah farkı daha ilk sahnede ortaya konmuştur. Ağa sofrada dilediğince karnını doyurmakta, Bilo ise elmaya dahi çalarak ulaşabilmektedir. Yanaşma Bilo, ağanın yanında rahat bir hayat sürmekten oldukça uzaktır. Öyle ki lakabı bile sefildir. Bir yanaşma olarak ağanın ahırında yatmakta, çöpten yemek toplamaktadır. Bu bakımdan yanaşmanın ağa yanında refah bir hayatı olmadığı, hatta en ufak elma bile aldığından yanından kovulduğu henüz filmin başından izleyiciye gösterilmekte ve yanaşma olmanın pek hayırlı olmadığı mesajını izleyiciye vermektedir.

Film devam eden süreçte bayram gününe gelmekte ve bir bayramlaşma sahnesine yer vermektedir. Burada bütün köyün ağanın önünde sıra olması ve ağanın elini öpmesi ağaya olan bağlılık derecelerini gösterir niteliktedir. Ağa da bayram dolayısıyla köylüye et vermektedir. Ancak verdiği etin miktarı oldukça azdır. Sahne komik unsurlar barındırmasına rağmen güldürürken düşündürmekte ve hem söylemle hem de görüntüsüyle “veren ağa” imajını zedelemektedir.



Görsel 3.9. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde bayramlaşma sahnesinden bir kesit (Eğilmez, 1979)

Ağa elindeki miktarı bile çok olarak görmekte diğer köylülere daha küçük parçalar kesilmesini istemektedir. Burada “ailecek yersiniz” gibi ifadeler ile et dağıtımını mizahi unsur olarak ele alınsa da aslında ağanın köylüye reva gördüğünün trajikomik bir canlandırması yapılmaktadır. Köylüler ise ağanın her yaptığını bir kalıba sokarak normalleştirmektedir. Bu sayede ağa daha meşru bir durumda konumlanmaktadır.

Filmde yalnızca ağa değil köylüler de geleneksel yapıyı savunmaktadır. Durum öyle ki adam öldürmeyi “kan davası” kisvesi altında “töre” diye kabullenmişler ve buna muhalefet edenlerin erkekliğini sorgulamaktadırlar. Bu o dönem içerisinde oldukça önemli bir itibar kaybıdır. Bunun devamında “böyle adama kız verilmez” anlayışı gelmekte, filmde Cano’ya kavuşmak isteyen Bilo için bu durum önemli bir baskı unsuru olarak yer almaktadır. Köylüler, Bilo babasını öldüren adamı vursun diye devamlı baskıyı sürdürmekte, ağa ise köylülerle birlikte bu baskıya destek olmaktadır. Ağa burada şahsi menfaatlerini düşünüp, Cano’yu elde etmek için bu durumu istemektedir. Bunu elde edebilmek için yanaşması Bilo’ya kendi silahını bile vermektedir. Ancak köylüler hiçbir menfaatleri olmadığı halde geleneksel yapının devamı için bunu istemektedirler. Kan davasından dolayı kocasını öldüremeyen Bilo’ya hakaretler eden Sultan Anne kocası öldükten sonra ise “babanın kanı yerde kalmamalı” diye Bilo’yu öldürmek istemekte ve bir çelişkiyi komik şekilde ifade etmektedir. Böylece filmde hem ağanın hem de köylülerin mizah unsurlarıyla töre ve kan davası kavramı etrafında eleştirisinin yer aldığı görülmektedir.

Filmin birçok sahnesinde ağanın görüşüne karşılık olarak başka insanların sözleri yer almaktadır. Ağa her defasında yalanı söyleyen taraftadır. Ancak hem Bilo hem de köylüler daima ağanın söylediklerine itimat etmektedirler. Bilo’nun babasını ağa öldürtmüş olmasına rağmen Bilo, katilin sözüne inanmaz ağaya inanır, katilin karısı Sultan ise “ ağaya iftira etme, hiç ağalar öyle şey yapar mı” sözleri ile kocasına dahi inanmamaktadır. Köylüler de aynı şekilde “etme, ağa öyle şey yapar mı” diyerek ağanın sözünü doğru saymaktadır. Ağanın kırsal alandaki itibarına yapılan bu vurgu her defasında ağanın yalan söyleyen tarafta olmasıyla kırılmakta ve ağalık hasar görmektedir.

Bilo hapisten kaçıp eşkıyalığa başladığında onun ziyaretine ilk gelen Maho Ağa’dır. Eşkıyalık toplumsal bir olgudur ve genellikle devlet yapılarının güçsüz olduğu durumlarda ortaya çıkmaktadır. Eşkıyalıkta feodal otoritelerin eşkıya ile uzlaşmasından ziyade bu

durumdan çıkar sağlaması söz konusudur (Pıçak, Bulut, & Demir, 2020: 377). Filmde de eşkıyalık bu şekilde temsil edilmektedir. Feodal otoritenin temsilcisi Maho Ağa kendisine çıkar sağlayabilmek için Eşkîya Bilo'yu kullanmaktadır.



Görsel 3.10. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde eşkıya-ağa ilişkisi (Eğilmez, 1979)

Eşkîyanın ağaya tabi olması durumu köylüler için çoğu zaman oldukça tehlikelidir. Film bunu hem görsel hem de söylem olarak göstermekte ve birçok sahnesinde eleştirmektedir. Maho Ağa'nın "ben köyde ağaysam sen de dağda ağasın, senin başın ağrıdığında ben koşarım, benim başım derde girince sen koşarsın" sözleri, ağa-eşkîya ilişkisinin boyutunu izleyiciye göstermektedir. Burada baş ağrısı ya da başının derde girmesinden kast edilenler her zaman köylünün zararına olacak tutum ve hareketlerdir. Bu durumun filmde yer alan en büyük örneklerinden bir tanesi toprak reformu meselesidir.

Türkiye'de 1973 yılı hem ağalar hem de çiftçiler için oldukça önemlidir. 25 Haziran 1973 yılında 1757 kanun numarası ile Toprak ve Tarım Reformu Kanunu kabul edilmiştir. Kanun topraksız ya da az toprağı olan köylülerin topraklandırılması, donatılmaları ve desteklenmelerini içermektedir (T.C. Resmi Gazete, 1973). Kanunun köy hayatını fazlasıyla etkilediğı, zaman içerisinde pek çok örnekle görülmüştür. 1979 yapımı filmde de bu durumun bir temsiline yer verildiğı görülmektedir. Devlet memurları köylüye gelip toprak sahibi olacaklarını söylerler, köylü ise "kanuna karşı boynumuz kıldan incedir" diyerek sanki onların zararına bir durum yaşıyorlarmış gibi bir tepki gösterir. Film bu diyalog ile mizahi şekilde köylünün bilinçsizliğine vurgu yapmakta ve aslında ciddi bir eleştiri ortaya koymaktadır.

Devamında tapu dağıtımı yapılırken tapuyu almak istemeyen “ben valla senin toprağını alman” diyen köylülerin yer alması da yine benzer bir durumdur. Ancak devam eden süreçte filmde toprak reformunun köye gelmesi köylülerde bir uyanışa sebep olur. Ağa devlet emir ettiği için topraklarını vermek zorunda kalmış, bunu ise kendi lütfu gibi köylülerine anlatmıştır. Ancak devlet görevlileri gittikten sonra ağa köylülerden toprağını geri istemektedir. Bu durum ise aslında bir devlet eleştirisidir. Yalnızca reformun yapılmasının yetersiz olması, bunun sürdürülebilirliğinin sağlanması komik diyaloglar üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır.

Köylüler film boyunca ağaya ilk defa topraklarını vermeyerek karşı çıkmaktadırlar. Köylüler tarafından söylenen “şimdiye kadar sayende hep senin bokunu yedik, bundan sonra hiç olmazsa kendi bokumuzu yeriz” sözleri ağalık sistemine komedi perdesi altında sert bir eleştiridir. Ağa bunun üzerine bölgedeki eşkıya gücünü devreye sokar ve Bilo’yu kandırarak köylülerin topraklarını ağaya vermesi için silah zoruna başvurur. Bu düzende feodal yapının halkı yönetme gücü yüksek, merkezi devlet politikalarının etki gücü ise oldukça düşüktür (Pıçak, Bulut, & Demir, 2020: 377). Film bunu izleyiciye açık şekilde göstermekte ve reform açısından devleti eleştirmektedir. Kendisini korumaktan aciz, geleneksel yapı ile yetişmiş olan köylünün, ağa gibi bir otoriteye karşı direnmesi oldukça zordur. Burada devletin eksik yönü toprak meselesi üzerinden aktarılmaktadır. Bu yalnızca söylemler ile kalmamakta köylülerden toprakların geri alınışı görsel olarak da anlamlı şekilde gösterilmektedir.



Görsel 3.11. Erkek Güzeli Sefil Bilo filmi tapuların iadesi (Eğilmez, 1979).

Görsel 3.11’de görüldüğü üzere ağanın sol tarafında elleri belinde hazır bekleyen kahyası, sağ tarafında ise eli silahlı eşkıyası yer almaktadır. Köylüler silah zoru ile tapularını ağaya geri vermek mecburiyetinde kalmaktadırlar. Film hem diyalog olarak hem de görsel olarak gösterdiği bu sahne ile “köylü ne yapabilir” mesajını vermekte ve ciddi bir sistem eleştirisi içermektedir.

Ağalık genel yapısı itibariyle kendisi dışında bir otoriteye kabul edebilecek bir yapı değildir. Diğer erkleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanmakta işi bittiğinde ise kendisine tehdit olmasının önüne geçmektedir. Filmde Maho Ağa toprak konusunu, ona koşulsuz itaat eden Eşkıya Bilo ile çözdüğü gibi “ Bilo gavatının sesini kesmek zamanı gelmiştir. Boyu daha uzamadan başı koparılmalıdır” sözlerini söylemektedir. Bu bağlamda film bu otorite meselesine de trajikomik bir üslup ile değinmektedir.

Sinemada üst açılar seyircinin kendisini izlediği karakterden daha üstün olarak görmesi için kullanılırken, alt açılar da benzer şekilde üstten bakan güçlü bir öznenin ifadesi olarak konumlandırılmaktadır (Tuğan, 2017: 218). Filmde bu otorite mücadelesi içerisinde ağanın bariz şekilde alt açıdan gösterilmesi üstünlüğünü ve kendinden başka güç istemediğini ifade etmektedir.



Görsel 3.12. Erkek Güzeli Sefil Bilo filminde ağanın alt açıdan gösterilmesi (Eğilmez, 1979).

Film böylece ağalık ile ilgili vermek istediği mesajları yalnızca diyaloglarla, söylemlerle ya da mekan tasarımı ile değil aynı zamanda yönetmenin sinematografik öğeleri kullanışıyla da verdiği açıkça ortadadır.

Filmde geleneksel yapıya ait pek çok unsurun alay konusu olduğu görülmektedir. Burada töre güldürüsü söz konusudur. Töre güldürüsünde belli bir çağın, belli bir çevrenin gülünç yanları yansıtılmaktadır. Bunlarda toplumsal kaygıların ağır basması yer almaktadır (Özön, 1984:144). Filmde Bilo, Cano ile ilişkiye girdiği için Sultan Anne imam getirip nikahlarını kıyar, ama aynı zamanda kanlısı olduğu için de onu öldürmesini ister. Cano, Bilo ile evlenerek namusunu temizler, Bilo'yu öldürmeye çalışarak babasının kanını temizler gibi çelişkili ve karmaşık durum geleneksel yapısı ile güldürüye alet edilmektedir. Zaten ölmüş olan bir adamın kan davası adı altında Bilo tarafından kurşunlanması da yine bu duruma bir başka örnek olarak gösterilebilmektedir. Filmin sonunda Cano tarafından Bilo'nun poposundan vurulması da kan davasının bir başka boyutudur. Neticede kan döküldüğü için Cano töresini yerine getirdiğini ve babasının kanını yerde bırakmadığını savunur. Film bu tür sahneleri ile köylülerin inandığı töre, kan davası, namus meselesi gibi kavramları alaycı bir yaklaşım sergileyerek eleştirir. Bu unsurların alay konusu olması da güçlü geleneksel yapının zayıflamasına yol açmakta ve yapının imajını zedelemektedir.

Filmin kırılma anı ise ağanın yanaşması eşkıya Bilo'nun, ağaya bağlılığını yitirdiği ve körü körüne savunmasını bıraktığı sahnedir. Bu sahne aslında bir uyanış gibidir. Bilo film boyunca ağanın her söylediğine inanmış bunun neticesinde köylülere silah bile çekmiştir. Ancak ağanın kendisini öldürmeye çalışmasına şahit olması bu uyanışı sağlar.

Bilo: “Şimdi sen beni öldürtmek istesen, ben sana, ağama mı inanırım yoksa bu sümüklüye mi inanırım”

Maho Ağa: “Tabi ki bana inanırsın Bilocan”

Bilo: “Nah sana inanırım puşt oğlu puşt. Yeter ulan yeter. Sömürdün, kanımızı emdin, ağzımıza sıçtın, ırzımıza geçtin ulan. Sen geçtin, baban geçti, babanın babası geçti de artık yeter gavatsak, sefilsek, salaksak o kadar da değil, artık sana inanmıyorum. Anlamışım bizim asıl düşmanımız sensin”

Filmin kırılma sahnesinde yer verilen bu diyaloglar oldukça sert bir üslupla ağalık sistemine eleştiride bulunmaktadır. Çünkü eleştiriyi sadece filmdeki ağa üzerinden yapmamaktadır. Babadan oğula geçen yüzyıllardır var olan bu düzenin eleştirisidir burada yapılan. Filmde yanaşmanın oğlu yanaşma, ağanın oğlu ağa, kahyanın oğlu kahya bu çarkın

bu şekilde sürüp gittiğine vurgu yapılmaktadır. Yönetmen film boyunca güldürü kisvesi altında verdiği mesajları bu sahne ile açıkça ortaya koymuştur. Bu sahnede güldürü unsuru yer almamakta, tercih edilen müzik bile ağır ritimli hüzünlü bir müzik olarak duyulmaktadır. Böylece gayet ciddi bir şekilde film, eleştirisini ortaya koymaktadır. Ayrıca sahnede bu sözlerin üzerine ağa silahına davranmakta, Bilo ise daha hızlı davranarak ağayı öldürmektedir. Uyanmış olan köylünün bizzat ağa tarafından öldürülmeye çalışması metaforik bir anlatımla sistemin devamının sağlanmasına şiddetli bir gönderme şeklinde düşünülebilmektedir. Ancak filmde ölen kişinin Bilo değil, Maho Ağa olması da köylünün uyandığında ağayı ve ağalığı öldürebildiği şeklinde yorumlanabilmektedir. Film bu sahnesi ile beraber dönem içerisinde ağalık temsili içeren birçok diğer filmde olduğu gibi “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusuna yer vermiştir.

Filmin kapanışı ise köylülere verilen nutuk sahnesi ile yapılmaktadır. Bu nutuk sahneleri ağalık temsili içeren pek çok filmde yer almaktadır. Filmde ağaya ve ağalık sistemine karşı mücadele veren karakterler köylülere karşı sistem karşıtı bir konuşma yapar ve köylülerin bilinçlenmesini talep eder. Burada bilinçlenmesini istediği tek kitle filmde canlandırılan köylü karakterler değil aynı zamanda filmi izleyen, bu sistem içerisinde var olan insanlardır. Zaten toplumsal yerginin güldürüde izleyiciye de bir sorumluluk yüklediği sıkça görülen bir durumdur. Bu filmde de Bilo karakteri filmin sonunda ağayı öldürdüğü için tutuklanırken komutandan izin alıp bir tepeye çıkar ve köylülerine nutuk atar. Bilo'nun nutukları üzerine köylülerin “hay elini, ayağını öpeyim” demesi ve Bilo'nun “yok, kimsenin elini ayağını öpmeyin, başımıza ne geldiye bu kış öpme sevdasından gelmiştir. Kula kul olmanın sonunu gördünüz, artık ağa da bey de sizsiniz” sözleri, filmin önermesini sesli bir şekilde dile getirmektedir. Böylece film boyunca çeşitli sahneler ile eleştirisi yapılarak güldürü çerçevesinde verilen mesajlar, filmin sonunda karakterin de ağzından duyulmuş ve açık şekilde ağalık sisteminin eleştirisi filmin izleyicisine aktarılmıştır.

3.4. Davaro Filmi

3.4.1. Filmin Afiş Künyesi ve Özeti



Görsel 3.13. Davaro film afişi (TSA, 2016)

Davaro filminin afişinde hareketli bir büyükbaşın üzerinde elinde silahıyla duran Memo karakteri görülmektedir. Burada eşkıya kıyafetleriyle de olsa hayvanın şahlanışı çizmeler gibi unsurlar Memo'yu adeta kovboy edasına sokmaktadır. Bu açıdan kurtarıcı bir rol modeli çizildiği düşünülebilmektedir. Filmde hem kan davasına karşı çıkarak algıları yıkan hem de bütün köylülerin borcunu silerek, ağa baskından kurtaran Memo'nun henüz afiş aracılığıyla kurtarıcı rolünün izleyiciye aktarıldığı görülmektedir.

Arka planın toz duman olması ise bu sürecin kargaşası şekline yorumlanabilir. Memo'nun yaptıklarını topluma kabul ettirmesinin kargaşası ve bu kurtarıcı vazifeyi üstlenene kadar olan yaşananların bir tasviri şeklinde arka planın bu şekilde toz duman tercih edildiği düşünülebilmektedir.

Tablo 3.3. Davaro Filmi Künyesi (TSA, 2016).

FİLMİN KÜNYESİ	
Yönetmen	Kartal Tibet
Senaryo	Yavuz Turgul, İhsan Yüce, Kartal Tibet
Görüntü Yönetmeni	Çetin Gürtop
Yapımcı	Yalçın Başaran
Yapım Şirketi	Başaran Film
Yapım Yılı	1981
Tür	Komedi
Kurgu	Mevlüt Koçak
Müzik	Cahit Berkay
Oyuncular	Şener Şen, Kemal Sunal, İhsan Yüce, Adile Naşit, Pembe Mutlu, Ayşen Gruda, Gülçin Feray, Osman Çağlar, Ahmet Açıkan, Nermin Özses, Semra Uçar, Gülderen Esmir, Sırrı Elitaş, Yusuf Çetin, Yedigöller Ejder, Çetin Başaran ve Cevdet Balıkcı

Davaro filmi, Memo karakterinin sevdiği kız olan Cano ile birlikte olabilmesi için başından geçenleri anlatmaktadır. Davaro ve Hıyarto aileleri arasındaki kan davası meselesi kavuşmalarına engeldir. Memo'nun evleneceği gün kanlısı Sülo hapisten çıkar gelir. Tüm köyün kan davası için Memo'yu öldürmeye ikna etmeye çalışmasına rağmen Memo cinayet işleyip hapse girmek istemez. Bu sebeple Memo ile kanlısı Sülo anlaşarak Sülo'ya ölmüş süsü verirler. Fakat filmin sonunda bu durum ortaya çıkmaktadır. Film temelinde Davaro ve Hıyarto aileleri çerçevesinde ağa yönetimi altındaki köy hayatı anlatmaktadır. Eşkıyalık, ağalık, töreler, kan davası, baskıcılık gibi dönemin Türkiye'sinde yer alan kırsal bölgenin toplumsal sorunlarına mizahi bir yaklaşım ile yer vermektedir.

3.4.2. Filmin Çözümlemesi

1980 sonrasında yapılan Davaro filminin çözümlenmesi için ilk olarak bu dönem Türkiye'yi ve Türk sinemasını son derece etkileyen iki unsuru göz önüne almak yerinde olacaktır. İlk unsur 12 Eylül Askeri Müdahalesidir. Zaten birçok sorun ile uğraşmakta olan Türk sineması darbe ile birlikte daha da zorlu bir sürece girmiştir. 1980 sonrasında özellikle sansür uygulamalarının artması sinemanın toplumsal sorunları işlemesi durumunu olumsuz anlamda etkilemiştir. 12 Eylül sonrası çok sayıda film yönetenler tarafından uygunsuz bulunmuş, gösterimlerine müsaade edilmemiştir (Özdemir, 2022, s. 67). Ancak tüm bunlara karşın sinema toplumsal, siyasi, ekonomik birçok alan hakkında bilgilere ulaşılmasına ve eleştirel bir bakış kazanılmasına bu dönemde de aracılık etmiştir (Özdemir, 2022: 66).

İkinci önemli unsur ise göç meselesidir. 1980 yılı ile birlikte Türkiye Cumhuriyeti kurulduğu yıllardan itibaren ilk defa şehirde yaşayan insanların nüfus oranı, kırsal alanlarda yaşayan insanların nüfus oranını geçmiş duruma gelmiştir (DİE Türkiye İstatistik Yıllığından akt. Sağlam, 2006: 37-38). Bunun getirisi olarak Türkiye’de büyük bir sosyolojik değişim yaşandığı görülmektedir. Bu durumun ülkedeki yaşamı değiştirdiği de açık şekilde ortadadır. Göç meselesine ağalık perspektifinden bakıldığında, köyden kente göç oranlarının artması ve artık nüfusun çoğunluğunun şehirlerde yaşaması köylerde etkin bir güç olan ağalık kurumunun insanlar üzerindeki etkisini daha da yitirmesine yol açmıştır. Tüm bu yaşananların sinemaya da yansımaları olağandır. Davaro filmi de ülkede yaşanan tüm bu durumlardan ve olaylardan etkilenecek şekilde çekilmiş bir film olarak izleyiciye sunulmaktadır.

Davaro filmi Almanya’dan gelen Memo’nun coşkulu şekilde karşılanmasıyla başlamaktadır. Bu coşku Memo’nun, Almanya’dan geldiğinde, köylünün ağaya olan borçlarını ödeyeceğine olan inançtan gelmektedir. Ancak Memo’nun zengin bir halde gelmediğini gören köylüler sırtını dönüp oradan ayrılır. Muhtar ise “Ulan biz de tam adamına bel bağlamışız” sözleriyle hayal kırıklığını dile getirmektedir. Henüz ilk sahneden köylülerin perişan durumda oldukları izleyiciye gösterilmektedir. Bu perişanlıktan kurtulmak için ise köylülerin yine kişilerden medet umulduğu görülmektedir. Ancak medet umdukları kişinin Mercedes ile gelmesi beklenirken at arabası ile gelmesi komedi perdesi altında kişilere bel bağlamanın eleştirisi şeklinde filmde yer almaktadır.

Filmde köylünün hali ayrıca diyaloglarda da görülmektedir. Memo’nun annesinin sözleri de bu durumu gösterir niteliktedir. Memo’nun annesi “ağa iyice azıttı”, “ağa bizi inletiyor”, “ağa borçları istiyor, bizde para mı vardır, veremiyoruz tabi ki” sözleri ile bu durumu daha da gün yüzüne çıkartmaktadır. Film böylece henüz ağa karakterini göstermeden dahi olumsuz ağa temsilini çizmeye başlamıştır. Bu bağlamda diyaloglarla ağalık sisteminin eleştirisi henüz ilk sahnelerden beri filme yerleştirilmiştir. Devam eden süreçte köylülerin “köylünün ağaya olan borcu gırtlığı aştı”, “ ağaya vermedik bir bilmem neyiz kaldı, yine de borçları ödeyemedik” gibi sözleri yine bu perişan durumlarını ortaya koymaktadırlar. Fakat köylülerin ağaya karşı sitem edebilmesi, durumdan şikayetçi olması da değişen sosyal yapının bir getirisi olarak filmde yer almaktadır.

Filmde en çok eleştirilen unsurların başında kan davası ve toplumun gelenekçi yapısı yer almaktadır. Köylüler geleneksel yapıya son derece bağlı şekilde temsil edilmektedirler. Ağayı her ne kadar sevmeseler de geleneksel yapının bir numaralı temsilcisi yine ağadır. Köylülerin geleneksel yapıya düşkünlüğü sebebiyle ağaya koşulsuz şartsız bir biat söz konusudur. Filmde ağa ile ilgili olumsuz sözler sıralayan Memo'nun annesi, iş geleneksel unsurlara geldiğinde ağa figürünü ön planda tutmaktadır. Oğlunu evlendirmek için bile “hele bir ağaya danış, ağa destur verirse bize bok yemek düşer” sözleriyle köylülerin hayatında karar merciinin ağalık kurumu olduğu mesajını izleyiciye aktarmaktadır.

Filmde ağanın görüldüğü ilk sahnede ağa, köylülerin perişan halinin tam tersi bir şekilde oldukça lüks bir hayat içerisinde ve yoksulluktan tamamen uzak bir biçimde temsil edilmektedir.



Görsel 3.14. Davaro filminde ağanın yaşamı (Tibet, 1981)

Ağa havuzun kenarında, elinde alkolüyle, çevresinde ayakta bekleyen kahyası ve korumalarıyla lüks bir hayat içerisinde. Aradaki bu hayat farkının henüz ağanın görüldüğü ilk sahneden vurgulanması, filmin ağaya yönelik eleştirel tutumuna örnek olarak gösterilebilmektedir.

Ağa, kendisinden evlenmek için destur almaya gelen Memo'ya oldukça öfkelidir. Bu öfkesini “kanlın Sülo ne olacak, babanı vurmıştır, onca kan ortada mı kalacak hırbo” sözleri ile dile getirmektedir. Burada geleneksel yapının temsilcisi olan ağanın öfkelenmesindeki temel sebep, kan davası gibi geleneksel yapıya ait hayat tarzları, uygulanmaya devam

etmezse, ağalığa da ihtiyacın kalmayacağı ve ağalık sisteminin sona ereceğine olan bilinç durumudur. Yıldırım'a göre töreden sorumlu olan kişi ağadır. Bu durum ağanın toplum nezdindeki konumunu sürekli olarak güçlendirmektedir. Bu düzenin bozulması demek ağalığın zafiyet göstermesi demektir (Yıldırım, 2017: 130). Bu açıdan zafiyet göstermek ve konumunu, itibarını kaybetmek istemeyen ağanın, geleneksel yapıya ait durumları devam ettirme çabası ve bu durumlara karşı çıkan köylülerine öfkelenmesi oldukça olağandır. Ağa Memo'ya evlenmesi için izni de kanlısını vurma sözüne karşılık olarak vermektedir. Bu durum da ağanın bu yapının devamına verdiği önemi ve bu düzenin devamına yönelik verdiği mücadeleyi gösterir niteliktedir.

Filmde geleneksel yapının bir türü olan töre ve kan davası meselesinin fazlasıyla üstünde durulmaktadır. Memo kanlısını öldürmek istemediği için bütün çevresinden tepki görmektedir. Bu tepkilere bakıldığında:

Memo'nun Annesi: “Vurmazsan analık hakkımı helal etmem”

Ağa: “Vur al kanını yoksa bu düğün olmaz, beş yüz yıllık töremizi bu kıcı kırık Davaro bir bozmaya kalkıyor, vurmazsan o puşt Hıyarto'yu yaşatmam seni bu köyde”

Gelinin Babası: “Babasının kanını yerde koyan bir hırboya verecek kızımız yoktur. Kanını almadan bu eve adımını atma”

Gelin Cano: “Yiğitliğin hangi kitabında yazıyor kanını yerde koymak Memo, benim Davarom daha mı az yiğittir Ayşo'nun Hıyartosundan... Bütün ömrümce beklerim seni, tek vur onu başımız eğik olmasın Memo”

Tüm bu sözler Memo'nun karşı çıktığı geleneksel yapının köy hayatında ne kadar etkili olduğunu izleyiciye anlatmaktadır. Ayrıca bu durum yalnızca diyaloglarda kalmamakta yönetmen tüm bu sözlerin hepsini ard arda koyarak eleştiriyi güçlendirmektedir. Ayrıca görsel olarak da Memo'nun bu yalnızlığına vurgu yapılmaktadır.



Görsel 3.15. Davaro filminde Memo'nun toplumdan dışlanması (Tibet, 1981)

Görsel 3.15'te görüldüğü gibi Memo'nun toplumdan dışlanması açıkça belirtilmektedir. Bu bağlamda mücadele etmesi gereken geleneksel yapının köy hayatındaki yeri de yönetmen tarafından izleyiciye aktarılmıştır.

Filmde kan davasının çok açık bir şekilde eleştirisi vardır. Bu durum aile adlarında bile kendini göstermektedir. Kan davalı olan ailelerden bir tanesi "Hıyarto" diğeri "Davaro" adındadır. Film bu yönüyle dahi alaycı şekilde yaklaştığı meselenin eleştirisini yapmaktadır. Ayrıca filmde kan davasının çıkış meselesi Memo ile Sülo'nun dedelerinin dedeleri arasında yaşanan hıyar tarlasına davar girmesinden kaynaklanmaktadır. Burada hem isimler üzerinden yapılan bir güldürü hem de nesillerdir devam etmesine dönük bir eleştirinin yer aldığı söylenebilmektedir. Ayrıca filmin sonunda Memo tarafından söylenen " sana bu canı ben vermedim ki ben alayım", "şeref adam vurmak ile olmuyor" sözleri filmin kan davası meselesine yaklaşımını açıkça dile getirmektedir. Böylece filmin izleyicilerine de geleneksel yapı üzerinden toplumsal mesajlar verilmiştir.

Filmde eleştirilen yönlerden biri ise eşkıyalık ve eşkıyaya karşı köylünün tutumudur. Köylüler film boyunca tersledikleri Memo'yu, eşkıya olduktan sonra sayısız övgüler ile anlatmaktadırlar. Üstelik Memo hiçbir şey yapmadığı halde bu övgüleri almaktadır. Böylece filmde köylülerin abartısına bir vurgu söz konusudur. Köylülerin "şu ağayı da şikayet edek ona" sözleri ise ağalık sisteminin daha ağır bir eleştirisini içermektedir. Durum öyledir ki köylüler eşkıyadan medet umar hale gelmiştir. Zaten film boyunca köylülerin medet umması durumuna yapılan eleştiri böylelikle ağalık sistemine de dokunmuştur. Film böylece komedi kisvesi altında köylünün perişan durumunu, ağalık sistemi üzerinden anlatmaktadır. Köylülerin kişilerden medet umma durumunu ise eşkıyalık üzerinden eleştirerek, izleyiciye

durumun yanlışlığını sergilemiştir. Köylülerin medet umması yalnızca sözlerde kalmayıp uygulamada da yer almıştır.



Görsel 3.16. Davaro filminde eşkıyanın köye inişi (Tibet, 1981)

Eşkîya köye indiğinde köylü tarafından büyük bir coşkuyla, davullar ve zurnalar eşliğinde, sevgi gösterileriyle karşılanmaktadır. Normalde eşkıyalar aynı köylülerin yolunu kesen, paralarına el koyan, kötü işler yapan kişilerdir. Zaten eşkıyalar köye geldiklerinde ilk sözleri de “hiç telaşa lüzum yok, mala, cana dokunmayacağız” olmuştur. Bu açıdan köylüler için olumlu karakterler olması mümkün değildir. Ancak köylülerin coşkulu şekilde eşkıyaları karşılaması hem gerçekte de türlü sebeplerden dolayı böyle bir durumun var olmasına ışık tutmakta hem de bu tezatlığa yapılan bir eleştiri olarak yorumlanabilmektedir.

Filmde ağalık ile ilgili yer alan unsurlardan bir tanesi de ağanın sahiplik durumudur. Ağa kendisini köylünün sahibi gibi görerek geleneksel otoritenin gücünü kullanmaktadır. Geleneksel otorite mutlak itaat içermektedir ve bu durum otorite sahibine sonsuz bir güç sağlayabilmektedir (Weber, 1996: 375-376). Aldığı bu güç ile ağa köyündeki insanlar üzerinde sonsuz bir yetkiye sahip olmaktadır. Filmde ağa, Sülo'nun öldüğünü düşündüğü gibi karısını almaya çalışmaktadır. Kadın bu durumu istemese de önemli olan ağanın tutumudur. Ağanın “fena mı canım, Allah'ın gariplerini ortada kalmaktan kurtarıyoruz. İtin biri başka bir iti vurdu bu masum ortada kaldı. Biz de ağalık görevimizi yapıyoruz” sözleri ile köylüler ve ağa kahkaha atmaktadır. Böylece ağa aslında töreleri çıkarlarına göre kullandığını itiraf etmektedir. Sülo'nun karısını elde etmek için Memo'yu kullanmış bunu da töre ve kan davası

kisvesi altında normalleştirmiştir. Filmin sonunda Memo'nun ağaya söylediği “ağa, şeref insan vurmamakla olmuyor, şeref zavallı bir çare kadınlara göz dikmekle de olmuyor. Sen benim Sülo'yu vurmamı töre için değil avradına konmak için istiyorsun” sözleriyle ağanın geleneksel yapıyı çıkarlarına göre kullanması meselesini diyaloglarla da bizzat ortaya koymuştur. Ayrıca bu sözler ile “ağalık görevi” kavramı tartışma meselesi yapılmış ve film yeni ölmüş adamların karılarını alan sayısız defa evlenen bir ağa temsili ortaya koyarak “ağalık görevi” kavramını olumsuz bir şekilde sergilemiştir. Böylece ağalığın ve ağaların güvenilmez olduğu mesajı bir kez daha izleyiciye verilmiştir. Filmin kapanışı ise ağa ve ağanın karşısında duran Memo ile yapılmaktadır.

Ağa: “Seni bu köyden kovuyorum”

Memo: “Kovuyor musun”

Ağa: “Kovuyorum. Buranın sahibi benim. Senin de davarının da ananın da karının da”

Memo: “Höst de ağa, lafına dikkat et ucu kötü yerlere dokunuyor”

Ağa: “Yalan mı lan hepiniz benim malım değil misiniz”

Köylüler: “He öyleyiz ağam”

Ağa: “Kıçınızdaki dona kadar bana borçlu değil misiniz “

Köylüler: “Borçluyuz ağam “

Ağa: “İstersem hepinizi buradan defedemez miyim “

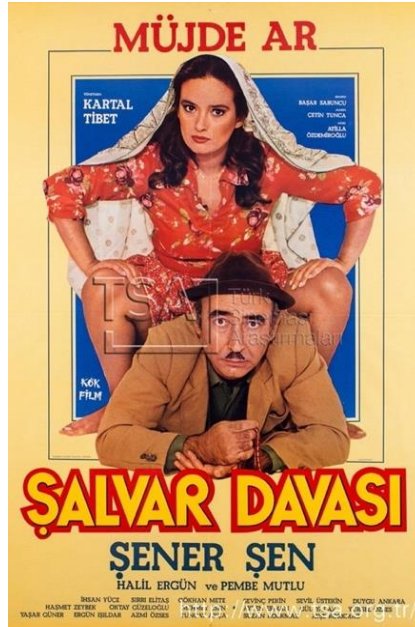
Köylüler: “Edersin ağam “

Bu sözler üzerine Memo, ağaya silah çeker fakat öldürmek yerine para ile köylülerin borcunu ödeyerek köylüleri kurtarır. Borçları silah çekiliyken vermesi de ağaya başka bir seçenek bırakmamaktadır. Bu bağlamda “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusuna yer verilmemiş fakat bir daha köylüye eziyet durumunda ağanın öldürüleceği tehdidi filmin kapanışında yer almıştır. Böylece ağalık düzeninin ihyasında yine silah objesi ön plana çıkartılmış ve düzen bu şekilde sağlanmıştır.

Son sahnede ağanın sözlerine hak veren köylüler ağaya koşulsuz biat etmekte ve otoritenin yanında konumlanmaktadır. Geleneksel otoritede, otorite sahibine itaat etmemek, inançlara ve geleneklere de karşı çıkmak anlamına gelmektedir (Weber, 1996:375-376). Bu açıdan köylülerin bu durumu hele ki filmdeki gibi maddi bir bağımlılık da söz konusu iken oldukça anlaşılırdır. Emre Yıldırım'a göre "Filmlerin kahramanı olarak tek tek bireyler sivrilsede bu bireyler arka planda grup kimliğinin taşıyıcılarıdır. Bu filmlerde ilerleyen olaylar kahramanla otoriteyi karşı karşıya getirir ve bu karşılaşma otoritenin mutlak bozgunu ve sistemin en alttaki vasıfsız herkesin lehine değişimle neticelenir" (Yıldırım E. , 2007: 232). Davaro filminde de durumun bu şekilde sonuçlanması yer almaktadır. Film boyunca köylülerin ağadan şikayet etmesi ancak herhangi bir eyleme geçmemesi, Memo'nun ise eyleme geçerek güçlü bir otorite olan ağanın karşısında durması, Memo'nun arka planda bir grubu temsil ettiğini gösterir niteliktedir. Bunun sonucunda filmin kahramanı Memo otorite olan ağayı kesin olarak bozguna uğratmakta ve borçların ödenmesiyle tüm köylünün lehine bir değişim yaşanmaktadır.

3.5. Şalvar Davası Film

3.5.1. Filmin Afişi Künyesi ve Özeti



Görsel 3.17. Şalvar Davası film afişi (TSA, 2016)

Şalvar Davası filminin afişinde elinde tespihi, kafasında yuvarlak şapkası ile yüzüstü uzanmış Ömer Ağa ve ağanın üzerinde oturarak duran Elif karakteri görülmektedir. Burada bir kadın erkek mücadelesinin yer alacağı izlenimi yaratılmaktadır. Elifin kıyafet olarak ve oturuş biçimi olarak daha açık bir şekilde konumlandırılması, mücadelenin cinsellik boyutunda da gerçekleşeceğini göstermektedir. Elifin ağanın üzerinde konumlanması mücadelenin kazananına da işaret etmektedir.

Tablo 3.4. Şalvar Davası Filmi Künyesi (TSA, 2016).

FİLMİN KÜNYESİ	
Yönetmen	Kartal Tibet
Senaryo	Başar Sabuncu
Görüntü Yönetmeni	Çetin Tunca
Yapımcı	Engin Karabağ
Yapım Şirketi	Kök Film
Yapım Yılı	1983
Tür	Komedi
Kurgu	Mevlüt Koçak
Müzik	Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular	Şener Şen, Müjde Ar, Halil Ergün, Sevinç Pekin, İhsan Yüce, Pembe Mutlu, Sırrı Elitaş, Sevil Üstekin, Suzan Korkmaz, Duygu Ankara, Ayten Erman, Gül Yalaz, Fikret Fırtına, Mine Soysal, Ayşe Korkmaz, Seval Ayrıl, Adnan Altay, Haşmet Zeybek, Yaşar Güner, Oktay Güzeloğlu, Tuncay Akça, Mehmet Esen, Gökhan Mete, Ergün Işıldar ve Azmi Örses

Film ağalık düzeninin var olduğu bir köyde kadınların mücadelesini temel almaktadır. Yıllardır şehirde yaşayan kültürlü bir kadın olan Elif'in köye gelmesi ile köylüleri birçok anlamda bilinçlendirme çabası ve bu gayretin karşısında olan Ömer Ağa'nın mücadelesi anlatılır. Ömer Ağa'nın Elif'e aşık olması da hikayeyi başka bir boyuta sürükler. Mücadele büyük ölçüde kadınların hakkını aramasına yönelik kadın-erkek çatışması şeklinde ilerlemektedir. Erkekler Ömer Ağa'nın önderliğinde bir tarafı oluşturmakta, kadınlar da Elif'in önderliğinde bir tarafı oluşturmaktadır. Mücadelenin bozguna uğrayan tarafı ise yalnızca Ömer Ağa olmuştur.

3.5.2. Filmin Çözümlemesi

1980’li senelerin başlarında, ülkede üretilen film sayısında bir düşüş gözlemlenmektedir. Bu azalışın en büyük sebeplerinden biri, ülke genelinde yapılan 12 Eylül 1980 Askeri Darbesidir. 1980 darbesinin ardından sıkı yönetim ile darbeyi gerçekleştirenler, pek çok sinema yapıtını, basılı yazıları ve yayınları ülke genelinde suç olarak değerlendirmiştir. Bu sebeple çeşitli filmlerin ya da kaynakların da dönem içinde yok edildiği bilinmektedir (Özdemir, 2022: 71). Şüphesiz bu ortamın da etkisiyle Türk sinemasında farklı yapımlar meydana gelmeye başlamıştır. Bunları örneklendirmek gerekirse “kadın filmleri” örnek gösterilebilmektedir. Müjde Ar bu filmlerin en önde gelen oyuncularındandır (Makal, 1991: 15). 1980 sonrası dönemde filmlerin mesaj iletme kaygısı yeni bir kimlik arayışına girmiştir. Özellikle ana hikâyenin yanı sıra, filmlerin çeşitli sahnelerinde verilen toplumsal mesajlar olduğu bu dönemde görülmektedir (Güçhan, 1992: 95).

Şalvar Davası filmi tam olarak bu bağlamda üretilmiş bir film olarak sinemada yer almıştır. Ana hikayenin yanı sıra, filmin çeşitli sahnelerinde verilen toplumsal mesajları içeren film, 1980 sonrası çekilen kadın filmlerine örnek gösterilebilecek türdendir. Bu filmlerin önde gelen başat oyuncularından olan Müjde Ar’ın da filmde başrol oynaması bunu destekler niteliktedir.

Film henüz ilk sahnesinde art arda getirilen görüntüler ile köylü kadının perişan halini izleyiciye sunmaktadır. Kadınlar tarlada çalışmakta, çocuk bakmakta, kovalarla su sıralarında beklemektedir. Erkekler ise ağaç altında uyumakta, kahvehanede çay içmektedir. Burada art arda gelen bu görüntüler ile ataerkil bir düzen eleştirisi yapılmaktadır. Ağalık sisteminin var olduğu ve ataerkil bir düzenin içinde kadınların çalıştığı erkeklerin yattığı olgusu filmin henüz jenerik kısmında dahi eleştiriye uğramıştır. Ağalık sisteminin ataerkil yapısı çoğu zaman ağalık temsili içeren filmlerde de eleştirilen konular arasında yer almıştır (Yemez, 2022: 593).

Filmde yer alan ağalık temsili değerlendirildiğinde ise filmde ağanın görüldüğü ilk sahne temsil bağlamında oldukça önemlidir. Çünkü genellikle ağalık düzenini ele alan filmlerde ağanın gösterildiği ilk sahne ağanın itibarını vurgulamakta ya da yaşayışını izleyicilere aktarmaktadır. Zira Şalvar Davası filminde de ağanın görüldüğü ilk sahnede evinin bahçesinde günlük yaşamından bir kesit izleyiciye gösterilmektedir.



Görsel 3.18. Şalvar Davası filminde ağanın yaşamı (Tibet, Şalvar Davası, 1983)

Ağa henüz görüldüğü ilk sahnede kafasında şapkası ve güneş gözlüğüyle, ayağını yıkayan karlılarıyla sefa içinde görülmektedir. Böylece özellikle ağaya çalışan köylü kadınlar ile ağanın aralarındaki hayat farkı filmin ilk sahnelerinden ortaya konmuştur. Filmin ağa-köylü durumuna yönelik eleştirel tutumu henüz ilk sahnelerden vurgulanmıştır.

Ağanın Elif ile karşılaştığı sahnede bütün köylü erkekler Elif'e sarkıntılık yaparken ağa “bundan böyle bu kız benim kanadım altındadır”, “bu köyün namusu benden sorulur, yan bakanın gözünü oyarım” gibi sözlerle kendisine namuslu, düzgün bir ağa imajı çizmektedir. Ancak yaptığı eylemler bunun tam tersidir. Ağa Elif'e köylüden daha fazla sarkıntılık yapmaktadır. Hatta iş öyle boyutlara gelir ki ağa, Elif'e zorla sahip olmaya dahi çalışır. Yer verdiği tutarsız ve sözüne güvenilmez ağa tiplmesiyle film, sözü ile uygulaması birbirini tutmayan olumsuz bir ağa imajını izleyiciye göstermektedir. Ayrıca kocası ölmüş olan Elif'in ağa tarafından “Allah'ın takdiri”, “şehir amelesinin alın yazısı” gibi sözlerle, Elif tarafından ise “iş kazası” olarak nitelendirilmesi, her şeyi geleneksel yapıyla ilişkilendiren ağa ile realist bakış açısına sahip Elif'in sistemselsel olarak da zıtlıklarını ortaya koymaktadır.

Filmde ağalık ile ilgili eleştirilen unsurlardan bir tanesi de insan hayatına verilen önemdir. Ağanın tarlasında çalışan köylü kadınlardan birisi fenalaştığında Elif “traktör var mı bu köyde” diye sormakta köylüler ise “ağanın var ama izin verir mi ki” şeklinde tereddütlerle yaklaşmaktadır. Hayati meselelerde dahi ağanın önceliği malına vereceği görüşünün köylülerce dahi biliniyor olması, filmde komik bir üslupla da olsa eleştirilerin merkezinde yer

almaktadır. Devam eden süreçte ağanın, traktörü kullanıldığı için çalışanın maaşını kesmesi ve türlü kötü sözler etmesi de ağa tarafından köylünün hayatına verilen değeri ortaya koymaktadır.

Bir başka unsur ise doğum meselesidir. Filmde Ömer Ağa doğum kontrolüne tümüyle karşı bir görüşe sahiptir. Ağanın bu tutumunun en önemli sebebi köydeki nüfus arttıkça ağaya hizmet eden kişi sayısının da artacak olmasıdır. Film bu durumu diyaloglarla da açıkça ortaya koymaktadır. Ağa doğum kontrolü için Elif ile tartıştığı sırada “ şehir yerinde yalan yanlış bellettikleri burada sökmez. Karılar doğurmaz, soy sop üremezse tarlada bağda bahçede kim çalışacak ulan” sözlerini dile getirmekte ve böylece yuvaların dağılmasından ziyade kendisine ırgat yetiştirecek yeni nesillerin azalmasından korktuğunu vurgulamaktadır. Meseleye de bu sebeple dahil olmaktadır. Köylüler ise bu doğurganlık meselesini, dine, erkekliğe ve geleneksel unsurlara bağlamaktadır. Film bu şekilde yer verdiği komik sahneler ile aslında güldürürken düşündürmeyi amaçlamaktadır. Din ya da geleneksellik çatısı altında ağanın kendi çıkarlarını gözettiğini ve bu değerler ile köylüyü kullanmasının daha kolay hale geldiğinin eleştirisini yapmaktadır.

Köylüler ile ağa arasındaki ilişki pek çok komik sahne ile izleyiciye gösterilmekte fakat bunların neredeyse tamamı komedi perdesi altında ağır eleştiriler olarak değerlendirilebilmektedir.



Görsel 3.19. Şalvar Davası filminde köylülerin ağanın komutlarına tepkileri (Tibet, Şalvar Davası, 1983)

Ağa her “höt” dediğinde köylüler başları önde ağaya biat göstermektedirler. Bu durum genellikle herkesin koordineli hareket etmesi ile komik bir algı yaratsa da ağanın köylüler üzerindeki üstünlüğünü vurgular niteliktedir. Bu üstünlük ağaya sonsuz da bir yetki vermektedir. Zaten geleneksel otoritede, otorite sahibine sonsuz bir güç sağlanmaktadır. Köylülerin otoriteye karşı çıktığında gelenekselliğe de karşı çıktığı anlayışı bu durumu sağlayan temel sebeplerdendir (Weber, 1996: 375-376). Filmde geleneksel otoritenin temsilcisi de Ömer Ağa’dır. Filmde ağa haklı ya da haksız her konuda suçu köylülerde bulmakta kendisini kusursuz hale getirmektedir. Bu durum öyle bir haldedir ki ağa kendi kullandığı motosikletin kaza yapmasından bile yanaşmasını suçlu bulmaktadır. Yanaşma ise bu duruma ağadan özür dileyerek, elini öperek karşılık vermektedir. Burada tıpkı geleneksel otoritede olduğu gibi koşulsuz bir biat söz konusudur. “Ağa derse doğrudur”, “ağa yaparsa haklıdır” gibi kalıplaşmış algılar filmin pek çok sahnesinde görülmekte, ağa tokat attığında dahi ağanın eli öpülmektedir. Bu tür durumları mizahi yönleriyle ele alan film, bir durum gösteriminin yanı sıra aynı zaman da ortaya eleştirel bir bakış da koymaktadır. Bu durumları komik hale getirerek izleyicinin ağa algısı hakkında önemli rol oynamaktadır.

Filmde otoritenin karşısında yer alan kişi ise Elif karakteridir. Geleneksel otoritenin varlığında ağaya çıkmanın oldukça zor olduğu bir durumda Elif, ağaya tümüyle karşıttır. Bu sebeple köylüler kimi zaman Elif’i geleneksel kültüre karşı çıkmakla suçlamakta, kimi zaman ise Elif’e destek olanlar dahi ağalık ile mücadele edilemeyeceği görüşünü dile getirmektedir. Köylülerin birçok defa Elif’i mücadeleden caydırmaya çalıştıkları, otoritenin tarafında yer aldıkları görülmektedir. Elif’in destekçilerinden biri olan Recep’in “dünyayı değiştirmek bize mi kaldı bacım, yahu böyle gelmiş böyle gider” sözleri ağalık ile mücadele edilemeyeceği inancını açıkça ortaya koymaktadır. Böylece filmde toplumun ağalığın sarsılmaz yönüne olan inancı dile getirilmekte fakat mücadeleye devam eden Elif temsili ile durumun böyle olmadığı mesajı izleyiciye aktarılmaktadır.

Filmin ağalık ile ilgili yıktığı tabulardan bir tanesi güç meselesidir. Ağaların birçoğu tarih boyunca güçlerini ön plana çıkararak bir imaja sahip olmuşturlar. Ağalar bu imajı sağlayabilmek adına kimi zaman atalarının kutsal kişiler olduğunu ileri sürmekte ya da tarihte önemli işler yapmış olan büyük savaşçıların soyundan geldiklerini iddia edebilmektedirler (Gökçe, 1967: 97). Hal böyle iken ağanın fiziksel olarak da güçlü olması beklenmektedir. Fakat filmde yer verilen ağa temsili sözde çok güçlü olduğunu iddia eden ama uygulamada

bir kadın tarafından eşit şartlar olmayan (kendisinin avantajlı olduğu) bir dövüşte dahi dayak yiyebilecek kadar güçsüz bir şekilde konumlanmaktadır. Elif ile Ömer Ağa'nın karşılıklı dövüştüğü sahnede ağa elinde kılıçla Elif'e saldırmakta fakat Elif bir odun parçası ile ağayı pataklamaktadır. Ağa bunun sonunda Elif'ten kaçarak kurtulabilmiştir. Bu çerçevede filmde ağalığın güç bakımından imajı tümüyle çizilmiş, güçsüz bir ağa temsiline yer vererek ağalık itibarı zedelenmiştir. Böylelikle ağa imajının tarihsel geçmişine dayanan güç unsuru alaya alınmış ve böylelikle izleyiciye efsaneler hakkında da birtakım mesajlar aktarılmıştır.

Filmin temel olarak ağalık kurumuna çağın da getirdiği modern bir yaklaşımla yer verdiği görülmektedir. Ağa karakteri ata binmek yerine motosiklete binen, traktörüne özel köy dışından tamirci tutan bir karakter olarak temsil edilmektedir. Ağalığın dönüşümüne yapılan bu vurgu modernlik ile geleneksellik arasındaki çelişkiyi komik bir üslupla izleyiciye aktarmaktadır.



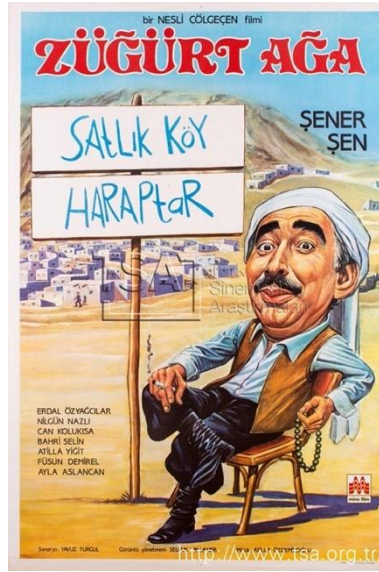
Görsel 3.20. Şalvar Davası filminde ağanın saldırı sahnesi (Tibet, Şalvar Davası, 1983)

Görsel olarak değerlendirildiğinde de filmde yer alan bu çelişkinin eleştirisi açık şekilde görülmektedir. Ağa kadınlara saldırmaya elinde kılıç altında traktör ile gitmekte ve “Allah Allah” naraları atmaktadır. Geçmiş köklerinden gelen at üstünde kılıç sallama kültürüne yapılan bu göndermenin, elinde silahlarla bekleyen kadınlara karşı kılıçla gidilmesi ve at yerine daha modern bir araç olan traktör ile bu saldırının gerçekleşmesi filmde yer alan modernlik ile geleneksellik çelişkinin göstermektedir.

Filmin sonuna bakıldığında öne çıkan unsur yine birlik beraberlik olmaktır. Bu sağlandığı takdirde ağa ile de ağalık ile de mücadele edilebilmektedir. Topçu'ya göre “Şalvar Davası, ağaya ve erkek egemen düzene karşı güç bir mücadele veren kadınların direnişinin yine kadınlara kırdırılma çabalarının bertaraf edilmesi ve sonunda kadınların birlikte hareket etmeleri sayesinde kadınların zaferi ile biter” (Doğan Topçu, 2015: 18). Ağaya karşı çıkan kadınlar sonunda ağanın yanında yer alan erkekleri de tarafına çektiğinde ağa ile mücadele edebilmektedirler. Böylece filmin sonunda mesele artık kadın erkek tarafının bir olmasıyla ağa-köylü meselesine bağlanmıştır. Film boyunca ağanın her dediğine boyun eğen ve kabullenen erkekler artık ağanın emirlerine karşı gelmekte filmdeki söylem ile “isyan” etmektedirler. İsyân bütün köyü kapsamaktadır. Zira ağanın yanaşması bile isyana cesaret edip ağanın karşısında yer almıştır. Köylülerin birlik olup ağaya karşı bir tutum sergilemesinin sonucu, ağalığın mutlak bozguna uğramasıdır. Ağa bu eylem karşısında felç geçirmekte ve tümüyle itibarını da gücünü de kaybetmektedir. Durum öyledir ki artık karısı bile kaşıkla ağayı döverek yemek yedirmektedir. Köylülerin birlik olması sonucunda itibarını kaybeden ağanın temsili ise ağaya bu itibarı sağlayanın da daima köylüler olduğunu kanıtlamaktadır. Böylece film köylülerin de bu bağlamda eleştirisine yer vermektedir.

3.6. Zügürt Ağa Filmi

3.6.1. Filmin Afişi Künyesi ve Özeti



Görsel 3.21. Zügürt Ağa film afişi (TSA, 2017)

Züğürt Ağa filminin afişinde ağanın bir elinde tespah diğer elinde sigara görülmektedir. Ön plana çıkartılan çizimleri ve bacak bacak üstüne atarak kendisinden emin şekilde oturuşuyla ağanın otoritesi afişte iyice ön plandadır.

Arka planda ise bir köy yer almaktadır ancak köy tasviri çölü andıran, tümüyle kurak bir arazinin ortasındaki taş evlerden ibarettir. Arka plan hem filmin geçtiği yeri göstermekte hem de filmin konusu hakkında bilgiler vermektedir. Ağa afişteki yazıda görüldüğü üzere Haraptar köyünü satmaktadır. Bunun sebebi ise afişin arka planında yer olan kuraklık ile açıkça görülmektedir. Böylece film yalnızca afişi ile dahi izleyicilere filmin konusuna yönelik tüyolar vermektedir.

Satılık köy yazısında yapılan “satılık köy” şeklindeki yazım hatasının ise ağanın eğitim durumuyla ilişkilendirilmesi mümkündür. Zira filmde ağanın okuma yazma bilmediği görülmektedir.

Tablo 3.5. Züğürt Ağa Filmi Künyesi (TSA, 2017).

FİLMİN KÜNYESİ	
Yönetmen	Nesli Çölgeçen
Senaryo	Yavuz Turgul
Görüntü Yönetmeni	Selçuk Taylaner
Yapımcı	Kadri Yurdatap
Yapım Şirketi	Mine Film
Yapım Yılı	1985
Tür	Komedi, Dram
Kurgu	Nevzat Dişiaçık
Müzik	Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular	Şener Şen, Erdal Özyağcılar, Nilgün Nazlı, Can Kolukısa, Bahri Selim, Atilla Yiğit, Füsun Demirel, Ayla Arslançan, Celal Perk, Filiz Küçüktepe, Ali Osman Okumuş, Funda Çakmaktaş, Kemal İnci, Celal Yassıtaş, Kadri Yılmaz, Hamdiye Turan, Habil Yenici, Ahmet Yutmaz, Ali Rıza Canoluk ve Sabah Ayşavkı

Züğürt Ağa filmi diğer örneklerden farklı olarak ağalığın bitişine dramatik şekilde vurgu yapan bir filmidir. Haraptar köyünün ağası, kuraklık nedeniyle maddi zorluklar yaşar ve bu zorluklara bir de marabaların ağanın mallarını çalarak şehre göç etmesi eklenince iş daha da çıkmaza girer. Bunlar neticesinde ağa köyü satmaya karar verir. Ancak şehir hayatı ağanın düşündüğü gibi rahat değildir. Filmde bir ağanın şehir hayatına adapte olma süreci işlenir. Teker teker ağalığına dair her şeyini kaybeden ağa, en iyi bildiği işi yaparak, çiğköfte satıcısına dönüşerek şehir hayatına uyum sürecini tamamlar.

3.6.2. Filmin Çözümlemesi

Züğürt Ağa filminin ilk sahnesi, ağalığın zenginliğini ve itibarını vurgulayan, görkemli bir sofranın hazırlanması ile başlamaktadır. Ağanın bizzat kendisi gösterilmeden evvel defalarca çizmeleri gösterilmektedir. Ağanın daima temiz olan, ihtişamlı çizmeleri filmde ağayı temsil eden en bariz obje olarak gösterilmektedir. Filmin henüz jenerik aşamasında dahi çizme üzerinden ağa ile köylünün durumsal olarak farklılığı yönetmen tarafından izleyiciye gösterilmektedir.



Görsel 3.22. Züğürt Ağa filminde ağanın ayakları (solda) ve köylülerin ayakları (sağda) (Çölgeçen, 1985).

Ağa ihtişamlı çizmeleriyle konumunu vurgular şekilde atına binmekte, arsasında yürümektedir. Köylülerin ise ya çıplak ayakları ya da yıpranmış ayakkabıları görülmektedir. Böylece yönetmen ağayı temsil eden çizmeler üzerinden köylü ile ağanın farkını ortaya koymuştur.

Filmde çizmeleri ağa için oldukça önemlidir. Ağa çizmelerini göremediği her sahnede fazlasıyla sinirlenmektedir. Köylüler ağanın çizmelerini her daim parlak ve hazır bulundurmak zorundadır. Aksi halde ağa tarafından türlü cezalar ile tehditlere maruz kalmaktadırlar. Ağanın çizmelerine yapılan vurgu öyle bir boyuttadır ki Kekeş Salman iş için

ağaya yalvardığında, ağaya bakmadan farklı bir yerde olan çizmelerini öperek yalvarmasını yapmaktadır.



Görsel 3.23. Züğürt Ağa filminde Kekeş Salman'ın ağanın çizmelerine kapanması (Çölgeçen, 1985).

Bu görüntü ağanın otoritesinin çizme ile eşleştirildiğini göstermektedir. Sahnede çizmeler aracılığıyla ağanın iktidarına ve köylülerin bu iktidarın bilincinde olmasına yapılan bir vurgu söz konusudur.

Filmde ağalık ile ilgili ele alınan unsurlardan bir tanesi güç meselesidir. Ağa güreş etmeyi seven bir karakterdir. Köylüler güreş sonrası ziyafet için ağanın dövüştüğü kişilere kaybetsinler diye rüşvet vermekte ve ağa bu sayede güreşte başarı sağlamaktadır. Burada ağanın zevk olarak yaptığı ve başarı sağladığı eylemleri bile köylülerin katkısı olmadan başaramadığı mesajı film tarafından ortaya konmaktadır. Ancak köylüler yaptıkları durumu bildikleri halde ağanın gücünden övgüyle bahsetmekte ve ağalığın itibarını yükseltmektedirler. Köylülerden biri tarafından söylenen “ağa milletin gücüne akıl sır erer mi? Onlar doğuştan ağadır. Güçlüdür, yenerler” sözleri geleneksel yapıda ağaya bakışı gösterir niteliktedir. Ağaların itibarları için pek çok zaman kutsal kişiler olduklarını dile getirdikleri, doğuştan güçlü oldukları hatta büyük savaşçıların torunları olduğunu iddia ettikleri tarih boyunca birçok defa görülmüştür (Gökçe, 1967: 97). Filmde de ağanın geleneksel yapıdaki bu unsuruna değinilmekte ve doğuştan gelen bir gücü olduğu köylüler tarafından dile getirilmektedir. Ancak bunu dile getiren köylüler aynı zamanda ağa güreşlerde

kaybetmesin diye ağanın rakiplerine rüşvet de vermektedirler. Film böylece köylülerin çelişkili durumuna ışık tutmaktadır.

Ağanın köyü satıp şehre yerleşmesi için filmin çoğu sahnesinde çeşitli söylemler vardır. Ağanın eskiden ağa olan arkadaşı, kan kardeşi gibi kişiler filmde ağayı toprakları satıp şehre taşınmaya ve rahat etmeye davet etmektedir. Ağanın “ bırakıp gidersem dost, düşman ne der, maraba ne der, bunca insan elimize bakıyor, biz biraz da şan olsun diye yaşarız be ağa” sözleri bu konuya karşı tutumunu ortaya koymaktadır. Burada ağanın kendisinden çok çevre etmenleri ve ona bağlı olan kişileri düşündüğü görülmektedir. Zira bu etmenler terse döndüğünde, marabalar ağanın mallarını çalıp köyü terk ettiğinde, ağanın köyü satılığa çıkarttığı görülmektedir.

Filmde ağalık ve siyaset ilişkisi üzerinde fazlasıyla durulmaktadır. Ağalık yapısı siyasal olarak bulunduğu bölgede bir güçtür. Kitleleri yöneten ağalar demokrasiye ve oy kullanımına doğrudan etki edebilmektedir (Türkdoğan, 1998: 64-67). Bu durum ağaları siyasetçilerin gözünde oldukça yüksek bir mertebeye yerleştirmektedir. Çünkü ağalardan sağlayacakları bir çıkar söz konusudur. Bazı şehirlerde ağalar çeşitli makamlara bizzat talip olarak ulaşabilmekte ya da istediği kişilerin o makamlara ulaşmasına destek olabilmektedir. Bunun getirisi olarak köylere okul, elektrik, su gibi birçok hizmet ulaştırabilmekte ve köylülerinin gelişimine katkı sağlayabilmektedirler (Bruinessen, 2013: 297-299). Böylece hem ağaların siyasilerden hem de siyasilerin ağalardan faydalanabildiği açıkça görülmektedir. Film de bu perspektifte ağadan oy istemek için gelen siyasetçilerin temsiline beyazperdesinde yer vermektedir. Ağa bir parti için köylülerin önünde siyasilerle beraber miting yapmakta ve siyasilere “burada benim sözüm geçer”, “göbekleri bana bağlıdır, köylü beni dinler” gibi sözler ile oy garantisi vermektedir. Burada ağanın köylüler üzerindeki durumuna vurgu yapılmakta ve ağa tarafından oy atacak olan köylülere para verilmesi de ağalık düzeninde demokrasinin eleştirisini içermektedir. Ayrıca miting sonrası ağa ile siyasetçi arasındaki konuşma da karşılıklı çıkar meselesini açıkça dile getirmektedir.

Ağa: “Beyefendiye hürmet ederim”

Siyasetçi: “Ankara’dan bir emirin ağam”

Ağa: “Emir ne demek, zamanı gelince ricamız olur elbet”

Kırsal bölgede yaşayan köylü üzerinde etkili olan kişilerden bir tanesi de şeyh karakteridir. Dini yönden kendisini cahil gören köylü, şeyhe koşulsuz biat etmektedir. Filmde şeyh karakteri de dini suiistimal etmekte ve siyasal çıkarlar için köylüye cennetten tapu vermektedir. Bir yandan ağanın işaret ettiği partiye oy verilmesi için köylülere yapılan baskı ve maddi destek, diğer taraftan şeyhin işaret ettiği partiye oy verilmesi için köylülere cennetten tapu verilmesi, dönem içinde köylülerin oy kullanma alışkanlıklarının ne denli baskı altında olduğunu gösterir niteliktedir. Böyle bir ortamda sonuçların demokratik olması mümkün değildir. Bruinessen'e göre "köydeki bazı evlerin duvarlarında CHP'nin yayınladığı sosyal eşitlik sloganları yazılıydı. Ancak bir önceki seçimlerde tüm köy, ağanın desteklediği Millî Selamet Partisi'ne oy vermişti. Köylülerden bazıları bana bu partiden tiksindiklerini, ancak köydeki barışı sürdürebilmek amacıyla oylarını bu partiye verdiklerini söylediler." (Bruinessen, 2013: 454). Örnek ağalığın seçim dönemlerinde köylüler üzerinde ne kadar etkili bir kurum olduğunu açıkça göstermektedir. Filmde köylüler ağa ile şeyh arasında kalmıştır. Dini yönü ağır basan köylüler şeyhin tarafını seçmiş ve ağanın partisine ağa dışında başka kimse oy vermemiştir. Burada cennetten tapu meselesi üzerinden yapılan tercihle, köylünün cahilliği vurgulanmakta ve kişilere bağlı dini inanışın komedi kisvesi altında eleştirisi yapılmaktadır.

Ağa-siyaset ilişkisi ile ilgili filmde yer alan durumlardan bir diğeri ise ilişkinin güvenilmezliğidir. Ağa marabaların köyden ayrılması sonrasında kurak topraklarını satmak istemekte, alıcı olarak gelen kişi ise ağanın desteklediği siyasetçi olmaktadır. Siyasetçi ağanın toprağını alır fakat ağa köyü sattıktan sonra öğrenir ki köyün yakınına baraj yapılacaktı ve köy ağanın sattığı fiyatın çok daha üzerinde bir değere sahip olmuştur. Siyasetçi bu durumu önceden haber alarak kendisine menfaat sağlamıştır. Bu durum hem ülkenin siyasal düzenine ve siyasetçilerine ışık tutmakta, hem de ağa-siyasetçi ilişkisinin güvenilmezliğini ortaya koymaktadır.

Film başrolde yer alan ağaya bir isim vermemiştir. Bu durum komple ağa karakterleri ile ilişkili değildir. Çünkü filmde ağanın babası da bir ağadır ve kendisi Abdo ismine sahiptir. Benzer şekilde eski ağalardan bahsedilirken hepsinin ismi de zikredilmektedir. Fakat film başrolde yer alan ağaya bir isim vermeyerek izleyicisine ağanın kişiliğinden ziyade statüsü üzerinden mesajlar vermiştir. Zira ağa karakter olarak her ne kadar olumsuz bazı tutumlara

sahip olsa da filmde genel olarak iyi bir insandır. Kiraz ile ağanın konuşması hem bu durumu göstermekte hem de ağanın, ağalığa bakışını dile getirmektedir.

Ağa: “Babamın kusuruna bakmadın inşallah”

Kiraz: “Ne haddimize o bir ağadır”

Ağa: “Daha kötü ya, ağa dediğin namahreme göz dikmez, kimsenin karısına kızına yan gözle bakmaz, çok beğense de aşkından ölse de ağalığı yere düşürmez”

Bu sözler ile ağa, kendince ideal ağanın tanımını yapmaktadır. Kendisi Kiraz’ı sevmesine rağmen Kiraz onunla birlikte olmak için yalvarana kadar Kiraz’a olan aşkını gizli tutar. Böylece ağalığın getirdiği bazı sorumluluklar olduğu ve ağanın da bu sorumlulukların bilincinde bir karakter olduğu izleyiciye gösterilmektedir. Ancak filmin ilgilendiği temel mesele ağalık statüsüdür. Filmin sonlarında Kiraz tarafından söylenen “senin insanlığın güzeldir, belki de o yüzden ağalığı beceremiyorsun” sözleri hem bu durumu göstermekte hem de iyi insan ve ağa arasında bir çelişki ortaya koymaktadır.

Filmde ağalık sisteminin modernleşmeyle birlikte marabaya olan ihtiyacının azalmasına vurgu yapılmaktadır. Ağa “traktör almaya karar vermişim, bu epey bir marabanın köyden sürülmesi demektir” sözlerini dile getirmektedir. Bu tarımda makineleşmeye ve bunun getirisi olarak artık ağalık sistemin değişime uğramaya başladığının izleyiciye gösterimidir. Ayrıca filmde ağalık sisteminin geçmişte kalması ile ilgili bazı görüntülere de yer verilmekte ve bu görüntüler bazı terslikleri barındırdığı için mizahi birer unsur olarak filmde konumlandırılmaktadır.



Görsel 3.24. Züğürt Ağa filminden kesitler (Çölgeçen, 1985)

Görsel 3.24.'te ağanın atını benzin alçakmış gibi pompaların yanına bağlaması, alkollü şekilde araba sürer gibi at sürmesi, ağalığın ve at gibi ağayı tanımlayan nesnelerin çağın gerisinde kaldığı fikrini yerleştirmektedir. Ayrıca modernleşme ve geleneksellik arasındaki çelişkili duruma ışık tutmaktadır.

Ağa köyünü sattıktan sonra şehirde kendisinden kaçan marabaları da bulmasıyla ağalığını şehir hayatında değişime uğramış şekilde devam ettirmek ister. Köylü tarafından şehirde söylenen “ağalık, beylik köyde kaldı kahya, burası şehirdir, burada ağalık başka türlü olur. Öğrenin bunu” sözleri bu değişime uğramış ağalığı vurgular niteliktedir. Şehirde olmasına rağmen kahyasını da yanında bulduran ağanın türlü işlere girişmekte olduğu görülmektedir. Fakat ağa hiçbir işten anlamamaktadır. Bir ağanın oğlu olan ve hayatını ağa olarak sürdürmüş olan karakter, yıllardır köy hayatının verdiği rahatlık ile hiçbir işe elini sürmemiştir. Filmde ticaret gibi satıcılık gibi çeşitli işlere girdiğinde başarı sağlayamamaktadır. Bu anlamda film ağaların köy hayatındaki konumuyla, pek çok işten tenzil edilen bir hayat yaşadıklarını, her işlerini köylülere yaptırdıkları durumunu gözler önüne sermektedir.

Ayrıca şehir hayatına adapte olmaya çalışan ağanın yaşadığı zorluklar, filmin birçok sahnesinde yer alan söylem ve uygulamalarla izleyiciye gösterilmektedir. Ağa şehir hayatında ceketini ve cüzdanını çaldırmakta, defa kez yolunu kaybetmekte, kalabalıktan dolayı rahatsız olmakta ve şehrin en basit kurallarına dahi ayak uyduramamaktadır.



Görsel 3.25. Züğürt Ağa filminde ağanın şehirde karşıdan karşıya geçmesi (Çölgeçen, 1985)

Ağa karşıdan karşıya geçerken bile şehir hayatına aykırı olduğunu bariz şekilde ortaya koymaktadır. Filmde bu durum yalnızca ağanın durumunu göstermek için yer almamaktadır. Göç meselesi 1950'lerden itibaren ülkenin önde gelen sorunlarından biridir. Filmin çekildiği yıllarda yani 1980-1990 yılları arasında Türkiye'de köyden kente göç etme oranı %16'ları bulmuştur (DİE Türkiye İstatistik Yıllığından akt. Sağlam, 2006: 37-38). Türkiye'de yaşanan göçler ile birlikte büyük bir sosyolojik değişimin de yaşandığı görülmektedir. Köylerden kentlere göç eden insanlar şehir hayatına adapte olmakta zorluklar yaşamakta bu durum da şehrin sosyal yapısını olumsuz etkilemektedir. Bunun çok sayıda örneği sinema filmlerinde, dergilerde, gazetelerde zaman içinde gösterilmiştir. Filmdeki ağanın bu uyumsuzluğu da yalnızca ağalık çerçevesinde değil şehir hayatının etkilenmesi açısından da oldukça önemlidir. Böylece yönetmen dönemin önemli toplumsal meselelerinden birisine de ağalık üzerinden, komedi aracılığıyla ayna tutmuştur.

Filmde ağa adım adım ağalığına dair her şeyini kaybetmiştir. Ağa kendisini, toplumsal statüsünü, zenginliğini temsil eden ve ağalığın temsilcisi olarak görülen geleneksel yapıya ait kişileri adım adım ağanın hayatından çıkartmıştır. Burada ağanın kahyasıyla vedalaştığı sahnede yapılan konuşma ağalık ile ilgili her şeyini kaybetmesine yapılan vurgu açısından önemlidir. Kahyanın annesi hasta olduğu için ağa, kahyasına satması için tespihini, yüzüğünü, sigaralığını, çakmağını çıkartıp verir. Bunlar köyde ağanın itibarını vurgulayan önemli objelerdir.

Ağa: “Seni sevdiğim için yapmıyorum bunu, ben bir ağayım, kimseye borçlu kalamam, başım eğik gezemem, en iyisi sen artık başının çaresinde bak, koca adamsın, benimle kaldıkça durumun daha bok olacak, seni azat etmişem, gidebilirsin”

Kahya: “Ağam sen beni öldürmek mi istiyorsun”

Ağa: “Lan oğlum lafımı dinle, burada ağalık bitmiştir. Köylünün bana nasıl baktığını bilmiyem mi sanırsın, ama ben gene bir ağayım”

Bu sözler ile ağa şehirde ağalığının sona erdiğinin bilincinde olduğunu ifade etmektedir. Kahyanın ardından karısı tarafından da terkedilen ağa, adım adım ağalığını kaybettiğinin bilincine vardığında sinir krizi geçirerek intihar etmeye çalışır. Fakat bıçak yüzünden intihar edemez. İntihar ederken söylediği “benden ağa olur mu hiç, hiçbir boka yaramıyorum,

beceriksiz gavatin tekiyim, benden olsa olsa hıyar ağası olur” sözleri şehir hayatında yok olmakta olan bir ağanın trajedisini hem dramatik hem de komik şekilde izleyiciye yansıtılmaktadır. Adım adım ağalığa dair bütün ekipmanlarını ve maraba, kahya gibi insanların kaybeden ağa, son olarak film boyunca onun itibarını ve kişiler üstündeki otoritesini vurgulayan gösterişli çizmelerini satmıştır.



Görsel 3.26. Züğürt Ağa filminde ağanın çizmelerini satma sahnesi (Çölgeçen, 1985)

Bu sahne ile birlikte ağa filmin isminde yer alana züğürt kelimesinin tam anlamıyla karşılığını veren bir duruma gelmiştir. Artık bütün zenginliğini, ağalığını kaybetmiş olan ağa film boyunca en iyi yaptığı işi çığköftçülüğü yaparak hayatın içerisine dahil olur. Bu durum yönetmenin tercihleriyle de aslında oldukça hüznü bir durum olarak izleyiciye aktarılır. Tercih edilen müziğin ritmi, ağanın büzüşmüş ayaklarının gösterimi gibi unsurlar filmin güldürüden çok dram yönünü ön plana çıkartmaktadır. Ağanın dönüşümünü tamamlamasına ve artık ağalığın bittiğine vurgusunu yapmaktadır. Çığköfte satarken köylüsüyle karşılaşan ağanın sırtını dönüp satışına devam etmesi bu dönüşümün bir eseridir. Özer ve Yarar Züğürt Ağa'nın bu sürecini “paradigmasal dönüşüm tamamlanmıştır. Ağa artık özgürdür, kendini bağlayan iplerden kurtulmuştur” (Özer & Yarar, 2018: 13) şeklinde ifade etmektedir. Ağa artık ağalık rolünden soyutlanmış ve dolayısıyla ağalığın kendisinde yarattığı baskıdan da kurtulmuştur. Bu özgürlük durumunun ağaya mutluluğu getirdiği filmin son sahnesinde açıkça görülmektedir. Ağa elindeki tepsiyle ritim tutarak mutlu bir şekilde yolda yürümektedir. Böylece ağanın, ağalığını kaybetme sürecinde yaratılan dramın aslında özgürleşmeye bir işaret olduğunun söylenmesi mümkündür.

Genel olarak Züğürt Ağa filmi Şener Şen'in rol aldığı diğer ağalık filmlerinden oldukça farklı yönleri sahiptir. Her şeyden önce film yalnızca mizahi yönüyle değil dram yönüyle de

ön plana çıkmaktadır. Ağalığın bitişine yapılan vurgu, iyi bir ağa temsili üzerinden yapılarak bu dramatik anlatı güçlendirilmektedir. Ağanın kişi olarak dahi iyi bir karakter olması yalnızca şener şen'in canlandırdığı ağa karakterlerinin tersine değil Türk sinemasında yer alan ağalık filmlerinin çoğunun tersine bir durum olarak görölmektedir. Ayrıca filmin ağalığı ele alış biçimi yönünden de bu farklılığın olduğu söylenebilmektedir.



4. TARTIŞMA VE SONUÇ

Türk sinemasında ağalık, geçmişten günümüze Türkiye’de yaşanan gelişmelerden ve Türk sinemasının geçirdiği süreçlerden fazlasıyla etkilenmiştir. Türk sinemasının tarihsel süreci incelendiğinde ağalığın sinemada nasıl temsil edildiğine dair farklı tarihlerde çekilmiş çok sayıda film üzerinden çıkarımlarda bulunulmuştur. Türk sineması, Cumhuriyet kurulduktan sonra uzunca bir süre tiyatrocuların egemenliğinde kalmıştır. Tiyatrocuların sinemayı toplumsal sorunlara yöneltmekten ziyade tiyatrolaştırması söz konusu olmuş, bu sebeple de pek çok yazar tarafından bu dönem eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak 1961 anayasasının getirdiği özgürlük ortamı ile sinema, yüzünü toplumsal sorunlara çevirmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk sineması göç, işçi sorunları, ağa-köylü çatışması, eğitim sorunları vb. birçok toplumsal soruna beyazperdede yer vermiştir. Ağalık ile ilgili yapıtların da bu tarihten sonra çıkması Türk sinemasının geçirdiği süreçle doğru orantılıdır. Öte yandan ağaların ülkenin kurulduğu yıllarda oldukça güçlü konumda yer alması da sinemanın ağalık meselesine temas etmeme sebepleri arasında yer almıştır.

1963-1979 yılları arasında çekilmiş olan çok sayıda filmde ağa temsillerine yer verildiği tespit edilmiş ve bu filmlerde yer alan ağalık temsilleri incelenmiştir. Bu dönem filmlerinde yer alan ağalık temsillerine bakıldığında, filmlerin büyük çoğunluğu ağalığa eleştirel yaklaşmış ve olumsuz ağa temsillerine yer vermiştir. Ağalar genellikle köylüye kötü davranan, cinayetler işleyen veya işleten, geleneksel yapıyı çıkarlarına göre kullanan kişiler olarak temsil edilmişlerdir. Bu filmlerin çoğunda ağalığın olumsuz gösterilmesinin sebeplerinden bir tanesi devlet-ağa çatışmasıdır. Tarih boyunca özellikle tarımsal konularda yapılan pek çok yenilikte devlet ile ağaların karşı karşıya geldiği görülmüş, bu sebeple de bir kitle iletişim aracı olan sinemada, ağalık demokrasiye karşı bir unsur olarak gösterilmiş ve kınanmıştır. Özellikle 1973 Toprak ve Tarım Reformu sonrasında ele alınan filmlerde çiftçinin topraklandırılma meselesinin de devreye girmesi ile filmlerde devlet ile ağanın sıkça karşı karşıya geldikleri görülmüştür. Ayrıca bu dönemlerde ağalık karşıtı tutuma yalnızca sinemada yer verilmemiş, tiyatro, roman, müzik vb. pek çok alanda ağalık karşıtı bir anlayışın hakim olduğu görülmüştür.

Ağalık meselesini konu olarak alan filmlerde genellikle ağaların siyasal nüfuslarına da vurgu yapılmıştır. Filmlerin birçoğunda ağaların siyaset hayatında aktif durumda olmasının

olumsuzlukları vurgulanmaktadır. Köylüler üstündeki oy verdirme gücü ile statü, maddiyat ve kişisel çıkar sağlayan ağalar, bu filmlerin bazılarında ele alınan konulardan olmuştur. Bu unsurlar göz önünde tutulduğunda ağaların sinemada olumsuz temsilinin devleti yönetenlere de katkı sağladığı görülmektedir. Bu sayede insanların gözündeki ağa imajı zedelenmekte ve yol, topraklandırma vb. icraatlarda köylülerin devletle karşı karşıya gelmesinin önüne geçilmektedir.

Ağalık temsili içeren filmlerde öne çıkan unsurlardan bir tanesi köylülere sorumluluk yüklenmesidir. Burada hem filmdeki köylüler hem de sinemanın izleyicisi olan kişiler kastedilmektedir. Ağalık temsili içeren filmlerin birçoğunda nutuk sahnelerine yer verilmiştir. Bu nutuklarda köylülerin uyanması gerektiği, ağalığın köylüye zarar bir düzen olduğu, bu düzeni de yalnızca köylülerin yıkabileceğine yönelik mesajlar yer almıştır. Bu mesajların yalnızca filmdeki köylülere değil bu filmleri izleyen kişilere de verildiği söylenebilmektedir. Ayrıca filmlerde bu düzeni töre, kan davası gibi unsurlara sığınarak devam ettiren köylülerin de eleştirisi yapılmıştır. Geleneksel yapının temsilcisi olan ağa nasıl yeniliklerin karşısında engel ise bu düzeni savunan köylüler de aynı şekilde olumsuz temsiller olarak beyazperdede yer almaktadır.

Ağalık temsili içeren filmlerin çok büyük bir bölümünde öne çıkan bir başka unsur ise “ağanın ölümü ile sağlanan adalet” olgusu olmuştur. Olumsuz ağa temsillerinin yer aldığı filmlerde köylü ya da köylüler tarafından ağanın vurulması, öldürülmesi adaleti sağlamaktadır. Burada aslında metaforik bir anlatım söz konusudur. Köylüler tarafından ağanın öldürülmesi ağalık düzenini köylülerin öldürebileceği yönünde bir mesaj olarak algılanabilmektedir. Öte yandan yanaşma, maraba, şeyh, kahya gibi karakterlerin filmlerin birçoğunda yer alması filmin köy gerçekçiliğinde uzak olmadığı şeklinde yorumlanabilmektedir. Bu bakımdan dönem içinde ağalık temsiline yer veren filmlerin sadece eleştiri yapmadığı, kimi zaman yalnızca yaşanan olayları gün yüzüne çıkarttığı görülmektedir. Sayıca az olsa da ağalıkla ilgili taraf olmayan ya da olumlu yönlerine de vurgu yapan filmlerin de Türk sineması içinde var olması bu durumu desteklemektedir.

Bu tez kapsamında tamamı güldürü unsurları barındıran beş film çözümlenmiştir. Bu filmler Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Davaro, Şalvar Davası, Zügürt Ağa filmleridir.

Filmlerin ortak özelliği güldürü kisvesi altında ağalık ile ilgili toplumsal mesajlara yer verilmesi ve başkarakterleri arasında Şener Şen'in yer almasıdır.

Kibar Feyzo, Erkek Güzeli Sefil Bilo, Davaro, Şalvar Davası, Zügürt Ağa filmleri genel olarak değerlendirildiğinde Kibar Feyzo ve Erkek Güzeli Sefil Bilo filmlerinin birbirine devamlılığı söz konusudur. İkisi de Nahit Ataman yapımcılığında gerçekleşmiş, benzer konulara temas etmiş, 1980 darbesi öncesi yapımlardır. Her iki film de temeline bizzat ağalık sistemini ve ağa-köylü çatışmasını almışlardır. Benzer kötülöklere sahip bir ağa temsiline yer vermişler ve güldürü çerçevesinde ağalık sistemin negatif yanlarını izleyiciye aktarmışlardır. Her iki film de ağanın sefasıyla başlamakta, ölümüyle sona ermektedir. Filmlerde dönemin diğer pek çok filminde olduğu gibi "ağanın ölümüyle sağlanan adalet" olgusu yer almıştır. Tez kapsamında çözümlenen beş film arasında yalnızca bu iki film son sahnede ağanın köylü tarafından öldürülmesine yer vermektedir. Bunun sebeplerinden bir tanesinin, çözümlenen diğer beş filmde farklı olarak bu filmlerin doğrudan köylü sorunları üzerinden ağa-köylü çatışmasına yer vermesi olduğu söylenebilmektedir. Bu iki film 1980 darbesinin öncesinde yer alması sebebiyle doğrudan ele aldığı konu üzerinden çok daha net mesajlar verebilmektedir. Sonrasında ölkede yaşanan süreç sebebiyle filmler güçlü bir denetim altına girmiş ve toplumsal sorunlara doğrudan yaklaşmak yerine dolaylı olarak yaklaştığı gözlemlenmiştir.

1980 yılı sonrasında çekilen Davaro ve Şalvar Davası filmleri darbe ortamı nedeniyle doğrudan değil, anlattıkları hikayenin yanında ağalık sistemini eleştiren filmler olarak Türk sinemasında yer almışlardır. 1980 sonrasında ele alınmış şekli değişen ağalık temsillerinin temas ettiği konularda da değişiklik gözlemlenmiştir. Şalvar Davası filminin köylü kadınların sorunlarına temas etmesi, Davaro filminin şehir hayatından sahnelere yer vermesi bu durumu desteklemektedir. Filmler diğer örneklerde olduğu gibi ağanın sefasıyla başlamakta fakat ölümle değil bozguna uğramasıyla sona ermiştir. Her iki filmin sonunda da ağa ölmese de köylüler ağanın hakimiyetinden çıkmaktadır. Filmler bu durumu adeta esaretten kurtulma gibi göstermiştir. Kurtuluşlar ise bu iki filmde de kanlı şekilde değil köylü birlikteliği sayesinde gerçekleşmiştir. Bu şekilde 1980 sonrası ele alınan Davaro ve Şalvar Davası filmlerinin, Kibar Feyzo ve Erkek Güzeli Sefil Bilo filminden farklı şekilde konumlandığı ama hepsinin ağalığa farklı yönleriyle eleştirel bir bakış sunmuş olduğu görülmektedir.

Züğürt Ağa filmi ise çözümlenen filmler arasındaki en farklı film olmuştur. Bunun birçok sebebi vardır. İlk olarak film yalnızca komedi türünde değil aynı zamanda dram türünde de değerlendirilmektedir. Bitmekte olan sistemde, şehir hayatına dönüşmeye çalışan bir ağanın bocalamasına yer vererek bu durumun dramatik yönünü de ön plana çıkartmıştır. Öte yandan filmde ağalık sistemi kötü gösterilse de ağa kötü bir insan olarak gösterilmemiştir. Film ağanın geniş sofralar kurmasıyla başlamakta, mutlu şekilde çiğköfte satıcılığı yapmasıyla bitmektedir. Bu bakımdan diğer filmlerden farklı olarak Züğürt Ağa filminde köylüler ağa karşı karşıya gelerek kapanış yapılmamakta, dönüşümünü tamamlayan bir ağanın mutluluğu ile film sona ermektedir.

Genel olarak tez kapsamında çözümlenen beş filmde de ağalık sistemi ve beraberindeki geleneksel yapı olumsuz şekilde tasvir edilmiş, köylünün bu düzende ağa tarafından kullanılmasının, hakkını alamamasının ve ağa-devlet-köylü ilişkisinin eleştirisi yapılmıştır. Geleneklerin bu yapıya katkı sağlayan bir unsur olduğunun gösterimi, töre, kan davası gibi yapıların ağaya hizmet ettiğinin anlatımı, köylülerin birlik beraberlik içinde olması gerektiğinin vurgusu filmlerde açıkça yer almıştır. Bu durum bazen sadece gerçekte var olan durumları olduğu gibi yansıtma şeklinde, bazen ise yaşanan durumlara film yönetmenleri tarafından eleştirel yaklaşımlar sergilenmesi şeklinde yer almıştır. Bunun neticesinde ise ağalık sisteminin kınanması söz konusu olmuştur. Bu ağalık karşıtı durumun yalnızca sinemada değil 1960 sonrası dönemde yazılı, sözel, görsel pek çok alanda yer aldığı görülmüştür. Bu bakımdan sinemanın da bu anlayışa uyduğunu söylemek mümkündür. Ağalığın ortadan kalkmasına yönelik sayısız çaba olmasına rağmen ağalık dönemsel olarak yaşanan gelişmeler çerçevesinde kendiliğinden ortadan kalkma durumuna gelmiş ve bu şekilde günümüzdeki haline ulaşmıştır. Ele alınan filmlerin tümünde köy hayatında önemli yere sahip olan şeyh, yanaşma, kahya, maraba gibi karakterlere ve bedel gibi kavramlara yer verilmesi hem dönemsel olarak yaşanan değişimde bu yapının tezat durumuna vurgu yapılmasını sağlamış hem de izleyicilerin dönemsel gerçekçilik çerçevesinde bu düzen hakkında bilgi sahibi olmasını sağlamıştır. Filmlerin kronolojik olarak sırası ise ağalık süreci ile doğrudan ilişkilidir. Son film olan Züğürt Ağa ile birlikte artık ağalığın bitmesine yapılan vurgu bu bakımdan oldukça önemlidir.

Bu tez ile ağalık sisteminin Türk sinemasında temsil edilme biçimlerinin ortaya konulması ve ağalık sistemi ile ilgili izleyiciye verilmek istenen toplumsal mesajların

örneklemler filmler üzerinden çözümlenmesi amaçlanmıştır. İlerdeki çalışmalarda araştırmacılar bu tezdten yola çıkarak bu tez sinemayı ele aldığı için televizyonda yer alan ağalık temsillerini inceleyebilirler ya da sinema ve televizyonda yer alan ağalık temsillerini inceleyerek karşılaştırma yapabilirler. Bu bakımdan yapılan tez çalışmasının daha geniş araştırmalar yapılmasına yol açacağı ve fikir olacağı ve öngörülmektedir.



5. KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- Akdağ, M. (1945). Tımar Rejiminin Bozuluşu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 3(4), 419-431.
- Akdağ, M. (2018). *Tüm Yönleriyle Siyasal Algı ve Propaganda*. Aydın: Başkar Ofset.
- Akdağ, M. (2020). Gerçekçi Türk Sinemasındaki Köy Gerçekliğinin Köy Belgeleriyle Karşılaştırılması (1961-1971). *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(36), 638-670
- Akın, G. (1980). *Kırmızı Karanfil*. Ankara: Türkiye Yazıları Yayınları.
- Akpınar, İ. (2013). *Feodalitenin Ortaçağ Avrupası'ndaki Tarım Endüstri ve Ticaret Hayatındaki Rolü*. Tokat: Gazi Osman Paşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akşam. (1945, 06 18). *Akşam Gazetesi*.
- Aktan, R. (1966). Toprak Reformu ve Tarım Reformu Kavramları. T. E. Enstitüsü içinde, *Toprak Reformu Semineri* (s. 3-17). Ankara: Başnur Matbaası.
- Arslan, İ. (2004). 1990 Sonrası Türk Sinemasında Film Dilinin Kullanımı. *Selçuk İletişim*, 3(3), 92-103.
- Ataman, N. (Prodüktör), Turgul, Y. (Yazar), & Eğilmez, E. (Yöneten). (1979). *Erkek Güzeli Sefil Bilo* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Ataman, N. (Prodüktör), Yüce, İ. (Yazar), & Yılmaz, A. (Yöneten). (1978). *Kibar Feyzo* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Atatürk, M. K. (2015). *Nutuk* (1. b.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Avcı, C. (2010). *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 39). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Avcıoğlu, D. (2001). *Türkiye'nin Düzeni (Dün-Bugün-Yarın)*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Avşar, Z., & Emre Kaya, A. (2013). Cumhuriyet Türkiye'sinin Halkçılık Uygulamaları: Soyadı Kanunu Örneği. *Turkish Studies*, 8(5), 73-90.

- Aytekin, A. (2009). Agrarian Relations, Property and Law: An Analysis of the Land Code of 1858 in the Ottoman Empire. (N. E. Önal, Dü.) *Middle Eastern Studies*, 45(6), 935-951.
- Balcı, M., & Karadeniz, Y. (2018). 1945 Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu Tartışmalarının Siyasetteki Muhalif Oluşuma Etkisi ve Demokrat Parti'nin Kuruluşu. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(57), 271-279.
- Barkan, Ö. L. (1980). *Türkiye'de Toprak Meselesi: Toplu Eserler 1*. İstanbul: Gözlem Yayınları.
- Başaran, F., & Boztepe, V. (2021). Türkiye'de Toplumsal Değişim ve Güldürü Sineması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(4), 925-954.
- Başaran, Y. (Prodüktör), Turgul, Y., Tibet, K., Yüce, İ. (Yazarlar), & Tibet, K. (Yöneten). (1981). *Davaro* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Bilge, S. M. (2015). *Sultan Sipahiler Köylüler İktisatçılar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Bilir, M. C. (2012). Türkiye'de Toprak Sorunu ve Köylülük. *Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul .
- Bloch, M. (2005). *Feodal Toplum*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bruinessen, M. V. (2013). *Ağa Şeyh Devlet*. (B. Yalkut, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Canatar, M. (2022). *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 25). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- CHP Doğu ve Güneydoğu Komisyonu. (TY). *Bölgesel Sosyo-Ekonomik Kalkınma*. 12 02, 2022 tarihinde SETAV Web Sitesi: <https://file.setav.org/Files/Pdf/chp-kurt-raporu.pdf> adresinden alındı.
- Cin, H. (2016). *Osmanlı Toprak Düzeni ve Bu Düzenin Bozulması*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Cin, H., & Akyılmaz, G. (2000). *Tarihte Toplum ve Yönetim Tarzı Olarak Feodalite ve Osmanlı Düzeni*. Adana: Güney Matbaası.
- COE. (2021). *Eurimages - What We Do*. 12 2022 tarihinde Council of Europe Eurimages Web Sitesi: <https://www.coe.int/en/web/eurimages/what-we-do> adresinden alındı
- Demir, Y. (1964). Türkiye Gericiliğın Kısıkacında. *Yeni Çağ Dergisi*(1-2), 15-27.

- Dik, E. (2016). Türkiye'de Erken Cumhuriyet Döneminde (1923-1930) Köy Sorunu. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 71(3), 693-729.
- Doğan Topçu, A. (2015). 2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Kadınlararası Arkadaşlık ve Dayanışma: “Kurtuluş Son Durak”ta İnen Erkekler. G. Ağrıdağ (Editör), *Türkiye'de ve Dünyada Kadın Araştırmaları* (s. 15-22). Adana: Çukurova Üniversitesi Basımevi.
- Doğru, D. (2021). 1923-1950 Yılları Arasında Toprak Reformu Girişimleri Ve Çiftçiyi Topraklandırma Kanununa Yapılan Muhalefet. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 10(2), 824-839.
- Durmuş, E. (2021). “Maraba” Kelimesinin Tarihsel Serüveni. *Şehir ve İrfan Araştırmaları Dergisi*(12), 1-9.
- Ersoy, A. (1999). *Milli Mücadele'de Ağa ve Eşraf*. Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- Ertuş, A. (2020). Toplumcu Gerçekçi Türk Şiirinde Geleneksel Algıda Kadın. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30(2), 43-60.
- Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), 5-16.
- Esgin, A. (2013). Otoritenin Sosyolojisi: Otoriteye İtaatin ya da Otorite Bağımlılığının Sosyolojik Anlamları. *Sosyologca*, 3(5), 90-112.
- Gökçe, C. (1967). Edirne Ayamı Dağdeviren Oğlu Mehmed Ağa. *Tarih Dergisi*(22), 97-110.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gülçur, A. S. (2020, 03 02). *Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi*. 03 11, 2023 tarihinde İstanbul Ticaret Üniversitesi Web Sitesi: <https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YE%C5%9E%C4%B0L%C3%87AM-S%C4%B0NEMASINA-GENEL-BAKI%C5%9E.pdf> adresinden alındı
- Günaydın, C. K., & Elmacı, T. (2022). Türk Sinemasında Kara Mizahın Sinemasal Serüveni: Azizler ve Seni Buldum Ya Filmlerinde Dijital Çağın Psikopatolojisi. *İmgelem*, 6(11), 551-582.
- Güreşçi, E. (2011). Türkiye'de Köyden Kente Göç ve Düşündükleri. *Sosyoekonomi Dergisi*, 15(15), 125-135.

- Heaton, H. (1985). *Avrupa İktisat Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, & O. Aydoğuş, Çev.) İstanbul: Teori Yayınları.
- Heilbroner, R. (1970). *İktisadi Sorun 1 Modern İktisadi Toplumun Doğuşu*. (D. Demirgil, Çev.) İstanbul: Çağlayan Basımevi.
- Huberman, L. (2002). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hürriyet. (2020, 09 14). *Eşkiya Filmi*. 05 1, 2023 tarihinde Hürriyet Gazetesi Web Sitesi: <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/eskiya-filmi-ne-zaman-cekildi-konusu-nedir-iste-eskiya-filminin-oyunculari-ve-konusu-41611019> adresinden alındı
- Hürriyet. (TY). *Türk Sinema Tarihinin En Çok İzlenen 20 Filmi*. 05 05, 2023 tarihinde Hürriyet Gazetesi Web Sitesi: <https://www.hurriyet.com.tr/mahmure/galeri-turk-sinema-tarihinin-en-cok-izlenen-20-filmi-34941306/1> adresinden alındı
- Işık, G., Oğuzhan Börekçi, Ü. A., & Erdemir Göze, F. (2022). “Ağa”lık Düzeninin Kültürel Ürünlerde Eleştirisi. *Gazi Türkiyat*(30), 13-26.
- İnalcık, H. (1959). İslam Arazi ve Vergi Sisteminin Teşekkülü ve Osmanlı Devrindeki Şekillerle Mukayesesi. *Ankara Üniversitesi İslam İlimleri Enstitüsü Dergisi*(1), 29-46.
- İnalcık, H. (1996). *Osmanlı İmparatorluğu Toplum ve Ekonomi*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnalcık, H. (2004). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Ekonomik ve Sosyal Tarihi (1300-1600)*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- İnce, E. (2009). *Türk Siyasal Yaşamında Çiftçi Topraklandırma Kanunu*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- İnci, İ. (2010). Atatürk Dönemi Türkiye’inde Toprak Mülkiyet Dağılımı İle İlgili Bazı Düzenlemeler. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(44), 345-359.
- İnönü, İ. (1946). *Söylev ve Demeçler*. İstanbul: Türk İnkılabı Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- İnönü, İ. (1992). *İsmet İnönü'nün TBMM'deki Konuşmaları* (Cilt 1). (A. R. Cihan, Dü.) Ankara: TBMM Kültür ve Sanat Yayın Kurulu Yayınları.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer Yayınları.

- Kara, M. (2016, 05 22). *Ödül Niyetine Taşlanan Aktör: Erol Taş*. 04 23, 2023 tarihinde Evrensel Gazetesi Web Sitesi: <https://www.evrensel.net/yazi/76681/odul-niyetine-taslanan-aktor-erol-tas> adresinden alındı.
- Karabağ, E. (Prodüktör), Sabuncu, B. (Yazar), & Tibet, K. (Yöneten). (1983). *Şalvar Davası* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Karalar, H. İ., & Yıldız, K. (2021). Toprak Reformu Kapsamında Toplulaştırma: Balıkesir-Gönen İlçesindeki Bir Uygulamanın Değerlendirilmesi. *İdeal Kent Araştırmaları Dergisi*, 12(32), 676-707.
- Karasu, H. (2014). *Osmanlı Devleti'nde Ayanlık: Kayseri Sancağı Örneği (1730-1774)*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kemal, Y. (2021). *İnce Mehmed I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kılıçbay, M. A. (1985). *Feodalite ve Klasik Dönem Osmanlı Üretim Tarzı*. Ankara: Teori Yayınları.
- Kıran, İ. (1997). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Bulunan Aşiret Şeyh ve Ağa Oluşumlarının Yönetimsel Sosyoloji Açısından İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- Kirel, S. (1999). Sessiz ve Sesli Sinemanın İlk Yıllarında Güldürü. *Marmara İletişim Dergisi*, 10(10), 221-232.
- Kili, S. (1995). *Türk Devrim Tarihi*. İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Koçar, F. Ş. (2020). *Türk Köy Romanlarında Feodalizm ve Kapitalizm Olguları*. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kutluay, F. (2019). Siyasal Otorite Kavramının Tarihsel Seyri. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 1-29.
- Makal, O. (1991). *Türk Sineması Tarihi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları.
- Marx, K. (1986). *Kapital*. (A. Bilgi, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Nikitin, P. (2005). *Ekonomi Politik*. (H. Konur, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1977). *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması*. İzmir: E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Ortaylı, İ. (2012). *Türkiye Teşkilat ve İdare Tarihi*. Ankara: Cedit Neşriyat Yayınları.
- Oyan, O. (1998). *Feodalizm ve Osmanlı Tartışmaları*. Ankara: İmaj Yayıncılık.
- Önal, N. E. (2010). Türkiye'nin İktisadi ve Siyasi Tarihinde Toprak Reformu Tartışmalarının Rolü. *Memleket Siyaset Yönetim Dergisi*, 5(12), 6-20.
- Önal, N. E. (2012). Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e Geçişte Büyük Toprak Sahiplerinin Sınıfsal Rolü ve Dönüşümü. *ODTÜ Gelişme Dergisi*, 39(1), 137-169.
- Önder, S., & Baydemir, A. (2005). Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(2), 113-135.
- Önertoy, O. (TY). *Cumhuriyet Döneminde Tiyatro*. 03 05, 2023 tarihinde Türk Dili ve Edebiyatı Web Sitesi: <https://www.turkedebiyati.org/cumhuriyet-donemi-tiyatro/> adresinden alındı
- Öz, B. (1997). *Kurtuluş Savaşı'nda Alevi-Bektaşiler*. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayınları.
- Özdemir, V. (2022). 12 Eylül 1980 Darbesinin Sinema Üzerinden Toplumsal Yansımaları. *Ahi Evran Akademi*, 3(1), 66-81.
- Özer, N. P., & Yarar, A. E. (2018). Paradigmasal Dönüşüm ve Züğürt Ağa Filmi. *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli Dergisi*, 26(1), 1-15.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özkaya, Y. (1994). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Ayanlık*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özkök, A. (1966). Türkiye'de Toprak Reformu İhtiyacı. T. E. Enstitüsü içinde, *Toprak Reformu Semineri* (s. 19-48). Ankara: Başnur Matbaası.
- Özön, N. (1968). *Türk Sineması Kronolojisi (1895-1966)*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.

- Özyüksel, M. (2007). *Feodalite ve Osmanlı Toplumunu*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Perinçek, D. (2010). *Kemalist Devrim Toprak Ağalığı ve Kürt Sorunu* (2. b.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Pıçak, M., Bulut, M., & Demir, Ş. (2020). Eşkıyaların Merkezi Devlet ve Feodal Otoritelerle İlişkisi. *The Journal of Social Science*, 4(7), 377-393.
- Planck, U., & Ayyıldız, T. (1976). *Toprak Reformu ve Bazı Ülkelerde Uygulanması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Platon (2011). *Devlet*. (C. Saraçoğlu, & V. Atayman, Çev.) İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket Yayınları.
- Sağlam, S. (2006). Türkiye'de İç Göç Olgusu ve Kentleşme. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(5), 33-44.
- Scognamillo, G. (1979). Bir Dönemin Anatomisi: Türk Sineması 1960-1977. *Kurgu Dergisi*, 1(1), 98-107.
- Sevimli, M. A. (2019). Üçüncü Sinemaya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerinde. *Konya Sanat Dergisi*, 5(2), 15-32.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(40), 97-118.
- Sökmen, T. (1999). *Hatayın Kurtuluşu İçin Harcanan Çabalar*. İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Yayıncılık.
- Sümer, F. (1988). *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1). İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. TDV İslam Ansiklopedisi. adresinden alındı
- Şahinöz, A., & Teoman, Ö. (2002). Osmanlı Tarımında Bir Sistem Tartışması: "Tımar". *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 4(3), 67-88.
- Şenel, A. (1996). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şerif, M. (1977). Kerim Ağa [Şah Plak tarafından kaydedildi]. Türkiye.
- T.C. Resmi Gazete. (1973, 07 19). Toprak ve Tarım Reformu Kanunu. (14599).
- T.C. Resmi Gazete. (1934, 07 02). Soy adı Kanunu. (2741).

- TDK. (TY). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. 03 19, 2023 tarihinde Yanaşma: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- TDK. (TY). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. 11 18, 2022 tarihinde Ağa: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Topuz, H. (2007). Cumhuriyet Dönemi Ekonomisinde Tarımsal Yapının İncelenmesi (1923-1950). *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 12(3), 367-380.
- TSA. (2016, 10 03). *Davaro*. 03 04, 2023 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları Web Sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/114/davaro> adresinden alındı
- TSA. (2016, 10 03). *Kibar Feyzo*. 01 05, 2023 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları Web Sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5171/kibar-feyzo> adresinden alındı
- TSA. (2016, 11 21). *Şalvar Davası*. 03 29, 2023 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları Web Sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/417/salvar-davasi> adresinden alındı
- TSA. (2017, 03 21). *Erkek Güzeli Sefil Bilo*. 02 11, 2023 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları Web Sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/4719/erkek-guzeli-sefil-bilo> adresinden alındı
- TSA. (2017, 08 18). *Züğürt Ağa*. 05 01, 2023 tarihinde Türk Sinema Araştırmaları Web Sitesi: <https://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/996/zugurt-aga> adresinden alındı
- Tuğan, N. H. (2017). Sinematografinin Sinemasal Anlamın Oluşturulmasında Etkisi: Prometheus (2012-Ridley Scott) Filminde Görüntü Düzenlemesi . *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 4(11), 215-233.
- Türkdoğan, O. (1998). *Güneydoğu Kimliği Aşiret Kültür İnsan*. İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım .
- Türkel, E., & Kasap, F. (2014). Türk Sineması'nda Korku: 2000 Sonrası Türk ve Korku Sineması'nda Dinsel Motifler Üzerine Bir İnceleme ve Yaratım Sorunları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(32), 711-721.
- Ulus. (1945, 06 17). *Ulus Gazetesi*.
- Uygunoçarlar, E. E. (2018). *Sivas Ayanından Kenanzadeler*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi: Yüksek Lisans Tezi.

- Uzunçarşılı, İ. H. (1978). *İslam Ansiklopedisi* (5. b., Cilt 1). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ülgen, P. (2010). Ortaçağ Avrupasında Feodal Sisteme Genel Bir Bakış. *Mukaddime*, 1(1), 1-17.
- Ünal, M. (2018). 1960-1990 Yılları Arasında Toplumsal Eleştiri Perspektifinden Türk Güldürü Sineması. *Sosyoloji Dergisi*(37), 21-39.
- Vakit. (1945, 06 17). *Vakit Gazetesi*.
- Weber, M. (1996). *Sosyoloji Yazıları*. (T. Parla, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Werner, E. (1986). *Büyük Bir Devletin Doğuşu: Osmanlı Feodalizminin Oluşma Süreci*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Yemez, Ö. (2022). Dönüş (1972) Filmi Üzerine Eleştirel Bir İnceleme Yazısı. *Kesit Akademi Dergisi*, 8(31), 592-601.
- Yetkiner, B. (2020). Sinema Destekleme Kurulu Tarafından Değerlendirmeye Uygun Görülen Projeler Üzerine Bir İnceleme. *17th International Symposium Communication in the Millennium*, (s. 801-825). Eskişehir.
- Yıldırım, E. (2007). Gecekondu Mitolojisinde İnek Şaban'ın Yeri. *Marmara İletişim Dergisi*, 12(12), 230-234.
- Yıldırım, S. (2017). Davaro Filminin Sosyolojik Analizi. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 3(2), 119-138.
- Yiğit, A. A. (2019). Toprak ve Tarım Reformu Kanunu ve Pilot İl Olarak Urfa'da Uygulanması (1973-1978). *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, 123(242), 35-48.
- Yurdatap, K. (Prodüktör), Turgul, Y. (Yazar), & Çölgeçen, N. (Yöneten). (1985). *Züğürt Ağa* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Zamani, A. (1977). Bir Çarıklı Köylü Baba [Keban Plak tarafından kaydedildi]. Türkiye.