



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI  
TARİH PROGRAMI**

**TÜRKİYE'DEKİ TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN  
KORKU DUYGUSU ÜZERİNDEN  
FİLM ÖRNEKLEMİYLE İNCELENMESİ (1950-1999)**

**DOKTORA TEZİ**

**OĞUZHAN DURSUN**

**İSTANBUL 2023**



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TARİH ANABİLİM DALI  
TARİH PROGRAMI**

**TÜRKİYE'DEKİ TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN  
KORKU DUYGUSU ÜZERİNDEN  
FİLM ÖRNEKLEMİYLE İNCELENMESİ (1950-1999)**

**DOKTORA TEZİ**

**OĞUZHAN DURSUN  
(171121003)**

**Danışman  
(Doç. Dr. Mustafa Göleç)**

**İSTANBUL 2023**

25/01/2023

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tarih Anabilim Dalı Tarih Doktora programı öğrencisi 171121003 numaralı Oğuzhan DURSUN'un hazırladığı “20. Yüzyılın İkinci Yarısında Türk Sinemasında Korku ve Korkunun Temsili” konulu Doktora tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 25/01/2023 Çarşamba günü saat 10:00’da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

**Tez adı değişikliği yapılması halinde:** Tez adının “Türkiye’deki Toplumsal Değişim Korku Duygusu Üzerinden Film Örnekleriyle İncelenmesi (1950-1999)” şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Karar
1. (Danışman) Doç. Dr. Mustafa GÖLEÇ	KABUL
2. Prof. Dr. Zekeriya KURŞUN	KABUL
3. Prof. Dr. Arda ODABAŞI	KABUL
4. Prof. Dr. Süleyman BEYOĞLU	KABUL
5. Dr. Öğr. Üyesi Emine TONTA AK	KABUL
6. (İkinci Danışman)*.....	.....

\*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

## **ETİK BİLDİRİM**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Oğuzhan Dursun

## TEŞEKKÜR

Bu tezin yazılmasında ilk ve en büyük teşekkürü hak eden kişi, kendisine yeteri kadar minnettar olduğumu söyleyemediğim eşim Pınar'dır. Bu tezin fikir ve revize aşamasındaki katkılarını tarif etmek gayrimümkündür. Takıldığım her noktada verdiği destek ve kör noktaları tespit etmedeki mahirliği olmasaydı bu tezin bu seviyede olmasına imkan yoktu.

Yaklaşık 15 yıllık dostlarım olan Ahmet Tekin ve Yakup Öztürk'e bu süreçteki duygularımı paylaştıkları ve verdikleri katkıları için minnettarım. Bu sürecin bütün külfetlerini aynı vakitlerde tecrübe ettiğimiz tezdaşım Mehmet Erken'e de müteşekkirim. Bu üç arkadaşımın özellikle akademik dünyanın teamülleri ve gerekleri konusundaki yönlendirmeleri, bu alana intibakım konusundaki süreci kolaylaştırmıştır.

Bulamadığım bazı filmleri arşivinden bulup veren kıymetli arkadaşım Fatma Dilşad İnceoğlu'na, tezin veri toplama aşamasında kolektif yardımlaşmayı mümkün kılan sosyal mecralara, bu platformlarda ismini dahi bilmediğim ama gönüllü olarak bana yardım etmiş, öneriler getirmiş olan tüm arkadaşlara, özelde ise Akademi Dedektifi ve Rıza Türker'e teşekkürü borç bilirim. Bu süreçte çalışmak zorunda olmadan tez çalışmalarımı yürütmemi sağlayan TÜBİTAK'a, sağladıkları burs imkanı ve yardımları için minnettarım.

Görüşleri ve eleştirileriyle çalışmamın eksik noktalarını fark etmemi sağlayan saygıdeğer Zekeriya Kurşun ve Dursun Ali Tökel hocalarımı anmak isterim. Bu süreçte tez danışmanım kıymetli Mustafa Göleç'in müşfik yönlendirmeleri olmasa belki de bu noktaya kadar tahammül edemeyip medya sektöründe çalışmaya geri dönebilirdim. İsmi anmayı unuttuğum kişiler muhakkak olmuştur. Onları da gizli özne mertebesinde selamlamak isterim.

Aynı dili konuşmadığımız akademisyenlerden gördüğüm yardımları da burada anmam gerekir. Bu kişilerin, beni hiç tanımamalarına rağmen, uzak coğrafyalardan, e-maillerime çok kısa bir zaman diliminde dönüp yapıcı eleştirileri ve önerileriyle destek olmaları teşekkürden ötesini hak eder. Üstelik bunu tepeden bakarak değil, meslektaş gibi yaklaşarak, münasip hitap tercihleriyle yapmaları takdire şayandır.

Avustralya'dan ABD'ye, İsveç'ten Almanya'ya kadar çeşitli coğrafyalarda bulunan, isimleri mahfuz bu akademisyenlere arifane tutumları ve ilme saygıları nedeniyle sonsuz minnettarım.

Bununla beraber, teşekkür bölümünün, "teşekkür ve tenkit" şeklinde olmaması önemli bir eksiklik. Zira böyle olsaydı birçok araştırmacı, yaşamış olduğu sıkıntıları daha berrak bir şekilde ifade edebilir, bu sayede akademik dünyanın olumsuz tarafları da daha aşık bir şekilde değerlendirilebilir, mümkünse düzeltilebilir, en azından tartışmaya açıktır.

Oğuzhan Dursun

# **TÜRKİYE’DEKİ TOPLUMSAL DEĞİŞİMİN KORKU DUYGUSU ÜZERİNDEN FİLM ÖRNEKLEMİYLE İNCELENMESİ**

**(1950-1999)**

**Oğuzhan Dursun**

## **ÖZET**

Bu çalışma, Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin bir dönemine duygu tarihçiliği perspektifi ile yaklaşan ilk Türkçe tezdır. Çalışmanın amacı 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik, toplumsal ve kültürel/düşünsel değişimi bireylerin duygulanımları üzerinden incelemektir. Toplumsal tarih çalışmalarına bir katkı olan bu tez, korku duygusunun ve türevlerinin toplumsal değişimi nasıl açıklayacağını yanıtlayarak yeni bir yöntem önerir. Bu sayede, nörobiyolojik bir kavram olan korku, dönem bilgisine yönelik çarpanlarının tespit edilmesiyle pozitif bilimler parantezinden çıkarılıp tarihselleştirilir.

Korku hem her toplumda temel bir duygu olarak deneyimlendiği hem de bireysel ve kamusal yaşamı temelden etkilediği için bu çalışmada araştırma nesnesi olarak seçilmiştir. Bu çalışma boyunca, “Türkiye Cumhuriyetinde 20. yüzyılın ikinci yarısında korku duygusu nasıl değişti?” sorusunun yanıtı aranmıştır. Bu sorunun refakatıyla; korkulan unsurların niteliği, temsili, sebepleri ve biçimlerinin zaman içinde nasıl ve niçin değiştiği ele alınmış ve bu doğrultuda toplumsal değişimin anlamı sorgulanmıştır.

Bu tezde, korkunun zaman içindeki değişimini ölçebilmek için sinema filmlerinden oluşan bir örneklem ana veri seti olarak kullanılmıştır. 1950-1999 yılları arasında, her yıl için iki film olmak üzere, temsiliyet gücü yüksek filmler arasından 100 film seçilmiştir. Bu kümeden elde edilen veriler toplanmış, kodlanmış, kavramlar arasında ilişkiler kurularak tarihsel bağlama oturtulmuştur. İnceleme sonucunda ortaya çıkan ve zamanın ruhunu gösteren örüntüler, üç farklı dönem öne çıkarmıştır: 1950-1965, 1966-1979, 1980-1999.

Bu çalışmada her dönemin temsilleri kendi içinde ele alınmıştır. Buna göre, 1950'lerde göç hareketleri ile zorunlu olarak yalnız kalmış kişilerin şehre dair endişelerine karşı sabır ve metanet duyguları yüceltilmiştir. 1960'ların ortalarından itibaren belirginleşen zengin-fakir gibi çatışma alanları ile bölünme korkusu, aile birlikteliği üzerinden değerlendirilmiş olup mücadele ve fedakarlık duyguları öne çıkmıştır. 1980-1999 arasındaki süreçte ise toplumsal yapıların çözülmesine dair üretilen korkular 80'lerde namus ve 90'larda ise özgürlük değerleri etrafında şekillenmiştir. Çalışmanın bulgularına göre, incelenen dönem boyunca, kaybetmekten korkulan unsurlar gittikçe bireysel nitelik kazanmıştır. Bu doğrultuda, Türkiye'deki toplumsal değişiminin yönü bireycilik lehine gelişmiş, değerler ve tutumlar da buna mukabil farklılaşmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, Duygu Tarihi, Toplumsal Tarih, Korku, Toplumsal Değişim, Bireycilik



# **STUDYING SOCIAL CHANGE IN TURKEY THROUGH FEAR FEELING WITH FILM SAMPLE (1950-1999)**

**Oğuzhan Dursun**

## **ABSTRACT**

This dissertation is the first Turkish study to examine a historical period from the standpoint of historiography of emotions. The study's objective is to analyze how people's emotions reflect the political, economic, social, and cultural/intellectual development that occurred in Türkiye in the second half of the 20th century. In response to the question of how the emotion of fear and its derivatives may explain social development, this thesis, which is a contribution to social history studies, suggests a novel approach. By identifying its multipliers for historical knowledge, fear—a neurobiological concept—is therefore extricated from the category of positive sciences and historically contextualized.

Since fear is a basic feeling felt in every civilization and has a significant impact on both private and public life, it has been selected as the research topic for this study. “How did the perception of fear alter in the Republic of Türkiye in the second half of the 20th century?” is the central question of this study. Around this query, it was debated how and why the nature, representation, causes, and forms of the fear elements changed over time and the significance of this societal development was analyzed.

In order to track the evolution of fear over time, a sample of films was chosen as the primary data set for this study. Between the years 1950-1999, one hundred films were selected among the films with high representation power, two films per year. The information gathered from this cluster was gathered, coded, and given historical context by creating connections between concepts. The examination's patterns, which reflected the zeitgeist, highlighted three distinct historical periods: 1950–1965, 1966–1979, and 1980–1999.

The depictions of each era are addressed separately in this study. As a result, the people who were left alone due to migration patterns in the 1950s felt more fortitude and patience in the face of their worries about the city. The 1970s saw the feelings of struggle and sacrifice come to the fore as conflicting issues like the rich and the poor and the fear of division were assessed through family togetherness. The anxieties of societal systems collapsing throughout the years 1980–1999 were formed by the values of honor in the 1980s and freedom in the 1990s. In Turkiye, the direction of social change developed in favor of individualism over the study period, and values and attitudes altered in line with this development, according to the study's findings. This means that the aspects that are feared to disappear over time gradually acquired an individual quality.

**Keywords:** History of the Republic of Turkiye, History of Emotions, Social History, Fear, Social Change, Individualism

## ÖNSÖZ

Bu tezi benim nezdimde kıymetli kılan ana husus, tarihçiliği bulunmamış kaynakları bulup servis etmek ile eş tutan yaklaşıma karşı yorum ve analizi öne çıkarmasından ileri geliyor. Fakat salt mevcut kaynaklar üzerinden yorumlayıcı bir usul ile dönem okuması yapmak da kendi başına kafi bir yol değildir. Zira bu şekilde üretilen metinlerin sayısı pek az değildir. Sanırım buradaki asıl mesele bakış açısı sorununuz olmasından kaynaklanır. Duygu merkezli okuma girişimi işte bu nedenle bize bir perspektif katabilir.

Bu çalışmayı yürütmek yerine ana-akımlaşmış bir yöntemle makbul bir konuyu çalışarak çoğu eleştiri okunu baştan savuşturmam ve süreci daha az soru(n) ile nihayete erdirmem mümkün olabilirdi. Hal böyleyken, Türkiye’deki tarihçilerin çalışmadığı duygu gibi bir nesneyi araştırma konusu yapmak, üstelik bir de bunu sinema filmlerini ana kaynak olarak belirleyerek sürdürmek en hafif tabirle bir riskti. Fakat böylesi bir girişim, tabiatıma uygun olduğu için bu konuyu seçtim. Geriye dönük akademik serüvenimi hatırladığımda ise hep böylesi “sorunlu” alanlarda dolaştığımı fark ettim.

Boğaziçi Üniversitesi’nde tarih kulübü başkanlığını yürütürken (2009-2012) dönem boyunca çalışmalar yaptığımız alt atölyelerimiz vardı. Ben de psikotarih atölyesi ve tarih felsefesi atölyesini idare etmekteydim. Ana-akımın dışında kaygan bir zeminde yürüttüğümüz bu çalışmalar gerek öğrenci arkadaşlarımız gerek bazı bölüm hocalarımız tarafından sert eleştirilere muhatap olmaktaydı. Tabii ki bu tip olumsuz tutumlar bu çalışmalarını sürdürmemizi engellemedi.

Yahut Kadir Has Üniversitesi, Sinema & Televizyon bölümünde buluntu korku filmlerini (*found footage horror*) çalıştığım yüksek lisans sürecimde sinemacıların dahi pek bilmediği ve ilgilenmediği bir alanda araştırma yürütürken de benzer bir zorluğu yaşamıştım. Buna rağmen bu konunun açtığı kapı girilmeye değerdi. Zira buluntu korku filmlerin, sonradan bulunan gerçek video kayıtları olduğu iddiası ve kullanılan amatör çekim estetiği, gerçeklikle farklı bir bağ kurmaktaydı. Bu filmlerin

hakikat meselesine dair ortaya koyduğu önerme hem yöntem hem de konu seçiminden dolayı korku tartışmasında merkezi bir yer işgal etmekteydi. Buna rağmen hakkında yapılmış çalışma sayısı hâlâ pek fazla değildir. Bu yöntemi kullanmayan ve konusu korku olmayan diğer filmlerde de benzer bir bağın olup olmadığı sorusu işte beni bu doktora tezinin avlusuna kadar getirdi.

Bu merakın itici gücüyle, çoğu dram olmakla beraber diğer tüm janrlardaki Yeşilçam filmlerine bir de bu gözle bakmayı denedim. Burada şaşırtıcı olan, günlük hayatın zorluk ve acılarını konu alan dram filmlerinde, gerçekçi bir film evreni kurma çabasıyla, o döneme dair insanların gündemini meşgul eden toplumsal endişelerin çok daha doğal ve abartısız şekilde ifade edilmesiydi. Benim için bunu fark etmek bir dönüm noktası olmuş, toplumsal hayatta endişe yaratan meselelerin, tabiricaizse bir semsiye janr olan dram türündeki filmler üzerinden okunabileceği fikrini olgunlaştırmıştı.

İkinci yüksek lisans eğitimimi aldığım Galatasaray Üniversitesi'nde de terör olaylarıyla ilgili haberlerin toplumun endişe düzeyinde nasıl bir etkisi olduğuna, toplumsal bir korkuya dönüşüp dönüşmediğine dair bir çalışma yürütmüş, tezi de bunun üzerine yazmak istemiştim. Yine odaklandığım konu, zaman ve bağlama göre farklılık gösteren, toplumsal endişe ve korkular olarak nitelenebilecek duygu durumları olmuştu. Burada fark ettiğim nokta ise, bireysel korkular ile toplumsal korkuların aslında birbirine ne kadar içkin olduğuydu.

Bugünden geriye baktığımda aslında çok uzun bir süredir duygular üzerine çalışmış olduğumu daha rahat görebiliyorum. Zira psikotarihten tarihçilik mesleğinin amacına, amatör çekim estetiğini sinemaya taşıyan buluntu filmlerin gerçeklik iddiasından terör olaylarının korku ile ilintisine kadar çeşitli disiplinlerde aslında hep birbirine yakın konulara dokunmuşum. İçten içe hissettiğim ve beni bugüne kadar iştihakla taşıyan his ise bu alanlarda bir zenginlik olduğu sezgisi olsa gerek. Bu yüzden, Türkiye'de kimsenin çalışmadığı konulara dokunmanın külfeti olsa da bu gri alanların bize perspektif kazandıran fırsatlar olduğunu düşünüyorum.

Bu çalışma bu düşüncenin bir ürünüdür.

Ocak, 2023

Oğuzhan Dursun

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	ix
TABLO LİSTESİ.....	xiv
KISALTMALAR.....	xvi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	23
1. DUYGU LİTERATÜRÜ, YÖNTEM ARAYIŞLARI VE SİNEMA.....	23
1.1. ARAŞTIRMA NESNESİ OLARAK DUYGU.....	23
1.1.1. Duygu Çalışmaları ve Tartışmalar.....	25
1.1.1.1. Duygunun Evrenselliği Tartışması.....	26
1.1.1.2. Değerlendirme.....	32
1.1.2. Duygu Tarihçiliği.....	34
1.1.2.1. Tarihçilerin Duyguya Yönelişi.....	35
1.1.2.2. Değişimin Arandığı Mecra.....	40
1.1.2.3. Kavramsal ve Kuramsal Tartışmalar.....	46
1.1.2.4. Değerlendirme.....	55
1.1.3. Korku Duygusu.....	56
1.1.3.1. Korkunun Kavramsal Kapsamı.....	57
1.1.3.2. Korku Çalışmaları.....	59
1.1.3.3. Korkunun Nedeni, Nesnesi ve İşlevi.....	66
1.1.3.4. Korkunun Değişken Doğası.....	70
1.1.3.5. Korku Türleri.....	76
1.1.3.6. Değerlendirme.....	78
1.2. YÖNTEM.....	80
1.2.1. Kaynak Belirleme.....	84
1.2.2. Kaynağın Geçerliliği.....	86

1.2.3. Örneklem .....	89
1.2.4. Dönemlendirme .....	95
1.2.5. Teyit Mekanizması.....	96
1.2.6. Verilerin Analizi.....	101
1.2.7. Filmlerin Hakikate Sadakati .....	106
1.2.8. Değerlendirme.....	119
1.3. HİPOTEZİN KAPSAMI VE İNŞASI.....	123
<b>İKİNCİ BÖLÜM.....</b>	<b>129</b>
<b>2. KORKUNUN SOSYO-EKONOMİK DEĞİŞİMİ .....</b>	<b>129</b>
2.1. TOPLUMSAL HAREKETLİLİK VE GÖÇ .....	131
2.1.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor? .....	131
2.1.2. Şehre Dair Endişeler (1950-1965).....	132
2.1.3. Göçer Değil Konar Olmak (1966-1979) .....	146
2.1.4. Memleketler Arasında Kalmak (1980-1999) .....	161
2.1.5. Değerlendirme.....	172
2.2. REFAH SEVİYELERİNDEKİ DALGALANMALAR.....	175
2.2.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor? .....	176
2.2.2. Varlığın Vitrinde Olmadığı Yıllar (1950-1965).....	177
2.2.3. Zenginliğin Kötülükle Eşitlenmesi (1966-1979) .....	185
2.2.4. Ekonomik Uçurum ve Çaresizler (1980-1999) .....	202
2.2.5. Değerlendirme.....	218
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....</b>	<b>223</b>
<b>3. KORKUNUN SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ .....</b>	<b>223</b>
3.1. DEĞİŞEN AİLE VE BİREY İLİŞKİSİ .....	224
3.1.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor? .....	225
3.1.2. Ailesi Arkada Kalanlar (1950-1965) .....	226
3.1.3. Aslolan Aile Gerisi Teferruat (1966-1979).....	234
3.1.4. Dağılan Aileler ve Gönüllü Yalnızlar (1980-1999).....	249
3.1.5. Değerlendirme.....	266
3.2. DEĞERLER VE ALIŞKANLIKLAR.....	270
3.2.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor? .....	270

<b>3.2.2. Sabır ve Metanet (1950-1965) .....</b>	<b>271</b>
<b>3.2.3. Mücadele ve Fedakarlık (1966-1979) .....</b>	<b>279</b>
<b>3.2.4. Namus ve Özgürlük (1980-1999) .....</b>	<b>299</b>
<b>3.2.5. Değerlendirme.....</b>	<b>331</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>338</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>348</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>378</b>

## TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Tablo 1:</b> Korku ve Türevleri.....	7
<b>Tablo 2:</b> Çalışmanın Eklemlendiği Disiplinler .....	10
<b>Tablo 3:</b> Filmler Neden Elverişli?.....	12
<b>Tablo 4:</b> Çalışmanın Hedefleri .....	19
<b>Tablo 5:</b> Hakikate Uygunluk (Accuracy) ve Kesinlik (Precision) .....	87
<b>Tablo 6:</b> Filmlere Yöneltilen Sorular .....	92
<b>Tablo 7:</b> Tabloların Filtreleme Görüntüsü .....	93
<b>Tablo 8:</b> Tablolardaki Renklerin Dağılımı .....	94
<b>Tablo 9:</b> Dönemlendirme Tercihlerini Belirleyen Örüntüler .....	95
<b>Tablo 10:</b> Kavramların Gazetelerde Taranarak Kupürlerin Elde Edilmesi.....	99
<b>Tablo 11:</b> Taranan Sinema Dergileri .....	100
<b>Tablo 12:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? .....	133
<b>Tablo 13:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Yetimlik.....	134
<b>Tablo 14:</b> Kurbanın Özel Niteliği - Çocuk.....	135
<b>Tablo 15:</b> Tehdidin Kaynağı - Şehir.....	136
<b>Tablo 16:</b> Tehdit Kime Yönelik? - Aile Üyeleri, Arkadaşlar, Mahalle, Toplum....	147
<b>Tablo 17:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Köylülük, Naiflik, Yoksulluk.	162
<b>Tablo 18:</b> Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Kuşku, Merak, Pişmanlık, Üzüntü.....	163
<b>Tablo 19:</b> Almanya'ya Göç Konusunda Tarihsel Hadiseler ile Film Hikayelerinin Korelasyonu .....	170
<b>Tablo 20:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Sosyete Kimliği, Statü Farkı, Varlık .....	186
<b>Tablo 21:</b> Tehdidin Kaynağı - Sermaye .....	186
<b>Tablo 22:</b> Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Kimlik Gizleme .....	199
<b>Tablo 23:</b> Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik.....	202
<b>Tablo 24:</b> Kahramanlar.....	226
<b>Tablo 25:</b> Tehdidin Kaynağı - Yabancı.....	229
<b>Tablo 26:</b> Kurbanın Özel Niteliği - Grup .....	238
<b>Tablo 27:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Yalnızlık, Yetimlik.....	253
<b>Tablo 28:</b> Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik, İftira, İstismar, Kimlik Gizleme.....	254
<b>Tablo 29:</b> Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? - Can, Özgürlük .....	255



<b>Tablo 30:</b> Aile-Birey Temsilinin Zaman İçindeki Değişimi .....	<b>267</b>
<b>Tablo 31:</b> Tehdidin Kaynağı - Sermaye, Şehir, Yabancı .....	<b>274</b>
<b>Tablo 32:</b> Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor?.....	<b>275</b>
<b>Tablo 33:</b> Seri Olarak Çekilen Tarihsel Filmler.....	<b>282</b>
<b>Tablo 34:</b> Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? – Birliktelik.....	<b>284</b>
<b>Tablo 35:</b> Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Mutluluk, Umut .....	<b>285</b>
<b>Tablo 36:</b> Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? - Namus .....	<b>302</b>
<b>Tablo 37:</b> Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik, İstismar.....	<b>307</b>
<b>Tablo 38:</b> Tehdidin Kaynağı .....	<b>308</b>
<b>Tablo 39:</b> Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Güven.....	<b>309</b>
<b>Tablo 40:</b> Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Cinsel Kimlik, Yetimlik .....	<b>315</b>
<b>Tablo 41:</b> Dönemin Ana Değişkenleri .....	<b>335</b>
<b>Tablo 42:</b> Birey, Yakın Çevre ve Toplumun Duygu ve Değer Sirkülasyonu .....	<b>337</b>
<b>Tablo 43:</b> Üç Dönemin Korku Göstergesi ve Temalar .....	<b>344</b>

## KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.a.	Eserin bütününe atıf
bkz.	Bakınız
bkz.: aş.	Eserin kendi içinde aşağıya atıf
bkz.:yuk.	Eserin kendi içinde yukarıya atıf
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
k.g.	Karşı görüş
karş.	Karşılaştırmız
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

## GİRİŞ<sup>1</sup>

Türkiye Cumhuriyeti Tarihi muhtelif tarihçiler tarafından birçok kez yazıldı. Her ne kadar son zamanlarda toplumsal ve iktisadi okumalar artmış olsa da siyasi tarih hegemonyası devam etmektedir. Tarihçilerimizin, Türkiye'nin tarihini yazarken değişimin veçhelerini, çoğunlukla tek parti döneminden çok partili hayata geçişte, bazen de iktisadi/siyasi kırılma dönemlerinde aradığını görürüz. Bu temerküzün sebebi, devletin siyasi tarihini anlatmanın -gerek kaynakların bolluğu gerekse alışlagelen usullerin takibi noktasında- görece daha kolay olmasıdır.

Öte yandan bu, farklı yaklaşımların ve metotların neden daha az işlendiği sorusunu da yanıtlar. Zira yeni usuller ile tarihçilik yapmak, siyasi tarihin konfor alanından uzaklaşmak anlamına gelir. Üstüne üstlük, örnek alınacak benzer çalışmaların sayısı pek de fazla değildir. İşte bundan dolayı, Türkiye Cumhuriyeti Tarihi bugüne kadar duygu merkezli bir okumayla neredeyse hiç değerlendirilmedi.

Literatürümüzde duygu tarihçiliği ile ilgili eser sayısının çok az olması bu çalışmanın da ortaya çıkış nedenidir. Bununla beraber, bu çalışma, duygu tarihçiliği için önerdiği yeni ve özgün yöntemi ile hem bu alanda farklı bir yere konumlanır hem de bu yaklaşımın sınırlarını genişletir.<sup>2</sup> Çalışmanın ana hipotezi ise, duyguların zaman içindeki seyrine bakılarak toplumsal değişimin anlaşılacağı iddiasına dayanır.

Yeni yöntemler veya yaklaşımlar denenmesi de esasen zamanın ruhu ile alakalıdır. Tarihçilerin siyasi tarihin dışına çıkan araştırmalar yapmak suretiyle disiplinlerarası çalışmalara yönelmesi ve farklı yöntemler kullanmaya başlaması da

---

<sup>1</sup> Giriş bölümünde yürütülmesi beklenen literatür tartışması ve kavramsal arka plan, izleyen Birinci Bölümde ele alınacaktır. Bunun ana sebeplerinden birisi, Türkçe olarak bu konunun bugüne kadar pek ele alınmamış olmasıdır. Bu konudaki kaynakların neredeyse tamamı yabancı dillerde olduğu için, bu boşluğu olabildiğince tatmin edici bir şekilde doldurmaya çalışmak akademik dünya için bir katkı olacaktır. İkinci olarak ise bu çalışma eklektik bir çalışma olduğu için temas kurduğu literatür çok çeşitlidir ve bir Giriş bölümünü aşacak boyuttadır. Bu nedenle, burada yalnızca tezin ana hatları çizilerek gereklilikler ile sınırlılıklar ele alınacaktır.

<sup>2</sup> Bu yöntemin nitelikleri ve kapsamı, Birinci Bölüm'ün 1.2. numaralı Yöntem başlığı altında detaylı şekilde tartışılacaktır.

yine tarihçilerin kendilerinin de birer özne olduğu toplumsal değişimleri takiben olur.<sup>3</sup> Bu araştırmacıların paradigma değişikliklerine zemin hazırlayan kırılma noktaları, onların bilgi üretme tarzını zorunlu bir değişikliğe uğrattırken, evvelden disiplin dışı görülerek dışlanmış araştırmacıların da tekrar itibar kazanmasına vesile olur.<sup>4</sup> Bu tez de hem uluslararası alanda hem de Türkiye’deki bu eksiklikten yola çıkarak, Türkiye’nin yakın tarihini duygu tarihçiliği perspektifiyle ele almak suretiyle ihmal edilmiş bir alanda, muteber bir zemin kurmaya çalışır.

#### A. Tarihsel ve Toplumsal Değişim

Duygular, karmaşık olguları süratle anlamlandırmak için en hızlı mekanizmadır. Zira beyin, birçok geçmiş deneyimi tecrübeleriyle birleştirerek hızlı şekilde karar vermek için duyguları kullanır. Duygulanımlar ise duyguların tezahür biçimleri olarak toplumsal bir nitelik de taşıdıkları için daha kompleks bir yapıya sahiptir. Toplumsal değişim, bu duyguların “kolektif duygular”a dönüştüğü yerde, yani toplumsallaşma noktalarında aranırsa makul olacaktır. Fakat duyguların neden ve nasıl yayıldığına dair pek fazla bilgiye sahibi değiliz. Bununla beraber, değişimi tetikleyen ve/ya sürdüren unsurlar olarak duyguların toplumsal doğası farklı mekanizmalarda aranabilir.

Toplumsal değişime dair sosyal bilimlerin tüm disiplinlerinin ayrı bir katkısı vardır fakat bu kavrama dair en çok bilgi tarih ve sosyoloji alanlarında üretilmiştir.<sup>5</sup> Tarih disiplini sosyal, politik, ekonomik ve kültürel güçleri birer araştırma nesnesi olarak belirleyip incelerken ana değişken olarak zamanı merkeze koyar. Zamanın akışı ise istisnasız olarak değişimi doğurur. Tam da bu yüzden değişim, toplumun ve toplumsal yapıların doğal bir özelliğidir.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Peter Lambert ve Phillipp Schofield, ed., *Making History: An Introduction to the History and Practices of a Discipline* (Routledge, 2004), 4.

<sup>4</sup> Lambert ve Schofield, 4.

<sup>5</sup> David Lemmings ve Ann Brooks, ed., *Emotions and Social Change: Historical and Sociological Perspectives*, 1st edition (New York: Routledge, 2014), <https://www.routledge.com/Emotions-and-Social-Change-Historical-and-Sociological-Perspectives/Lemmings-Brooks/p/book/9781138291379>.

<sup>6</sup> Luhmann, Niklas. Naklen, Hans Haferkamp ve Neil J. Smelser, ed., *Social Change and Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1992), 2.

Haferkamp ve Smelser, toplumsal değişim çalışmalarının hâlâ yeterince gelişmemiş olduğunu çünkü farklı zaman ve toplumlara uygulanabilecek yegane bir değişim teorisinin mümkün olmadığını ifade eder.<sup>7</sup> Bu nedenle, mevcut araştırmalara ek olarak farklı araştırma konularına göre özelleştirilmiş çalışmaların geliştirilmesi gerektiğini vurgular.<sup>8</sup> Yine de, bu alandaki çalışmalar arasında, “duygusal dönüş”ü (*emotional turn*) getirebilecek çalışmalar son yıllarda giderek daha çok kabul görmeye başlamıştır.<sup>9</sup> Lemmings ve Brooks da bu çalışmalardan birine imza atarak tarihsel değişimde duyguların rolünü vurgular.<sup>10</sup>

Beşeri çalışmalar açısından, geçmişten bugüne uzanan değişimleri takip etmek ve yapısal değişkenlere ek olarak tarihi açıdan tekil ve rastlantısal faktörleri ele almak için çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Haferkamp ve Smelser’a göre, değişimi belirleyen faktörler şu şekildedir:

- 1- Yapısal belirleyiciler (savaş, yer değiştirme, kısıtlılıklar vb.),
- 2- Süreçler ve değişim mekanizmaları (toplumsal hareketlilik, girişimcilik, siyasi çatışma vb.),
- 3- Değişimin yönüne dair unsurlar (yapısal değişiklikler, etkiler, sonuçlar vb.).<sup>11</sup>

Araştırmacıların bahsettiği bu unsurlar bu tez için de elzemdir. Örneğin bu çalışmada ele alınan göç ve refah seviyesine dair olgular, aslında yapısal belirleyicilerdir. Bu yapısal unsurların etrafında ortaya çıkan duygular ise değişim sürecini mümkün kılan mekanizmayı oluşturur. Bu sürecin sonunda ise, değişimin yönüne dair sonuçları gördüğümüz toplumsal ilişkiler, değerler ve alışkanlıklar ortaya çıkar. Bu doğrultuda, mesela, 80’lerdeki ekonomik bunalım güven duygusunun ortadan kalkmasına, bu duygunun toplumsallaşması ise, değerler ve aile-birey ilişkilerinde değişime yön vermiştir. Duygu, bu bağlamda, değişimin mekanizmalarından biridir.

---

<sup>7</sup> Haferkamp ve Smelser, 3.

<sup>8</sup> Haferkamp ve Smelser, 3.

<sup>9</sup> Bu kavram, sosyal bilimlerde duyguları merkeze alan çalışmaları temsilen, “dilsel dönüş” kavramına telmihen kullanılmaktadır.

<sup>10</sup> Lemmings ve Brooks, *Emotions and Social Change*, 6.

<sup>11</sup> Haferkamp ve Smelser, *Social Change and Modernity*, 2.

Bu önermenin bir kademe yukarısı ise duygunun, toplumsal değişimi tetikleyen ve sürdüren unsurlardan biri olarak ele alınmasıdır.<sup>12</sup> Yine Haferkamp ve Smelser, değişimi dört unsurlu bir olgu olarak tasavvur eden çalışmalardan bahsederken bu unsurları şu şekilde sıralar: Değişimi tetikleyen unsurlar, değişimi sürdüren unsurlar, değişimin yönü ve değişimin süreci.<sup>13</sup> Bu tezin çalışma konusu kapsamında, duygular hem birer tetikleyici hem de sürdürücü unsurdur. Örnek vermek gerekirse 50'lerde büyük şehre gitme ve para kazanma heyecanı ve motivasyonu, birçok insanın şehirlere göç etmeye başlamasına sebep olmuştur. Büyük şehre göç ile ilgili duyguların yaygınlaşarak toplumsallaşması, göçü on yıllar boyu süren bir olgu haline getirmiştir.

Burada kesin bir nedensellik aramak ve duyguların mı vakaları tetiklediği yoksa vakaların mı duygulara sebep olduğu sorusunu sormak araştırmacıyı cevapsızlığa sürükler çünkü bu eş zamanlı ve çift yönlü bir süreçtir. Duygular ve vakalar arasında nedensellik aramak yerine, duygunun yokluğunda ne olacağını tasavvur etmek daha makul bir akıl yürütme olur. Böyle düşünüldüğünde, duygunun yokluğunda olguların gerçekleşmesi için en önemli tetikleyici faktörlerden biri gerçekleşmemiş olacağı için vaka da aynı şekilde deneyimlen(e)meyecektir.

Duygunun karar süreçleri üzerinde bir etkisi olduğu çok müphem bir bilgi değildir. Duyguların toplumsal değişimin kritik bir unsuru olması, belki de insan fizyolojisi ve duyguların yarattığı fiziksel reaksiyonların, insanları aksiyon almaya davet eden birer itici güç olmasından kaynaklanır. Bu anlamda, Mars'a yolculuk ve merak duygusu, değişimi tetikleyen duygular konusunda en yakın örneklerden biridir.

Mars'ı yaşanabilir bir gezegen kılma fikri çok az kişinin zihninde yer tutarken, Elon Musk ve ekibinin Mars yolculuğuna yönelik çalışmaları meydana getiren merak duygusu çok kısa zamanda diğer insanlara da sirayet etti. Bu vaka, uzay bilimiyle ilgilenmeyen insanlara, salt bilimsel bilgi olarak duygusal anlamlar olmadan aktarılsaydı bu durum ilgisizlikle sonuçlanabilirdi.<sup>14</sup> Halbuki Mars'a yolculukla ilgili hissedilen merak, güçlü bir duygu olarak diğer insanları etkileyerek çeşitli seviyelerde

---

<sup>12</sup> Haferkamp ve Smelser, 5.

<sup>13</sup> Haferkamp ve Smelser, 5.

<sup>14</sup> Bu bağlamda, duyguların etkisini görmek için SpaceX şirketi ile NASA'nın çalışmalarının uyandırdığı etki arasında farklar mukayese edilebilir.

harekete geçirebilmiştir. Nitekim değişimi tetikleyen bu ve benzeri duyguların toplumsallaşması, değişimi sürdürecektir bir mekanizmanın desteğiyle mümkündür.

Değişimi sürdüren bu mekanizma ise duyguların öğrenilme sistemidir. Kolektif bir yapı olarak toplum, bir duygu mürebbiyesi olarak öğrencilerine hangi durumlarda hangi duyguları göstermesi gerektiğini öğretir. Mesela işitme engelli bir birey, bombanın patlama sesini duymasa da etraftaki insanların tepkilerine bakarak korkmayı ve kaçmayı öğrenebilir. Cenazeye giden bir kişi gerçekten üzülme bile münasip bir surat ifadesi takınması gerektiğini bilir ve bunu uygular. Yahut bir yakınının bebek beklediğini öğrenen bir kişi çok umrunda olmasa bile ne kadar mutlu olduğunu göstermek zorunda bırakılır. Duygular bu anlamda kolektif bir zihnin ürünüdür ve toplumsal yapılar tarafından tekil kişileri terbiye etmek için kullanılır. Duyguların bu toplumsal yönü diğer toplumsal mekanizmalarla da kuvvetli bir ilişki içindedir. Dolayısıyla, duygulara bakarak toplumsal yapıyı çözümlenmek hem mümkün hem de elverişlidir.

Duyguların toplumsal olarak öğrenilebilirliği ve aksiyon almaya davet eden itici gücü, duyguları bireyselden bir deneyim olmaktan çıkarıp toplumsal bir olgu haline dönüştürür. Sosyoloji disiplini altında duyguların toplumsal değişim mekanizmasını inceleyen, bu farklılaşmaya, uyumlanmaya, çatışmaya ve tüm bu süreçlerin birbiriyle nasıl ilişkilendiğine yönelik çalışmalar bu meseleye dair bir perspektif sunabilir.<sup>15</sup>

Örneğin Norman B. Ryder, bireyin topluma uyumlanma sürecinde yaşadığı deneyimi, toplumsal dönüşümün ana kaynağı olarak görür.<sup>16</sup> Başka araştırmacılar da bu deneyimi anlamlandıran toplumsal değişim analizleri yapılırken; değişimin büyüklüğü, ne kadar uzun bir zamana yayıldığı, hızı ve hangi yöne evrildiği gibi özelliklere dikkat edilmesi gerektiği vurgular.<sup>17</sup> Bugüne kadarki çalışmalar, mevzubahis olan bu değişimin mekanizmasını ekseriyetle makro etkenlerde ararken

---

<sup>15</sup> Haferkamp ve Smelser, *Social Change and Modernity*, 7.

<sup>16</sup> Bunu yaparken ise toplumu, üyelerinden bağımsız bir varlığı olan organik bir bütünlük olarak tanımlar ve nüfus hareketlilikleriyle sosyal dönüşümün dinamik bir hal aldığını ifade eder. Bkz. Norman B. Ryder, "The Cohort as a Concept in the Study of Social Change", *American Sociological Review* 30, sy 6 (1965): 10, <https://doi.org/10.2307/2090964>.

<sup>17</sup> Hermann Strasser ve Susan C. Randall, *An Introduction to Theories of Social Change* (Routledge & Kegan Paul, 1981), 16.

bu tez, duyguların zaman içindeki değişimine bakılarak toplumsal değişimin anlaşılabilirliğini iddia eder.

## B. Neden Korku

Duyguların bir araştırma nesnesi olarak seçildiği noktada hangi duygunun seçileceği de önemli bir tercihtir. Burada, “Tarihsel bir dönemi incelerken hangi duygu araştırma için daha açıklayıcı ve verimli olur?” sorusuna verilen nihai yanıt, dönem ve zaman tarafından tayin edilir. Bu tez için ise bu sorunun yanıtı korkudur. Bunun bir nedeni, korku duygusunun hemen hemen her duygu çalışmasında ana duygular arasında yer almasıdır. İkinci olarak, duygu tarihçileri tarafından bile, en az çalışılan temel duygu olmasıdır. Üçüncü ve en önemli nedeni ise, korkunun, her toplumda ve zamanda görülen, bilinen ve ayırt edilebilen bir duygu olmasıdır.

Zira bu duygu, bedensel/ruhsal bütünlüğe yönelik geliştiği ve hayatta kalma güdüsüne dayandığı için evrenseldir. Aynı zamanda, yeni endişelerin nasıl ortaya çıktığını, önceliklerin nasıl değiştiğini, en nihayetinde toplumsal ilişkilerin nasıl düzenlendiğini gösterebilen güçlü bir duygu olarak toplumsal farklılıkları görmeye imkan tanır. Bu nedenle bireysel korku duygulanımları ve kolektif korkular, toplumsal değişimlerin projektörü olmak ve kapsamlı açıklamalar getirmek için uygun bir zemin sunabilir. Bu gereklilikleri madde madde görmek ve “neden korku?” sorusunu şu şekilde yanıtlamak daha akılda kalıcı olabilir:

Çünkü korku;

- 1- Ayırt edilebilir,
- 2- İşlevseldir,
- 3- Hayatta kalmaya yöneliktir,
- 4- Öncelikleri belirler,
- 5- Toplumüstü ve zamanaşırdır.

Korkunun kendisini incelemenin yanında, çeperindeki korku hâllerini de bu araştırmaya dahil etmek araştırmanın salahiyeti için gereklidir. Zira korku, endişe,



kaygı, tasa, tedirginlik, telaş, çekince gibi kavramlar Türkçede sıklıkla geçişken olarak kullanılır. Haşyet, havf, dehşet, terör gibi daha uzak korku kavramları yahut anksiyete ve fobi gibi patolojik durumlar da bu daireyi tamamlar. Halbuki bu duygulanım biçimleri arasında önemli farklar vardır.<sup>18</sup>

Bu konuda akla gelen ilk ayırım korku ile endişe (yahut hastalık boyutu olarak kaygı) arasındadır. Korku, kısa erimli, şimdiki zamana yönelik, bilinen tehdide karşı, ani tepkimeyi ifade ederken kaygı bilinmeyene karşı, uzun erimli endişeyi ifade eder. Korku kavramları arasındaki ayrımlar muğlak olduğu için bu tez boyunca “korku” denildiğinde aslında bir şemsiye kavram olarak tüm türevlerini kapsar mahiyette ele alınacak alınacaktır.<sup>19</sup> Bu kavramları şöyle bir tabloyla görselleştirmek mümkündür:

**Tablo 1:** Korku ve Türevleri



<sup>18</sup> Bu konuda Türkçe literatürde henüz dört başı mamur bir çalışma yapılmadığı için bu sınırların net tespiti konusunda referans verilebilecek akademik çalışmalar mevcut değildir. Robert Plutchik’in duygu çemberi ise Türkçe duygulanım biçimlerini ve sınırlarını gereği gibi ele alma kudretinden yoksundur. Bkz. Robert Plutchik, *Circumplex Models of Personality and Emotions* (American Psychological Association, 2009).

<sup>19</sup> Çalışma, bu alanda önemli bir Türkçe kaynak olmadığı için özellikle İngilizce kaynakların kavram şemaları ile bir tartışma içerisinde olacaktır. Bu noktada, sık kullanılan aşağıdaki kavramlar belirtilen şekilde tercüme edilmiştir: Emotion (*duygu*), feeling (*his*), sense (*duyu*), sensation (*duyumsama*), affect (*duygulanım*), fear (*korku*), horror (*Korku*), fright (*haşyet*), excitement (heyecan), terror (*dehşet*), anxiety (*kaygı*), worry (*endişe*).

Bu doğrultuda, Türkiye Cumhuriyeti'nde, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, toplumun nasıl değiştiği korku duygusu üzerinden ele alınır. Öte yandan, bu çalışmadaki ana hedef Türkiye'nin korku kültürünü anlamaya çalışmak değildir. Zira kültür denilen olgu esasen bir sabiteden ibarettir. Halbuki tarihinin zamana dair ürettiği bilgi, değişimin kendisine yönelik olmalıdır. Bu sebeple, sosyolojik veya coğrafi bir bilgi üretmekten çok, sürekli yeniden şekillenen korku göstergelerini ve bu değişimin dinamiklerini çözümlenmek gerekir.

Bu noktada, Türkiye'nin değişmez bir korku kültürü olduğunu ispat etmek değil, neden olmadığını anlamaya çalışmak esastır. Sözgelimi, 90'lardaki korku unsurlarının neden 50'lerden farklı olduğu ve bunun ne anlama geldiği ele alınması gereken bir konudur. Bu yüzden ana araştırma sorusu, "Türkiye Cumhuriyeti Tarihinde 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca korku duygusu nasıl değişti?" olmalıdır. Bu soruyu yanıtlarken, ele alınan korkunun niteliği, temsili, sebepleri ve biçimlerinin nasıl değiştiği, tüm bunların ne anlama geldiğinin analiz edilmesi gerekir. Bu çalışmayı tarih araştırması yapan da budur.

### C. Eklektik ruh

Toplumsal değişimin doğasını anlama hedefiyle ortaya çıkan bu tez; psikoloji, nörobilim, biyoloji, sosyoloji, ekonomi, film çalışmaları ve elbette tarih disiplininin iç içe geçtiği eklektik bir çalışmadır. Bu araştırmanın ve analizin doğası, çalışmanın bu şekilde olmasını gerekli kılmıştır. Zira duygunun evrensel olup olmadığı tartışmasını yürütürken psikoloji ve nörobilim deneylerine, biyolojik göstergelere ve sosyolojik tahlillere başvurmak, duygunun ölçülebilirliği tartışmasını yürütürken film çalışmalarına başvurmak ve bağlama oturtarak zaman üzerinden bir okuma yapma noktasında da en nihayet tarih disiplini merkeze almak bir zorunluluk olmuştur. Yani içeriğin kendisi deyim yerindeyse gerek gördüğü disiplinlere kanca atmış, onlardan ihtiyaç duyduğu bilgi ve yaklaşımları uhdesinde toplayarak hibrit bir ruha erişmiştir. Bu noktada işbu tez, bu disiplinlerin hepsinden faydalanan kompleks bir çalışmadır ve eklemlenmiş olduğu duygu çalışmalarının bir parçasıdır.

Böylesi eklektik çalışmalar biyolojideki ekoton bölgelere benzer. İki farklı ekosistemin birleşme noktası olarak adlandırılan ekotonlarda tür çeşitliliği çok yüksektir.<sup>20</sup> Bu bölgelerde yaşayan canlılar ne tam manasıyla A ne de B olarak görülür, onlar artık üçüncü bir kategoriyi oluşturur. Zira iki komünite veya bölgenin geçiş bölgesinde ortaya çıktıkları için her iki bölgenin de özelliklerini bünyelerinde taşır ve türlerin başka yerlerde bulunmayan eşsiz formlarını gösterirler.<sup>21</sup> Kenar etkisi (*edge effect*) olarak adlandırılan bu erime potası, ormanlar ile ırmakların bulunduğu noktalar nasıl mümbit ise o denli büyük bir zenginlik kaynağıdır.<sup>22</sup> Eklektik çalışmalar, bu nedenle tarihçiler için de yeni kapılar açan büyük bir zenginlik kaynağıdır. Bu araştırma da buna namzet olma hedefindedir.

Çalışmanın sadece duygu merkezli yaklaşımı ve bakış açısı değil, kaynakları da bu ekoton bölge içindedir. Kaynakların mahiyeti, duygunun kaygan doğası nedeniyle önem kazanır. Zira duygu, Roma döneminden kalan bir altın para gibi somut olmadığı için tespiti, tasviri ve ölçümü zor bir nesnedir. Bu sebeple, yakın tarihi duygu üzerinden okurken duygunun hangi kaynaklarla, nasıl ve hangi yöntem ile ölçüleceğinin olabildiğince net bir şekilde belirlenmesi gerekir. Duyguyu bir araştırma nesnesi yapan literatür çalışmaları, özellikle psikoloji, sosyoloji ve tarih disiplinlerindeki araştırmacıların metotları ve kaynakları bu tez için de önemli bir emsaldir.<sup>23</sup>

Tarihyazıcılığı için bir deneme olan bu çalışma, duygu tarihçiliği perspektifiyle toplumsal tarih çalışmalarına bir katkı olması hedefiyle oluşturulmuştur. Buradaki esas amaç, alışlagelmiş yaklaşımların ıskaladığı veya tıkanmış noktaları tespit ederek tarihçilik zanaatine yeni bir açılım getirmektir. Bu anlamda tezin kaynakları, içeriği, teorisi, seçmiş olduğu zaman ve coğrafya düşünüldüğünde, eklemlenmiş olduğu disiplinlerle olan ilişkisi şöyle bir tabloyla görselleştirilebilir:

---

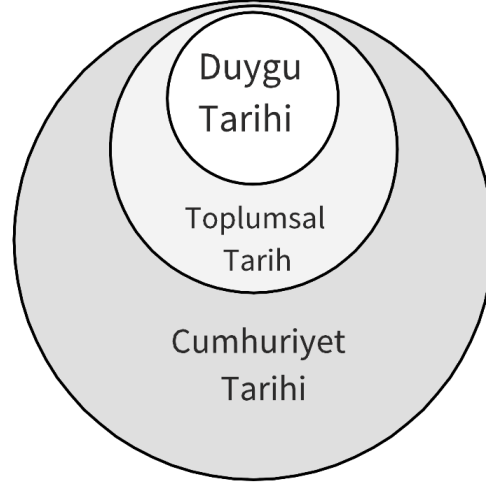
<sup>20</sup> Salit Kark, "Effects of Ecotones on Biodiversity", içinde *Reference Module in Life Sciences* (Elsevier, 2017), 6, <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809633-8.02290-1>.

<sup>21</sup> Kark, 1.

<sup>22</sup> Kark, 1.

<sup>23</sup> Bu mesele, ayrıntılı bir şekilde Birinci Bölümde değerlendirilecektir.

**Tablo 2:** Çalışmanın Eklemlendiği Disiplinler



#### D. Kaynak Sorgulaması

Duygu tarihçileri, çoğunlukla 17 ila 19. yüzyıllar arasındaki sürece odaklanmış ve kaynak olarak da yazılı metinleri kullanagelmiştir. Bu alanda çalışan tarihçiler çoğunlukla masallardan anılara, mahkeme kayıtlarından demografik belgelere kadar birçok metni kaynak olarak kullanır.<sup>24</sup> Burada vurgulanması gereken husus, incelemeye tabi tutulan kaynakların neredeyse tamamının yazılı olmasıdır.<sup>25</sup> Ranke'den beri süregelen bu yazılı belge fetişizminin emareleri duygu tarihi çalışmalarında da kendisini gösterir. Halbuki tarihçinin araştırma nesnesi geçmişle ilgili her şey olabilirken kaynak olarak seçilenler de geçmişte üretilmiş olan her şey olabilir.

Duygu tarihçiliği, çalışma konusu ve kaynağına uygun özgün yöntemlerin geliştirilmesi noktasında, diğer alanlardan çok daha fazla teşvik edicidir. Zira duyguları okumaya yönelik kaynaklar çok kısıtlı olduğundan, bu kaynakları yorumlamada kullanılacak yöntemler de her bir çalışma için özgün olmayı gerektirir.

<sup>24</sup> Bu tarihçilerin çoğunun İngilizce konuşan dünyada yahut Avrupa'da akademik faaliyet yürütmesi nedeniyle olsa gerek bu çalışmaların ekseriyeti erken modern Avrupa'ya yoğunlaşır. Kaynak seçimleri de doğal olarak seçtikleri bu dönem ve temalar doğrultusunda belirlenir.

<sup>25</sup> Resim ve müzik gibi sanat formları yazılı belgeler kadar şanslı değildir. Yazılı kaynaklar arasında ise nadiren de olsa kurmaca edebi eserleri inceleyen çalışmalar mevcuttur. Örneğin bkz. Barbara H. Rosenwein, *Love: A History in Five Fantasies* (Wiley, 2022).

Her dönemin ve toplumun özelliklerine göre değişen kaynaklar, kendi yöntemini beraberinde getirir. Bu doğrultuda duygu tarihçiliğinde metotlar çok çeşitli, nihai ürünler de doğası gereği eklektik olarak ortaya çıkar.

Bu nedenle, seçili bir dönemi incelerken ana kaynak olarak sinema filmleri seçilebilir. Bu çalışmada da birincil kaynak olarak belirlenmiş olan bu ürünler, araştırmanın bulgularının ve analizin esas dayanak noktasını oluşturur. Buna ek olarak, sinema filmlerinin toplumsal gerçekliği yansıtmadaki muhtemel eksikliklerini giderebilmek için, dergi makaleleri ve gazete haberleri de destekleyici kaynaklar olarak kullanılmış, bu anlamda bir üçgenleme teyit mekanizması işletilmiştir.

#### E. Neden Sinema filmleri

Tarihçilerin sinema ürünlerini, yazılı metinlere nazaran, uzun süredir ihmal ettiği, hatta küçük gördüğü vakidir. Bu sorun hâlâ devam etmektedir. Bu kaynaklar, adeta tek başına belge olabileme gücünden yoksunmuş gibi muamele görür. Çok uzun zamandır çeşitli tarihçiler tarafından, “Bir kaynak olarak sinema filmleri” serlevhasıyla kaleme alınan çalışmaların bugün dahi benzer başlıklarla üretiliyor olması bu konudaki ciddi problemin devam ettiğine dari güçlü bir delildir.<sup>26</sup>

Tek başına bir günlük metni veya hatırat, tarihyazıcılığı açısından bazen yeterli bulunurken 100 filmin oluşturduğu temsilin aynı kıymette görülmemesi tuhaftır.<sup>27</sup> Her ne kadar bu kaynaklar görece daha yakın bir zamanın eseri olsalar da, aynı zaman

---

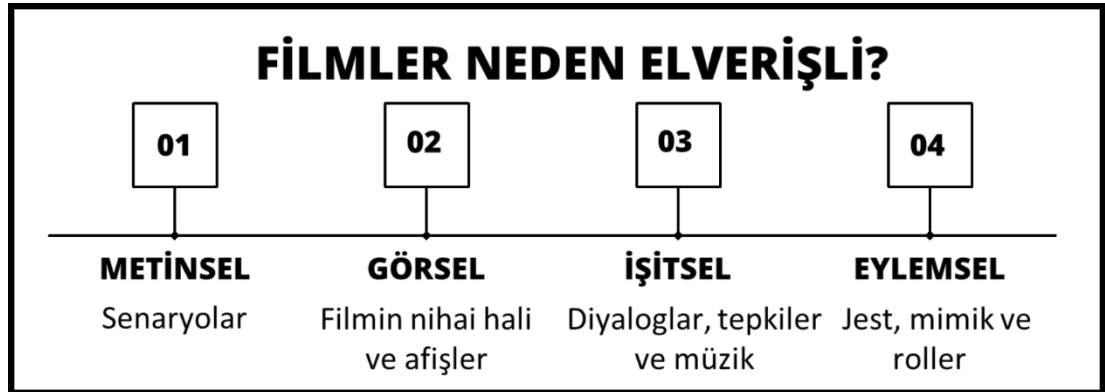
<sup>26</sup> Bu konuda, içerikleri göz ardı edip sadece başlıklara bakmak bile yeterlidir. Araştırmaların bir kısmı sırasıyla şu şekilde verilebilir: Peter Bucher, “Film as a Source of Historical Authenticity”, içinde *Hitler's Fall* (Routledge, 1988); Patrick Vonderau, *Film as History, History as Film* (European University Institute, 1999); John E. O'Connor, “Image as Artifact: Historians and the Moving-Image Media”, *OAH Magazine of History* 16, sy 4 (2002): 23-23; Anirudh Deshpande, “Films as Historical Sources or Alternative History”, *Economic and Political Weekly* 39, sy 40 (2004): 4455-59; Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History* (Routledge, 2014); Sian Barber, *Using Film as a Source* (Manchester University Press, 2015); Mahir Şaul, “Film and Video as Historical Sources”, Oxford Research Encyclopedia of African History, 20 Kasım 2018, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.247>; Alan Sennet, “Film as a Historical Source”, 2019, <https://www.open.edu/openlearn/body-mind/body-mind/film-historical-source>; Juliane Hornung, “Nonfictional Films as Historical Source: Materiality – Visuality – Performativity”, 28 Ocak 2021, <https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/15452>; Alicja Syska, “Using Documentary Film as a Historical Source”, 10 Kasım 2021, [https://doi.org/10.47594/RMPS\\_0085](https://doi.org/10.47594/RMPS_0085).

<sup>27</sup> 80’li yıllarda Marc Ferro’nun, filmlerin de tarihinin araçlarından biri olabileceğine dair eleştiriler getirmesi bu noktada önemlidir. Bu tartışmalar için bkz. Marc Ferro, *Sinema ve Tarih* (İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995).

dilimi içinde bir taşra beldesinde üretilmiş olan önemsiz bir resmi evrak ile aynı kıymeti haiz şekilde değerlendirilmemesi pek makul değildir. Belgenin neredeyse sadece kağıtla eşitlenmesi, tarihinin geçmişi anlama çabasını engelleyen en büyük önyargılardan biridir. Halbuki sinema filmi, tarihsel bir metindir.

Duyguları ölçmek zaten zor olduğu için nicel ölçümler yapılabilecek kaynaklara başvurmak gerekir. Sinema filmleri bu yüzden önemlidir çünkü filmlerin sunmuş olduğu yapı, duyguların temsilini farklı boyutlarda değerlendirmeyi ve olguları tespit etmeyi kolaylaştırır. Filmler, aşağıdaki tablodan da basit bir şekilde anlaşılacağı gibi, tarihçi için okumaya müsait birçok açı sundukları için elverişli kaynaklardır.

**Tablo 3:** Filmler Neden Elverişli?



Filmler, evvela, tüm diğer yazılı kaynaklar gibi yazılı bir senaryodan neşet ederler.<sup>28</sup> Tanıtım broşürleri, afişleri, haklarında yazılanlar ve beyanatlar filmin aynı zamanda bir yazılı metin olarak okunabilmesi için uygun bir zemin sunar. İkinci olarak, filmler görsel ürünlerdir. Nihai ürün içinde göze hitap eden her şey birer araştırma nesnesidir. Üçüncü olarak, diyaloglardan karakterlerin tepkilerine, müzikten doğal seslere kadar her işitsel öge üzerinde düşünülebilecek bir fırsat tanır. Son olarak, anlatılar suretiyle karakterler tarafından temsil edilen her türlü eylem, jestler, mimikler, reaksiyonlar ve davranışlar da araştırma için bir değerlendirme imkanındır.

<sup>28</sup> Senaryo olmadan çekilen filmler de mevcuttur ama istisnai boyuttadır.

Bunların tamamına aynı zamanda sahip olan başka bir araştırma kaynağı bulmak pek kolay değildir. Zira duygu çalışmaları özelinde, sinematografin icadından önceki dönemler için yazılı kaynaklara olan mecburiyet, 20. yüzyıl için pek geçerli değildir. Yazılı kaynakların duygunun ifadesi noktasında kelimelerle sınırlı olan tasvir gücü, fotoğraf ve hareketli fotoğrafın (yani filmlerin) görsel kudreti ile karşılaştırılınca düşük irtifada kalır. Bu sebeple filmler, bir duygu ölçüm enstrümanı olarak avantajlı bir konumdadır.

Filmlerin kaynaksallığıyla ilintili sorun ise, sinema filmlerini birincil kaynak olarak belirleyen çalışmaların hemen sinema tarihi ile ilişkilendirilmesidir. Müesseselerden bahseden her tarih nasıl müesseseler tarihi olarak tasnif edilemezse, sinema ürünlerini konu edinen çalışmalar da sinema tarihi/tarihyazıcılığı örneği olmak zorunda değildir. Zaten bu yüzden, bu tez içine sinema tarihine mahsus bir bölüm konulmamıştır. Zira bu araştırma, bir sinema tarihi çalışması değildir.<sup>29</sup>

Bu tez, bu tartışmalar doğrultusunda, filmlerin tarihyazıcılığında ana kaynak olduğu önkabülüne dayanır. Bu noktada, duygu tarihçilerinin de ihmal ettiği bu boşluğu doldurmaya çalışır ve bugüne kadar bir çalışmada ana kaynak olarak pek tercih edilmemiş olan sinema filmlerini kaynaksallaştırır. İşte bu hammadde, tezin yargılarını belirler, çıkarımlarını şekillendirir, dönemlendirmesini çizer ve ana başlıklarını oluşturur. Zamana dair üretilen bilginin özü, bu filmlerden elde edilen olgulara ve bağlamsallaştırma sonrasında ulaşılan bulgulara dayanır. Sinema filmleri, bu noktada, Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin bir dönemini duygu üzerinden okumak için bir araç halini alır.

---

<sup>29</sup> Öyle olmadığı için de film analizinin klasik kuramlarını benimsemeyen ve şablon teamüllerini takip etmez. Elbette o yönde bir çalışma yürütülmüş olsaydı gerek Siegfried Kracauer gerek David Bordwell gibi sinema araştırmacılarının teorik yaklaşımlarından ve önerilen film okuma yöntemlerinden faydalanmak makul olabilirdi. Bkz. Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Princeton University Press, 1997); Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton University Press, 2019); David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Harvard University Press, 1991).

## F. Sınırlılıklar

Her araştırma belli bir zaman ile sınırlanması gerektiğinden bu çalışmada da, başlangıç ve bitiş noktalarını seçerken Cumhuriyet tarihinin tarihçiler tarafından daha az çalışılmış dönemi olan 20. yüzyılın ikinci yarısına odaklanılmıştır. Çalışmanın başlangıç tarihi, aynı zamanda, Türkiye’de filmlerin toplumun tüm katmanlarına ulaşip halk tarafından izlenmeye başladığı tarihlere denk gelmektedir.<sup>30</sup> Dolayısıyla bu tarih aralığında üretilen filmler zamanın ruhunu tespit ederek toplumsal yapıyı anlamak için tarihsel metinler olarak kullanılabilir niteliktedir.

Buna rağmen, yarım asırlık bir zaman dilimi, korku duygusunun değişiminin olgunlaşmış halini görmemiz için yeterli bir zaman dilimi olmayabilir. Her ne kadar toplumsal yapılar, mekanlar ve gruplar arasındaki farklılıklar zengin bir araştırma kümesi sunsa da büyük değişiklikler beklemek doğru değildir. Zira toplumun korku duygusundaki değişimini görebilmek için elli yıl çok kısadır, bu belki de ancak bir *longue durée* ölçütüyle anlaşılabilir. Bu problem elbette yalnızca bu çalışma için değil, tüm duygu tarihi araştırmaları için geçerli olan önemli bir sınırlılıktır.

Sorun yalnızca zaman dilimi değil, aynı zamanda kaynağın kapsayıcılığı ve açıklayıcılığıdır. Öyle ki, toplumsal korkuların hepsini anlatmak için sinema ürünleri tek başına yeterli değildir. Daha doğru ve şümulü bir tarihyazımı için bütün kaynakların olabildiğince kapsayıcı bir şekilde anlatı için(de) kullanılması araştırmanın sağlıklı yürütülebilmesi için önemlidir. Bu ise tek bir kişinin kısa bir zaman içinde layıkıyla yapabileceği bir iş değildir. Bunun farkında olarak bir çalışma yürütüldüğünde ise duyguların nasıl tespit edileceği sorunu ortaya çıkar.

Filmlerin, belli bir döneme ait duyguları olduğu gibi yansıtip yansıtmadığı sorunsalını bir nebze aşmak için, kurmaca film türlerinden gerçekçi bir film evreni yaratmaya en müsait şemsiye tür olan dram seçilmiştir. Bu küme içindeki diğer alt-janrlarla beraber, ağırlıklı olarak bu türdeki filmler ele alınmıştır. Dram filmlerinin ana özelliği, izleyicinin özdeşlik kurabileceği, gerçeğe olabildiğince yakın şekilde

---

<sup>30</sup> Bunun bir diğer nedeni ise 1950 öncesinde çekilmiş film sayısının 107 iken 1950-1999 arasında bu sayının 6 bin 646’ye ulaştığı olmasıdır.



yarı-kurmaca bir hikayenin anlatılması ve filmdeki çatışmaların toplumsal hayattaki duygusal ve sosyal çatışmalarla ortaklık göstermesidir.

Bununla beraber, seçilen filmler toplumsal hayattaki çatışmalara en yakın temsilleri sunuyor olsa da, gerçekliği olduğu gibi yansıtmaya amacı taşımadıkları için bu çalışmanın sübjektif doğası baskın olmak zorundadır. Bununla ilintili olarak, Cumhuriyet Tarihine dair bir dönem çalışması yürütürken bir mesele özellikle vurgulanmalıdır. Böylesi bir çalışma, deskriptif bir şekilde inşa edilirse sinema tarihi olmaktan öteye gitmez, hatta sinemacıların geçmişyazımı notları mertebesinde bile kalabilir.

Filmlerin sunduğu verinin bağlam ile irtibatının öznel bir analiz ile kurulması elzemdir. Bundan dolayı, bu çalışma her ne kadar nicel verilere dayansa da sübjektif analiz ile inşa edilmek zorundadır. Zorundadır zira filmlerin hiçbiri neyi temsil ettiğini, niye o dönemde çekildiğini, neden bilhassa bazı şeylerin anlatıl(ma)dığını açıklayacak bir kitapçık ile beraber gelmez. En didaktik filmler dahi yoruma açık birer metindir. Yorumcu (burada tarihçi), çıkarımlarını ancak mevcut ürünler üzerinden yapabilir. 80 darbesinden sonra çekilmiş bir buhran filminin neden daha karanlık olduğu film içinde belirtilmez. Bu açmaz, ancak film kodları ve tarihsel bağlam bir arada düşünülerek çözümlenir. Bu çözümlene girişimi ancak, veri setleri arasındaki korelasyon ile tarihsel vakalar arasında nedensellik bağının kurulup kurulamayacağı sorgulanarak başarıya ulaşır.

Filmlerin dönemle kurduğu bağın niteliği de tartışmalıdır. Öyle ki, sinema filmlerinin toplumsal hayat ile teması, dolaylı veya direkt bir şekilde gerçekleşir. Buradaki problem, anlatı (neyin anlatıldığı) ve anlatım (nasıl anlatıldığı) suretiyle filmlerde yer alan bu unsurların ertelenmiş temsiller olmasından ileri gelir. Ertelenmiş temsil, hadiselerin gerçekleşme zamanlarından bir süre geçtikten sonra sinemada örtülü veya aşıkâr bir şekilde karşılık bulmasını ifade eder.<sup>31</sup> Bunun ana nedeni çoğunlukla sansür/otosansürdür.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Kavramsallaştırma tarafıma aittir.

<sup>32</sup> Bununla beraber, bu çalışmada sansür mekanizmasının nasıl işlediği, film üretimini nasıl etkilediği konusu sorunsallaştırılmaz. Bu kendi başına çok derin bir konu olduğu ve bu tezin sınırlarını aştığı için sansür meselesi tezin ihtiva ettiği konuların dışında bırakılmıştır. Bu doğrultuda, ancak ele alınan filmlerin nihai durumları üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Hal böyleyken, bu araştırmanın

Başlangıç ve bitiş noktası belirsiz olan bu nadas sürecinin akabinde, vakalar bizzat yahut metaforik olarak sinemada karşılığını bulur. Tarihçi, dönem ile film arasında bir iltisak kurmaya çalışırken böyle bir güçlkle karşılaşır. Bu bağ inşası, 15. yüzyıldan 12. yüzyıl tarihine bakan ve aslında 15. yüzyıla göre bir 12. yüzyıl inşa eden tarihçinin zanaatine benzer. Ana farklılık (ve sinema ürünlerinin lehine olan durum) ise, film üretiminin daha kısa bir zaman içinde meydana gelmiş olmasından ileri gelir. Böyle bile olsa bu ve ilgili çalışmalar için bu durum, ciddi bir kısıtlılıktır.

Öznellik meselesindeki problem yukarıda tartışıldığı şekliyle sadece yorumlamaya ve üretilen zamana dair de değildir, aynı zamanda sinema ürünlerinin kendileriyle de alakalıdır. Zira tüm kurmaca filmler, her bir karesinde bir çerçeveleme tercihi olan bir kurguya dayanır. İki film karesi öznel tercihlere göre art arda sıralanır ve bu iki tekil karenin bir araya gelmesinden başka bir anlam yaratılır.<sup>33</sup> İster bir video belgesel olsun ister vizyondaki bir sinema filmi, bu kaide asla değişmez. İzleyicinin bu kurmaca ürünlerdeki anlatıyı alımlama/yorumlama süreci ise bu öznellik boyutunu daha da artırır. Doğası itibarıyla sübjektif olan böylesi unsurlardan nesnel bir çıkarım yapmak bu yüzden pek kolay değildir. Buna rağmen, bahsedilen sınırlılıklara dair çözümler üretilmiş, oluşturulan varsayımlar, bazı tekniklerle doğrulanmaya çalışılmış, böylece tezin ana iddiaları oluşturulmuştur.

---

eksik bıraktığı yerler diğer başka çalışmalarla desteklenebilir veya muhtemel yanlış tespitlerine yöneltilen eleştirilerle sağlaması yapılabilir. Bu noktada, geçtiğimiz Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Genel Müdürlüğü tarafından, Doç. Dr. Ali Karadoğan ile Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk öncülüğünde yayınlanan Sansür Karar Defterleri, sinema tarihi konusunda çok önemli bir kaynaktır. 1932 ila 1988 yıllarını kapsayan bu üç ciltlik çalışmaya dair bkz. Ali Karadoğan ve Semire Ruken Öztürk, *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi, 1932-1988*, c. 1 (Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022). Aynı akademisyenlerin, spesifik bir emsal üzerine yaptıkları çalışma için bkz. Ali Karadoğan ve Semire Ruken Öztürk, “Sansür Karar Defterleri Projesi ve Bir Örnek: Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri”, *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 11, sy 2 (2020): 375-95, <http://search/yayin/detay/408757>. Sansür Karar Defterlerinin yayınlanmasını müteakip yapılmış bir değerlendirme için bkz. Senem A. Duruel Erkilic, “Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi: Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (1932-1988)”, *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 13, sy 2 (12 Ekim 2022): 487-500, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/72962/1173767>. Bu meseleye dair yürütülen ilk tartışmalar için ise bu konuda çalışmaları bulunan Serdar Öztürk’ün bir çalışmasına bakılabilir. Bkz. Bkz. Serdar Öztürk, “Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler”, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, sy 5 (01 Nisan 2006): 47-76, <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/gsuilet/issue/7374/96542>. Son olarak, Cumhuriyetin erken dönemlerinden 90'lara kadarki sansür mekanizmasına dair bkz. Şükrü Sim, “Türkiye’de Sinema Filmleri ve Sansür” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, 1996).

<sup>33</sup> Kulešov Etkisi için bkz. Lev Kuleshov, *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov* (Univ of California Press, 2018).

## G. Tezin Temel İddiaları

Duyguların zaman içindeki değişim ivmelerine bakarak toplumsal değişimin anlaşılabilirliği iddiasıyla vücut bulan bu çalışma, sınırlıklara dair bulunan çözümler vasıtasıyla önkabulleri doğrulamak ve bu şekilde metin boyunca varsayımları ve iddiaları temellendirmek suretiyle oluşturulmuştur. Bu noktada, ana mesele, filmlerin birincil kaynak olarak belirlenmesi ve bu kaynağın geçerliliği sorunudur. Bu sorunu çözmek için araştırmacının kullandığı teknik, kaynak üçgenlemesi tekniğidir. Bu tekniğe göre filmlere ek olarak gazete ve dergiler de kullanılır. Bunun için öncelikle tezin varsayımlarına değinmek, sonrasında doğrulama tekniklerinden bahsetmek ve en nihayetinde bunlara bağlı olarak şekillenen tezin iddiaları ifade etmek gerekir.

Önkabullerden ilki, filmlerdeki temsillerin tarihsel olguların direkt veya metaforik olarak bir izdüşümü olduğu varsayımdır. Bu ise en basit açıklamayla, bir temsilin ancak toplumda vaki olan düşüncelerin bir yansıması olacağı düşüncesine dayanır. Mesela, çöl coğrafyasını hiç bilmeyen bir toplumun hafızasında çöl ile alakalı korku hatırasının olmaması normaldir. Yahut bir orman halkının korku nesnesinin ormanla alakalı olması pek tabiidir. Bunun nedeni, biyokimyasal korkular ve fizyolojik tepkimelerin tüm insanlarda aynı iken, korkunun nesnesinin toplumdan topluma değişmesidir. Bu sebeple, filmlerde temsil edilen korkuların toplumun korkularının bir yansıması olacağı güçlü bir beklentidir.

Bu korkuların mümkün olduğunca toplumsal alanda yaygın olan korkular olduğundan emin olmak için ise muhayyel öğeleri baskın olan korku filmleri değil, gerçekçi bir film evreni yaratmaya çalışan dram janrı altındaki filmler ve ilintili türler seçilmiştir. Toplumsal korkuların günlük hayata yönelik gerçekleştiği, sosyal, ekonomik ve kültürel meseleleri kapsadığı göz önünde bulundurulduğunda, içinde korku öğesi bulundurmayan herhangi bir film bile, bu lens ile bakıldığında, bu sayede birden kritik bir metne dönüşür.

Dönemin ruhunu anlamak zor, genelleme yapmak da tehlikelidir fakat bu analiz için bize yardım edecek önemli bir öge mevcuttur. Bu unsur kahramandır. Kahramanın sosyal tabakası, kentli/kırlı oluşu, yalnız veya aile içinde oluşu, ilişki

kurma biçimleri, duygulanım şekilleri, ana dayanakları, tecrübe ettiği çatışmalar, hikaye sonunda mutlu olup olmaması gibi göstergeler araştırmacı için dönemin ruhuna dair önemli veriler sunar.

Toplumun tümünü aynı anda yansıtamasa bile, sınıfsal olarak farklılaşan karakterlerin yaşadığı çatışmalar ve endişeler, o dönemde toplumun belli kesimlerinin yaşadığı çatışma ve endişelerle örtüşür. Bu çatışma ve endişe temalarının (bu tezde korku nesnesi olarak isimlendirilir) filmlerde yerini bulabilmesi için, toplumun zihin evreninde mevcut olması gerekir. Bu çalışmada da Türkiye Sineması ürünlerinde görülen korku nesnelerinin toplumun korkuları ile bir intibakı olduğu varsayılmaktadır.

Araştırmacı, bu varsayımları doğrulamak için ise farklı kaynaklardan yararlanmıştır. Kaynak üçgenlemesinin bir ayağı olarak, dönem içinde ve döneme dair üretilen birincil ve ikincil kaynakların yanında bu tezde dergi makaleleri ve gazete haberleri de kullanılır.<sup>34</sup> Bu doğrultuda, filmlerden çıkan ilk analizin sonuçları kodlanır ve çıkan anahtar kelimelerin gazete haberlerinde de yoğunluklu olarak yansıtılıp yansıtılmadığına bakılır. Bu anahtar kelimelerden toplumun gündelik gerçeğini yansıttığı doğrulanan izlekler, sonrasında soyutlanarak kavramsallaştırılır ve analiz bu şekilde birkaç basamaklı olarak teyit mekanizması kurarak devam eder.<sup>35</sup>

Kaynak üçgenlemesi tekniğinin diğer bir ayağını oluşturan dergi metinleri ise çalışmanın kısıtlılıklarından bir diğerini oluşturur. Bu ise, gerek film üreticileri gerekse izleyicilerin o günkü duygularının gerçekten o şekilde gerçekleşip gerçekleşmediğinden emin olamayacak olmamızdan ileri gelir. Buna bir çözüm olarak, seçili dönemde bu filmleri izlemiş kişilerle görüşmeler gerçekleştirilebilirdi. Bu bağlamda, bu tez için, dört başı mamur bir bölüm de sözlü tarih görüşmelerine tahsis edilecekken tam da bu sorunlu mevzu nedeniyle vazgeçilmiştir. Zira filmlerin üretim ve deneyim vaktinden çok sonraları izleyici ile yapılan böylesi mülakatlarda tespit

---

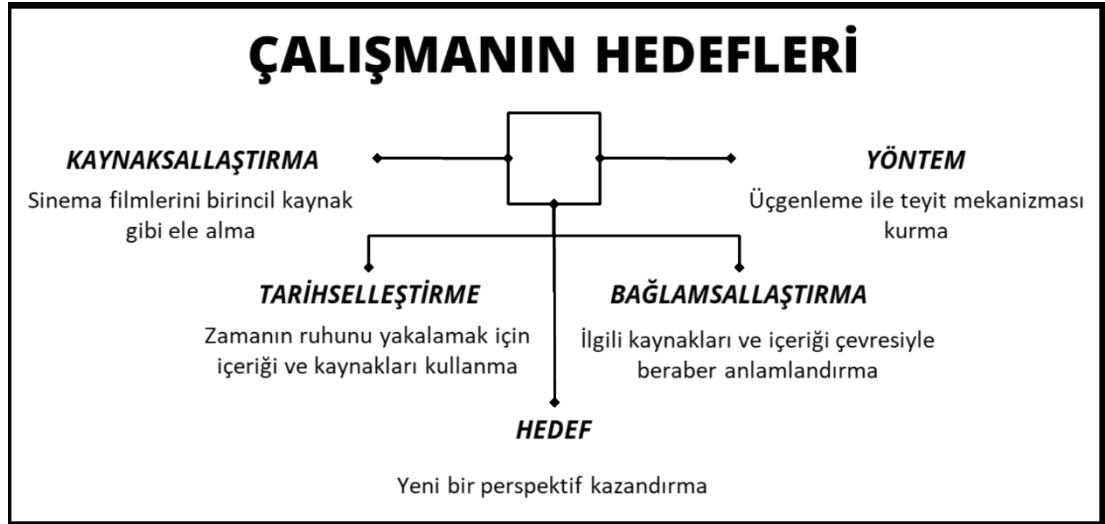
<sup>34</sup> Bu çalışmada, özellikle duygu unsurlarının temsili ve olgusal karşılıklarını anlamlandırmaya çalışırken böylesi bir araştırma edebiyat eserleri üzerinden de yapılabilirdi. Böylece daha farklı ve zenginleşmiş bir örneklem kullanılabilirdi. Fakat bu, çalışmanın kapsamını çok genişleteceği için tercih edilmedi. Bunu edebiyat alanındaki yetkin kişilere bırakarak ileride bu minvalde bir çalışma görmeyi bekleyebiliriz.

<sup>35</sup> Bu doğrulama süreci, 1.2.2. numaralı Kaynağın Geçerliliği ve 1.2.5. numaralı Teyit Mekanizması alt bölümlerinde daha detaylı açıklanmaktadır.

edilecek olan duygular geçmişten ziyade mülakat tarihindeki duygu durumuna yönelik olurdu. Bu sebeple bu kapı hiç açılmadı.

Bunun yerine, film üreticilerinin ve izleyicilerinin o günkü duygularının ne olduğunu anlamayı kolaylaştırmak ve doğruluğu teyit etmek için, dergiler ve gazeteler incelendi. Bu doğrultuda, 1.2.7. numaralı Filmlerin Hakikate Sadakati alt başlığı altında; yönetmen, yapımcı, senarist gibi film üretimiyle ilgilenen kişilerin metinleri incelendi. Buna ek olarak, film tüketicileri yani izleyicilere dair ve/ya onlar tarafından üretilen veriler ile eleştirmenlerin kritikleri de yine bu bağlamda ele alındı. Bu kısımda sunulan veriler ile filmlerde gösterilen temsillerin gerçeklikle örtüştüğü iddia edildi. Bu tez, doğrulama yöntemleri sayesinde, filmlerin toplumsal gerçekliği yansıttığını savunmakta ve varsayımlarını temellendirerek hipotezini bu şekilde teyit etmeye çalışmaktadır:

**Tablo 4: Çalışmanın Hedefleri**



Yukarıdaki tabloda özetlenebilecek olan çalışma hedeflerinin esası tarihçilik zanaati için yeni bir açılım getirmeye çalışmaktır. Çalışma, bunu, birincil kaynak olma vasfından yoksun görünen sinema filmlerini ana kaynak olarak kullanmak suretiyle yani kaynaksallaştırarak yapar. Ayrıca, film örnekleminin kullanılmasına ek olarak kaynakların çeşitlendirilmesi için bir teyit ve tasdik mekanizması kurmaya çalışarak üçgenleme yöntemi geliştirir. Akabinde bu kaynakların ve içeriğin bağlam ile

irtibatının sağlanması ve bir zemine oturtulabilmesi için tarihselleştirme ve bağlamsallaştırma aşamalarını icra eder. Çalışmanın iskeleti bu çaba üzerine bina edilmiştir.

#### H. Tezin Bölümleri

Türkiye'nin geçirdiği değişimi, tarihsel dönemlendirmenin işaret ettiği bulgular üzerinden anlamlandırmak için tematik bir okuma yapmak gerekir. Bu çalışmada asıl görülmek istenen şey, korku durumlarının toplumsal hayatımızdaki geçirdiği evrimi yakalamak ve bu sayede toplumsal değişimi anlamaya çalışmak olduğu için iki temel bölüm kendiliğinden ortaya çıkmıştır: Sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel.

Bu doğrultuda oluşturulan ve Korkunun Sosyo-Ekonomik Değişimi adındaki İkinci Bölümde, Türkiye'nin geçirmiş olduğu ekonomik değişimler ve bunların toplumsal karşılıklarına odaklanılır. Bu bölümde köylülük, şehre ayak uydurma, şehir tasviri, naiflik, Almanya'ya işçi olarak gitme gibi göç unsurlarının yanında, toplumun refah seviyesindeki değişimi gösteren sosyal statü farkı, önemi, yoksulluk, kimlik gizleme, utanç ve meslekler birer tema olarak belirlenmiştir.

Korkunun Sosyo-Kültürel Değişimi adındaki Üçüncü Bölümde ise aile-birey çatışması anlaşılmaya çalışılır. Bu noktada yetimlik, ailenin ana eksende olması, ailenin tehdit haline gelmesi, filmlerin başında görülen pozitif duygular, çatışma sonrası ortaya çıkan negatif duyguların ne anlama geldiği tartışılır. Bu bölümde, duygular ile değerler arasındaki ilişki ve toplumsal değerlerdeki değişimin izleri sürülür. Birliktelik, namus kavramının tekrardan yorumlanması, cinsel kimlik meselesi, özgürlük, istismar ve yabancının kim olduğu konularını kapsayan alt bölümlerde korku unsurlarının geçirdiği değişim takip edilir. Asıl hedefi toplumsal değişimin seyrini anlamaya çalışmak olan bu araştırma, bu sebeple, toplumsal tarih çalışmalarına bir katkıdır.

İşbu tez, bütün bu eksiklikler yahut eksik görülenler, risk alanları, yaklaşım farklılıklarının ayırıcılığı olarak oluşmuştur. Cumhuriyet Tarihi incelemesini içeren ana bölüme geçmeden evvel, kavramsal çerçeveyi belirlemek ve yöntemi tartışmak

yerinde olacaktır. Bu nedenle, izleyen bölümde korku bağlamında duygu çalışmalarına dair bir literatür değerlendirmesi ve kritiği yapmak gerekir. Duygu Literatürü, Yöntem Arayışları ve Sinema adlı bu bölümde ele alınacak teorik tartışmalarda, temel olarak korkunun evrenselliği tartışması ile onun değişken olup olmadığını ele alan çalışmalara bakılacaktır. Burada temel olarak psikoloji, nörobilim, sosyoloji ve tarih disiplinlerindeki araştırmacıların çalışmaları değerlendirilecektir. Bu doğrultuda, çalışma için benimsenecek olan yöntemin meşru zemini kurulmaya çalışılacaktır.





## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. DUYGU LİTERATÜRÜ, YÖNTEM ARAYIŞLARI VE SİNEMA

#### 1.1. ARAŞTIRMA NESNESİ OLARAK DUYGU

Duygular, bilimsel araştırmanın konusu olmaya ancak 1960'lı yıllar itibarıyla başladı. Sosyal/beşeri bilimler bu araştırmalarda, bugün de olduğu gibi, pozitif bilimleri bir adım geriden takip etti. Psikoloji disiplininin bayraktarlığını yaptığı bu ilk dönem çalışmalarındaki hâkim görüş, duyguların evrensel olduğu ve nesnel özelliklere sahip olduğu şeklindeydi. Özellikle 2000 yılına doğru, bu tartışmalara farklı disiplinler de dahil olmaya başladı. Gerek beşeri bilimler gerek pozitif bilimler bu süreçte karşılıklı olarak birbirini etkileyerek bu tartışmaya eklektik bir boyut kazandırdı. Duyguların ortaya çıkış şekilleri, yayılma şekilleri, evrensel/yerel nitelikleri, sayıları, kümeleri vb. konularda hâlâ net bir konsensüs olmamakla beraber, duygu çalışmalarındaki yoğunluğun gün geçtikçe artmış olması bir gerçektir.

Bu sürecin belki de en önemli gelişmesi, disiplinler arası çalışmanın elzem olduğu konusunda oluşan genel kanaattir. Tarih de bu tartışmalara katkı sağlayan disiplinlerden biridir. Ana hatlarıyla söylemek gerekirse, nöroloji alanında çalışanlar duyguların beynin hangi bölgesini harekete geçirdiğine odaklanırken psikoloji alanındakiler insanların tepkilerine bakıyordu. Sosyologlar olguların arkasındaki görünmeyeni bulup çıkarmaya çalışırken tarihçiler ise ekseriyetle değişim unsuruna odaklanıyordu. Bu tezin ana hipotezi de korku duygusunun zamanla değiştiği, dolayısıyla tarihsel olduğu şeklinde formüle edildiği için araştırmanın esas odağı bu değişim unsurudur.

Bu çalışma duygu tarihçiliği literatüründen hareketle vücut bulmuştur. Bu doğrultuda, bu tartışmaların değerlendirilmesi suretiyle eklemlendiği yerin tayini ve tespiti gerekir. Böylece hangi temel argümanın, hangi kavramsal dayanak noktaları ile destekleneceği ve akademik dünyaya nasıl bir katkı sağlama potansiyeli olduğu daha net anlaşılır. Tezin ana hedefi Türkiye Cumhuriyeti Tarihini, 20. yüzyılın ikinci yarısında, sinema filmleri vasıtasıyla korku duygusu üzerinden okumak olduğu için çalışmanın özellikle temas edeceği üç noktada literatür değerlendirilmesi yapmak gerekir.<sup>36</sup>

Bu noktalardan ilki, Duygu Çalışmaları ve Tartışmalar başlığı altında incelenen, duygu çalışmalarının kıvılcımını ateşleyen ve başlangıç evrelerini yürüten özellikle psikoloji ve sosyoloji çalışmalarıdır. Bu alanda yapılan araştırmalar duygunun herkes için aynı olup olmadığı noktasına odaklanmış ve çoğunlukla duyguların evrensel olduğu savı etrafında yürütülmüştür. Evrenselcilerin, insanların yüz ifadelerindeki evrensel benzerliğe odaklandıkları bu süreç, sosyal ve beşeri çalışmalar ile kritiğe tabi tutulmuş ve duygunun “inşa edilmiş” olduğu savunusu ile eleştirilmiştir.

Bu bölümün ilk başlığında ele alınacak bu kuramsal tartışma zemini, bu tezin de temelini oluşturduğu için merkezi bir öneme sahiptir. Zira bu çalışmanın ana araştırma nesnesi duygu olduğu için bu konuda alınacak pozisyon netleştirilmelidir. İncelenen tartışmaların kapsamı biyolojiden nörolojiye, sosyolojiden psikolojiye kadar uzandığı için tündengelim yöntemi izlenerek genelden özele, pozitif/beşeri bilimlerden en nihayetinde tarihe ulaşmak makuldür. Bu noktada, duygu çalışmalarına

---

<sup>36</sup> Bu çalışma esasen birçok disipline dokunan eklektik bir araştırma olduğu için normal şartlarda bu literatür değerlendirmesinin çok daha dallı budaklı olması gerekirdi. Evvela siyasi tarih etrafında şekillenen bir Cumhuriyet tarihyazıcılığı eleştirisi olmalı, sonra bu tarihçilerin duygu tarihini neden ihmal ettiklerinden ve dolayısıyla korku duygusunu tarihsel bir nesne olarak okuma noktasında ciddi bir eksiklik olduğundan bahsedilmeliydi. Sonra, genel olarak Türk tarihçilerin sinema filmlerini ihmal ettiği kritiği yapılmalı, sonra bu biraz daha genişletilerek Cumhuriyet tarihçilerinin neden bu kaynakları kullanmadığı tartışılmalıydı. Akabinde sinema tarihi yazımı noktasındaki problemler belirtilmeli ve bu alandaki sorunlardan bahsedilmeliydi. Bu noktada film çalışmaları ile tarih çalışmalarının farkları vurgulanmalı ve bu çalışmanın bulunduğu yerin altı çizilmeliydi. Bu kaotik literatür tartışmasına girmekten ziyade gerçekten ana konu etrafında gerekli olan çalışmalara odaklanmak en makul tercihtir. Bu sebeple, yapılmış olan eksiltme kasti bir tercihtir.

tarihçilerin dahli ve diğer disiplinlerden farklı olarak nasıl bir bilgi ürettiklerinin de değerlendirilmesi gerekir.

Duygu Tarihciliği isimli ikinci başlıkta, tarihçilerin duygu çalışmalarına geç de olsa katılması ele alınır. Tarihçiler tarafından yürütülen çalışmalar da yine duygunun sabit/değişken doğası tartışması etrafında örülmüştür. Tarihçilerin bu sürece katkısı, duygu çalışmalarının anaakıma bir karşı çıkış mı yoksa tamamlayıcı mı olduğu yönündeki tartışma ile kendini gösterir. Bir diğer katkı ise, değişimin doğasını zaman üzerinden okumalarında yatar. Geliştirilen metotlar da zaten bu noktada farklılaşır. Bu tez de, bu çalışmaların bir parçası olarak, bir yöntem önerisi getirip bazı kavramları genişleterek bu tartışmaya katılır.

Korku Duygusu başlığı altında ise duygu çalışmalarında korkunun nasıl konumlandırıldığına dair olan literatür incelenir. Bu tez genel olarak tüm duyguları kapsamadığı ve temel olarak korku duygusuna odaklandığı için korku duygusu derken neyin kastedildiği ve korkunun doğasının ele alınması gerekir. Bunu yaparken de ilk önce kavramsal arka plandan bahsedilmesi, akabinde korkuya dair akademik tartışmalarda bu çalışmanın nerede durduğu ve nasıl bir boşluk doldurduğunun tayini elzemdir. Ayrıca, korku duygusunun değişip değişmediği sorunsalı da bu çalışmanın ana meselelerinden birisi olduğu için bu konu hakkındaki iddianın tahkimi noktasında bir alan ayırmak bir zorunluluktur.

### **1.1.1. DUYGU ÇALIŞMALARI VE TARTIŞMALAR<sup>37</sup>**

1960’larda duygu çalışmalarını başlatan ilk soru aslında kapalı bir soruydu ve temel olarak duyguların evrensel olup olmadığı merakı üzerinden ortaya çıkmıştı. Bu merakın aslında bilimsel bir merak olmadığı, soruyu olumlayan, yanıtı baştan belli bir sav olduğu ise süreç içinde yürütülen tartışmalar ile kendini gösterdi. Buna rağmen, “Duygu evrensel midir?” sorusu duygu çalışmalarında merkezi bir yer işgal eder.

---

<sup>37</sup> Aksi belirtilmediği sürece, Türkçeleri olmayan tüm İngilizce metinler ve kavramlar tarafımda tercüme edilmiştir.

Duygu çalışmalarının serencamına bakıldığında ilk dönemlerden bugüne akseden tartışmalarda bunun izlerini görmek mümkündür.

Bu soru, duygunun nasıl ölçülebileceği ve niçin ölçülmesi gerektiği sorularını da temelden etkilediği için önemlidir. Dolayısıyla tarihçinin de ana soruları arasında yer alan “niçin” ve “nasıl” sorularına ikna edici yanıtlar verebilmek için evvela bu ilk soruyu açıklığa kavuşturması gerekir. Eğer bu sorunun yanıtı evet ise, yani duygu evrensel bir sabiteyse ve zamana göre değişmiyorsa bu durum bu tezin de en temel iddiasının çürük olduğu anlamına gelir. Zira bir zaman bilgisi üreten tarihçi için değişim belki de en temel unsurdur. Aksi halde duygu üzerinden bir süreç okuması yapmaya çalışmak, belki yüzer diye denize ölü balık atmaya benzer. Bu yüzden evvela bu soruyu yanıtlayarak tezin ana dayanak noktasını tahkim etmek bir zorunluluktur. Bunun için de duygu çalışmalarına bakmak gerekir.

#### 1.1.1.1. Duygunun Evrenselliği Tartışması

Duyguların değişken olup olmadığı tartışmalarının asıl başlangıç noktası, duyguların birer sabite gibi ele alındığı erken dönem evrenselci çalışmalar olmalıdır. Duygu çalışmalarını yürüten ve evrenselci görüşleri benimseyen önde gelen disiplinler fizyoloji, biyoloji, nörobilim ve psikolojydi. Evrensellik tartışması bilhassa bu disiplinlerde benimsenen genel bir kavrayıştan kaynaklanıyordu.

Bu anlayış ise duyguların yalnızca birer his (*feeling*) yahut ruh hâli olmaktan ziyade fizyolojik olduğu, vücutta gerçekleşen hadiselerin davranışsal değişiklikleri beraberinde getirdiği, dolayısıyla aslında bütünsel mekanizmalar oldukları şeklindeydi.<sup>38</sup> Bu düşünce, duyguların evrensel olup olmadığı tartışmasına zemin hazırlamıştı çünkü bu mekanizmalar en nihayetinde her insanda ortak bir şekilde görülebiliyordu.

Evrenselci görüşün önde gelen isimlerinden olan psikolog Silvan Solomon Tomkins, uzun bir süre boyunca temel duyguları tespit edip mevziisini güçlendirmeye

---

<sup>38</sup> Thierry Steimer, “The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors”, *Dialogues in Clinical Neuroscience* 4, sy 3 (2002): 232.

çalıştı. Tomkins, korkunun da aralarında olduğu dokuz temel duygunun evrensel olduğunu ve bilgi ile duygunun birbirinden bağımsız işleyen süreçler olduğunu savunmaktaydı.<sup>39</sup> Psikolog, bu noktanın altını çizmek zorundaydı çünkü teorisinin salahiyeti buna bağlıydı. Zira değiştiği bilinen bilginin eğer duygu ile temelden bir bağı varsa bu durum, duyguların evrenselliği iddiasını temelden çürütebilirdi. Dolayısıyla Tomkins’in inşa etmeye çalıştığı teori ölü doğmuş olurdu.

Bilgi ile duygunun ayrık yapılar olduğu iddiası aslında Tomkins’e ait bir görüş değildi. O henüz bu düşüncelerini tartışmadan önce bile bu iki mahiyetin bağımsız süreçler oldukları, psikoloji terminolojisiyle yazmak gerekirse “kasti haller” (*intentional state*) olduklarına dair Freudyen görüş hakim konumdaydı.<sup>40</sup> Fakat Tomkins’in kendisi de bu görüşle bir tartışma halindeydi zira bu konunun vurgulanmasının asıl nedeni evrensellik iddiasını güçlendirmektir. Bu iddianın araştırmacıların önüne çıkardığı bir diğer sorunsal ise duygunun kaynağının ne olduğuydu.

Duygunun nasıl ortaya çıktığı konusunda psikoloji disiplini içinde bir anlaşmazlık vardı. Bu tartışma, duygunun ortaya çıkmasında geçmiş deneyimlerin mi yoksa güncel vakaların mı etkili olduğu noktasında yürütülmekteydi. Freudyen görüş duyguyu geçmişte, Tomkins ise bugünde arıyordu.<sup>41</sup> Yine bu görüş farklılığı da evrensellik tartışmasında, duygunun değişken bir doğaya sahip olup olmadığını açıklar nitelikte bir yanıt doğurduğu için kritik anlaşmazlık noktalarından bir tanesiydi.

Erken dönem tartışmalarda, fizyolojik göstergelerin duygunun bir nedeni mi yoksa sonucu mu olduğu sorusu da bu nedenle önemliydi.<sup>42</sup> Bu soruya verilecek yanıt aynı zamanda bir turnusol kağıdı işlevi görmekteydi. Zira fizyolojik göstergeler eğer bir sonuçsa bu durum duygunun kültürel/tarihsel olduğunu, eğer bir nedense evrensel

---

<sup>39</sup> Silvan S. Tomkins, *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition: Two Volumes* (New York: Springer Publishing Company, 2008), 185. Tomkins bu konu hakkındaki ilk kitabını “Affect Imagery Consciousness: Volume I: The Positive Affects” adıyla 1962 yılında yayınladı. 1963 yılında ikinci cildi, 1991 yılında 3. cildi, 1992 yılında da son cildini yayınladı. Bu dört kitap 2008 yılında iki cilt olarak bir araya getirilerek tekrar yayınlandı.

<sup>40</sup> Ruth Leys, “How Did Fear Become a Scientific Object and What Kind of Object Is It?”, *Representations* 110, sy 1 (2012): 68, <https://doi.org/10.1525/rep.2010.110.1.66.66>.

<sup>41</sup> Tomkins, *Affect Imagery Consciousness*, 230.

<sup>42</sup> Steimer, “The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors”, 232.

olduğu anlamına gelmekteydi. Bu hususta, dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise duygunun içkin (yani evrensel) mi yoksa tecrübeyle (yani lokal) mi edinildiği noktasındadır. Tomkins ilk grubun başat savunucularındandı.

Tomkins'in açtığı yoldan ilerleyen ve evrenselciliği ispata soyunan bir diğer psikolog Paul Ekman, 1960'lardan başlayarak evrensel yüz ifadelerini tespit etmeye çalıştı.<sup>43</sup> Ekman, sözlü olmayan davranışlara yönelik yürüttüğü bu çalışmalarda, temel duygularda fizyolojik ve ifadesel anlamda evrensel bir boyut olduğunu iddia etmekteydi.<sup>44</sup> 1971 yılında ise Wallace V. Friesen ve Silvan S. Tomkins ile birlikte bu konudaki tartışmaları alevlendirecek bir başka araştırma yayınladı.

Araştırmacılar, “Yüz Duygulanımı Ölçüm Tekniği” olarak adlandırdıkları bu çalışmada, seçtikleri bazı fotoğraflarda korku ifadelerini belirlemek suretiyle evrensel mimikleri tespit etmeyi hedeflemekteydi.<sup>45</sup> Temel iddiaları, korku duygusunun zaman ve mekandan azade bir şekilde ortaya çıkacağı yani korkunun değişmediği idi.<sup>46</sup> Aslında, zamanın ruhuna uygun olarak, buna benzer tezler aynı vakitlerde farklı kavramlar ile başka araştırmacılar tarafından da ileri sürülmekteydi. Örneğin psikolog John Watson, üç temel “öğrenilmemiş duygu” olduğunu belirtmiş ve bunların korku, öfke ve aşk olduğunu iddia etmişti.<sup>47</sup> Fakat Watson'un iddiaları, Tomkins ekibinin araştırmasının gölgesinde kaldı.

Çalışma özellikle alan içinde çok ses getirdi fakat yöneltilen bazı eleştiriler, makalenin temel önermelerini çürütecek nitelikteydi. Örneğin, kültürel antropolog olan Margarat Mead ve Gregory Bateson gibi alanın bazı saygın isimleri “Yüz Duygulanımı Ölçüm Tekniği”ni teknik bir kritiğe tabi tuttu. Bu eleştirilerden en sert olanı ise fotoğraflardaki ve videolardaki deneklerin “poz verme” davranışı gösterdiği,

---

<sup>43</sup> Bu ilk çalışmalara bir örnek olarak bkz. Paul Ekman, “Body Position, Facial Expression, and Verbal Behavior During Interviews”, *Journal of Abnormal Psychology* 68 (Mart 1964): 295-301, <https://doi.org/10.1037/h0040225>.

<sup>44</sup> Hangi duyguların evrensel olduğuna dair tartışma için bkz. Paul Ekman, “An Argument for Basic Emotions”, *Cognition* 6, sy 3-4 (1992): 169-200.

<sup>45</sup> Paul Ekman, Wallace V. Friesen ve Silvan S. Tomkins, “Facial Affect Scoring Technique: A First Validity Study”, *Semiotica*, 1971, <https://doi.org/10.1515/semi.1971.3.1.37>.

<sup>46</sup> Bu araştırmacıların neden korkuyu seçtiği konusu, bu tezin Giriş bölümünde “Neden Korku” alt başlığı altında ele alınan nedenlerle benzerdir.

<sup>47</sup> Söz konusu kavramsallaştırma için bkz. John Watson, *Behaviorism* (New York: NY: WW Norton & Company, 1970).

dolayısıyla duyguların olduğu gibi yansıtılmadığı şeklindeydi.<sup>48</sup> Bu da aslında ölçüm tekniğinin dayanaksız olduğu, dolayısıyla iddiaların temelsiz olduğu anlamına gelmekteydi.<sup>49</sup>

Diğer bir antropolog olan Catherine Lutz'un Mikronezyalı Ifaluk yerlilerine dair yürüttüğü araştırmada da yine bu yönde bir sonuç çıkmıştı. Lutz, bu izole halkın öfke duygusunu bilmediğini, bunun yerine *song* adı verilen bir duygu ile pasif bir dışlama yürüttükleri bulgusuna ulaştığını ifade ederek evrenselcilerin temel duygular iddialarını çürütmeye çalıştı.<sup>50</sup> En nihayetinde, temel duyguları gösterdiği iddia edilen yüz ifadelerinin dayanaksız olduğu karşı-tezi, bu nedenle, evrensellik iddiasını temelden sarsan ciddi bir eleştiri olarak süreci tayin etti.<sup>51</sup>

Bu kritikler, çalışmayı yürütenler tarafından da dikkate alınmış olacak ki, Ekman ve arkadaşları (bu sefer çalışmada Tomkins yoktu) 1990 yılında yayınlanan devam makalesinde revizyona gitmek zorunda kaldı. Bu kez, gözlemin davranışı etkileyebileceğini, izlendiğinin bilincinde olan denekler ve habersiz olanların davranışlarındaki farklılığı vurgulamak zorunda kaldılar.<sup>52</sup> Fakat çalışmadaki tek sorun, duygu davranışlarının gözleme göre değişiklik göstermesi değildi, mekana göre değişiklik arz edebileceği de bir problemdi.<sup>53</sup> Bu da evrensellik tezini çürüten bir diğer unsurdu.

Evrenselciler, çalışmaya yöneltilen mekana dair isabetli eleştiriler nedeniyle spektrumunu daha da daraltmak zorunda kaldı. Ekman ve ekibi gittikçe köşeye sıkışmış

---

<sup>48</sup> Margaret Mead, "Review of 'Darwin and Facial Expression'", *Journal of Communication* 25, sy 1 (01 Mart 1975): 209-13, <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00574.x>.

<sup>49</sup> Bu durum, belgesel filmlerin "gerçeklik" iddiasına dair yöneltilen eleştirilere benzer. Nitekim kamera objektifinin farkında olan karakterin olağan davranışlar sergilemeyeceği eleştirisine bugüne kadar tatmin edici bir yanıt sunulabilmiş değildir. Bu durum, meşhur çift yarık deneyinde görüldüğü gibi fotonların gözlem altındayken farklı, gözlemsiz ortamda farklı davranış göstermesi gibi çetrefilli ama henüz yanıt bulunamamış bir meseledir.

<sup>50</sup> Catherine A. Lutz, *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1988), 44.

<sup>51</sup> Bu ilk dönem tartışmalarının ana önermelerinin bugün hâlâ etkisini devam ettirdiğine dair yakın dönemde hazırlanmış bir antropoloji çalışmasına örnek olarak bkz. Marco Capocasa vd., "Between Universal and Local: Towards an Evolutionary Anthropology of Emotions", *Anthropological Notebooks*, 2016, 12.

<sup>52</sup> Paul Ekman, Richard J. Davidson, ve Wallace V. Friesen, "The Duchenne Smile: Emotional Expression and Brain Physiology II", *Journal of Personality and Social Psychology* 58, sy 2 (1990): 342-53, <https://doi.org/10.1037/0022-3514.58.2.342>.

<sup>53</sup> Mead, "Review of 'Darwin and Facial Expression'".

olmalı ki her yeni yayında evvelden gelen eleştirilerin haklı olabileceğini vurgulamak zorunda kaldılar.<sup>54</sup> Evrenselciler, bir süre sonra daha steril bir görüşe doğru evrildi. Bu noktada, artık, duyguların her yerde aynı olduğu/olacağını değil, farkların elendiği damıtılmış müşterek bir duygu tanımına ulaşılabileceğini savunmaya başladılar.

Sürekli daralan bu çember ve evrenselcilerin duygulardaki farklılıkları gittikçe daha çok kabul etmesi, dolaylı olarak duygunun değişken doğasını ikrar anlamına geliyordu. Nitekim, yaklaşık yirmi yıl sonra gelen tasdik ile duyguların hem evrensel hem de kültürel olduğu konusunda görüş belirttiler.<sup>55</sup> Ekman'ın nörokültürel duygu teorisi böylece meydana gelmiş oldu. Bu yaklaşım, önceki on yıllardaki evrensellik iddiasından taviz verildiğinin ve duyguların değişken bir doğaya “da” sahip olduğunun aleni bir tesciliydi.

Özellikle Tomkins ve Ekman'ın ekibi her ne kadar anaakımı temsil etse de ona eleştiri getirenler arasında duyguların evrensel olmadığını uzun süredir iddia etmekte olan saygın meslektaşları da vardı. 2000'lerin başında öne çıkan bu isimlerden birisi de Lisa Feldman Barrett idi. Psikolog Barrett'ın, Ekman'ın duygu teorisine karşı yönelttiği eleştiriler çoğunlukla duygunun değişken doğasına dairdi.<sup>56</sup> Barrett'in, birkaç yıl sonra yaptığı çalışmada da açıkça belirttiği gibi duygular, “hem toplumsal olarak inşa edilmiş hem de biyolojik” yapıdaydı.<sup>57</sup> Yine kendi alanındaki en büyük eleştirilerden birisi Ruth Leys tarafından dillendirilmekteydi. Leys'e göre duygular zamanla değişen unsurlar olmakla kalmayıp tarihsel süreci de etkileyerek değiştirmekteydi.<sup>58</sup>

Duygu ve duygu göstergelerindeki bu değişim fikri, psikoloji laboratuvarlarında dahi o kadar benimsenmiş olmalı ki, alandan bir isim olan Rachman'ın kavramsallaştırmasıyla “duygusal işlem” (*emotional processing*)

---

<sup>54</sup> Ekman, “An Argument for Basic Emotions”.

<sup>55</sup> Ekman, Davidson, ve Friesen, “The Duchenne Smile: Emotional Expression and Brain Physiology II”, 342.

<sup>56</sup> Lisa Feldman Barrett, “Are Emotions Natural Kinds?”, *Perspectives on Psychological Science* 1, sy 1 (2006): 28-58, <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00003.x>.

<sup>57</sup> Lisa Feldman Barrett, “Emotions Are Real”, *Emotion* 12, sy 3 (2012): 413, <https://doi.org/10.1037/a0027555>.

<sup>58</sup> Ruth Leys, bütün kitabını, Tomkins ve Ekman başta olmak üzere evrenselcilerin teorilerindeki açmazları göstermek üzerine inşa etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ruth Leys, *The Ascent of Affect: Genealogy and Critique* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2017).



metoduyla bugünkü tedavilerde başvurulan bir yöntem haline gelmiştir.<sup>59</sup> Bu yöntem esasen, hafızadaki duygu endeksli bilginin modifiye edilebileceği önkabulüne dayanır.<sup>60</sup> Bu da daha basit bir ifadeyle, duygunun değiştirilebileceğini bir kez daha tasdik anlamına gelir. Psikoloji disiplinindeki araştırmacıların vardıkları bu nihai görüş, sosyal/beşeri bilimler için de makul karşılanmış olmalıdır.

Tüm bu süreç boyunca psikologlar, duygunun ortaya çıkış biçimini açıklarken birkaç teoriyi birlikte tartıştı. Bunlardan ilki “değerlendirme teorisi” (*appraisal theory*) idi. Bu teori, korkunun uyumsal/işlevsel rolüne odaklanmaktaydı. Yani bir duygu tespiti yaparken kişide ortaya çıkan duygusal tepkilere bakılmalıydı.<sup>61</sup> Dolayısıyla duygunun tayini sonuç odaklı anlaşılabilirdi.

Diğer teori ise yapısalcı bir yaklaşım olan kavramsal eylem modeli olarak betimlenen “inşa edilmiş duygu teorisi” (*theory of constructed emotion*) idi.<sup>62</sup> İnşa edilmiş duygu teorisi, korku duygusu üzerinden daha iyi açıklanabilir. Bu teori, insanın korku deneyiminin bir yandan dil, kültür, hafıza öte yandan bedensel durumla alakalı olduğunu söylemekte ve temelde korkunun toplumsal yönüne dikkat çekmektedir.

Bu ikinci teoriye yakın olan “küresel çalışma alanı teorisi” (*global workspace theory*) de korkunun hafızayı etkilediğine dair çalışmaları ihtiva etmektedir. Bu üçüncü teoriye göre korku; dikkati, hafızayı, algıyı ve karar verme sürecini etkilemektedir.<sup>63</sup> Görüldüğü gibi psikoloji alanındaki nihai çalışmalar, temel olarak fiziksel göstergeleri vurgulamakla beraber duygunun, özelde de korkunun toplumsal yönüne işaret etmektedir.

---

<sup>59</sup> Örneğin, maruz bırakma yöntemiyle kişinin obje/hayvan korkusunun azaltılması ve yok edilmesi tedavisi bu işlemin bir parçasıdır.

<sup>60</sup> Bu konu hakkındaki ilk dönem kavramsallaştırmalar ve tartışmalar için bkz. S. Rachman, “Emotional Processing”, *Behaviour Research and Therapy* 18, sy 1 (01 Ocak 1980): 51-60, [https://doi.org/10.1016/0005-7967\(80\)90069-8](https://doi.org/10.1016/0005-7967(80)90069-8). Bu yöntemle yapılan güncel tedaviler için ayrıca bkz. <http://emotionalprocessingtherapy.org/>

<sup>61</sup> Klaus Scherer, “The Dynamic Architecture of Emotion: Evidence for the Component Process Model”, *Cognition and Emotion* 23, sy 7 (2009): 1307-51.

<sup>62</sup> Barrett, “Emotions Are Real”.

<sup>63</sup> Bernard J. Baars, “Global Workspace Theory of Consciousness: Toward a Cognitive Neuroscience of Human Experience”, *Progress in Brain Research* 150 (2005): 45-53.

Bu noktada, tartışmalara dahil olan sosyologlar, bekleneceği gibi, duygunun “inşa edilmiş” olduğu tezi üzerinde durdular.<sup>64</sup> Bazı ilk dönem psikologları nasıl her şeyi fizyolojiye bağlıyorsa, sosyologlardan da tam zıddını yapanlar vardı. Sosyologlar arasında tüm duyguların, hatta temel duyguların dahi, kaçınılmaz olarak kültür ürünü olduğunu söyleyecek kadar ileri gidenler vardı.<sup>65</sup> Belki de bu, duyguları evrensel olarak açıklamakta direten erken dönem psikologlara bir tepkiydi. Bu görüşe göre, fizyolojik hizbin yabana attığı göstergeler, yani “duyguların kültürel olarak değişken ifadeleri” onların toplumsal boyutuna işaret etmekteydi.<sup>66</sup> En azından bu alanda söz sahibi olan Andrew Tudor’a göre bu böyleydi.

Gerçi tam bir uzlaşa sağlanamamıştı, zira Harré ve Parrott gibi öncü isimler dahi, pozitif bilim yaklaşımlarının ters istikametinde, ama sosyal/beşeri bilimlerin tezlerini de tam benimsemeyerek, biyolojik ve fizyolojik açıklamaları kabul ederek hibrit bir tezi savunmaktaydı.<sup>67</sup> Bir diğer ifadeyle, kültüre yoğunlaşan yapısalcı sosyolojik perspektif nörobiyolojik ve fizyolojik açıklamaları; fizyolojiye yoğunlaşan biyoloji/nöroloji perspektifi de kültürel yaklaşımı bazı bakımlardan kabul etmek zorunda kalmıştı. İsbetli olan da buydu. Böylece, evrenselcilerin iddiaları gerek kendi meslektaşları gerekse diğer disiplinlerdeki araştırmacılar tarafından birçok noktada elimine edilmiş oldu.

#### 1.1.1.2. Değerlendirme

Duygu çalışmalarındaki en temel tartışmalardan birisi evrensellik tartışması olarak kendini gösterdi. Fizyoloji, biyoloji ve nörobilim çalışmaları da bununla paralel ilerledi. Duyguların evrensel olduğuna dair ilk tartışmalar psikoloji disiplini hegemonyası altında yürütüldü. 1960’lar itibarıyla başlayan bu tartışmalar bugüne kadar süregeldi. Tartışmanın başladığı yıllarda özellikle Silvan S. Tomkins, Paul

---

<sup>64</sup> Andrew Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, *The Sociological Review* 51, sy 2 (2003): 242, [https://doi.org/10.1016/S0716-8640\(10\)70536-8](https://doi.org/10.1016/S0716-8640(10)70536-8).

<sup>65</sup> Claire Armon-Jones, “The Thesis of Constructionism”, içinde *The Social Construction of Emotions*, ed. Rom Harré (Oxford, OX, UK ; New York, NY, USA: Blackwell, 1986), 37.

<sup>66</sup> Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, 242.

<sup>67</sup> Tudor, 242.

Ekman, Richard J. Davidson ve Wallace V. Friesen gibi isimler duyguların evrensel olduğu iddiasını ortaya attı.

Evrensellik iddiasının desteklenmesi için bazı önkabuller gerekmektedir. Bunlardan ilki duygu ile düşüncenin birbirinden bağımsız işleyen süreçler olduğunu kabul etmektir. Zira düşüncenin değişken bir doğaya sahip olduğu herkesçe bilinen bir mevzuymuştu. İkincisi, duygunun kaynağının ne olduğu ve ne zamanda aranması gerektiğini netleştirmektir. Evrenselciler duygunun bugünde aranması gerektiğini iddia etmekteydi. Böylelikle de değişim ihtimali ortadan kalkmaktaydı. Duygunun fizyolojik göstergelerinin duygunun bir nedeni olduğu iddiası da kabul edilmeliydi zira bir sonuç olarak kabul edilirse bu durum duyguların kültürel/tarihsel olduğuna delalet ederdi.

Bu önkabullerden hareketle tezlerini ispat etmeye soyunan evrenselciler, böylece temel duyguların ne olduğunu akademik camiaya sundular. Sözlü olmayan davranışlara yönelik “Yüz Duygulanımı Ölçüm Tekniği” adı altında bir metod geliştirerek evrensel yüz ifadelerini tespit etmeye çalıştılar. Çalışmaya hem psikoloji alanı içinden hem de diğer disiplinlerden yöneltilen temel eleştiriler evrenselcilerin belli aralıklarla iddialarını revize etmelerine yol açtı. Zira fotoğraflar ve görüşmeler vasıtasıyla yüz ifadeleri tespiti yapan ekibe, kameranın denekleri etkilediği ve ifadelerin her mekanda geçerli olmayabileceği eleştirileri onlar tarafından da kabul edilmek zorunda kaldı.

Duyguların kültürel yönünü gün geçtikçe tasdik eden bu süreç sonunda evrenselciler de en nihayetinde bu nesnelere hem kültürel hem de evrensel olduklarını ikrar etmek zorunda kaldı. Bunda, antropologların ve sosyologların evrenselciliğe yönelttiği eleştiriler ve duyguların “inşa edilmiş” doğasına yönelik çalışmaların etkisi büyüktü. En nihayetinde, duyguların evrensel olduğu yönündeki iddia gittikçe gücünü kaybederek değişken olduğuna dair bugünkü genel kanı ortaya çıkmıştır. Öyle ki, evrenselcilik tezinin bayraktarlığını yapan isimler bile bir süre sonra mevzilerini terk etmek zorunda kalmıştır. Duygunun bir devinim içinde olduğu ve zamandan zamana, toplumdaki topluma, hatta gruplar arasında değişiklikler göstermesi bu tez için de elzem bir dayanak noktasıdır: *Quod erat demonstrandum*.

### 1.1.2. DUYGU TARİHÇİLİĞİ

Bugünlerde duyguların değişken doğasını tamamen inkar eden çalışma sayısı pek fazla değildir. Tarihçilerin ekseriyetinin bu tartışmada aldığı pozisyon, sosyologlar ve antropologların durduğu yere yakındır. Zira tarihçinin zamana dair ürettiği bilgi onu evrenselci tezlerin zıttı bir yönde konumlanmaya zorlar. Bu nedenle değişim unsuruna karşı yaklaşımları, nerede durabilecekleri konusunda kuvvetli bir ipucu verir. Bununla beraber, duygunun niteliği konusunda ilgili disiplinlerde erken dönemlerde tartışmalar sürerken tarihçilerin bu tartışmaya ciddi bir katkı sağladığını söylemek biraz cömert olmayı gerektirir.

Hal böyleyken, görülen lüzum üzerine duygunun tarihselleştirildiği bir süreç de yaşanmaktaydı. Böylesi yeni bir usulün tarihçilik için neden gerekli olduğu ve ona nasıl katkı sağlayacağına dair birçok yeni soru ortaya çıktı. Örneğin, duygu araştırması tarihçi için nasıl bir boşluk doldurur? Duygu, tarihyazıcılığı için neden önemlidir? Duygu tarihçiliği bir alternatif midir yoksa tamamlayıcı bir rol mü üstlenir? Tarihin duygu okuma noktasında diğer disiplinlerden farklı olarak nasıl bir perspektifi ve yöntemi vardır? Sözelimi tarihçi duyguları ele alırken mesela nörologdan veya sosyologdan nasıl farklılaşır? Hangi kavramsal çerçeve, ne tip bir konu için uygundur?

Buradaki en hayati soru ise şudur: Tüm bunlar bu tezi neden ilgilendirmektedir? Duygu endeksli bir okuma yapılmaksızın bu çalışma yapılamaz mıydı? En nihayetinde bu çalışma duygu tarihçiliği literatürünün bir parçası olduğu için bu alandaki çalışmaların güzergahında nereye denk geldiğini belirlemek zorundadır. Akabinde kuramsal arka planda nasıl bir katkı sağlayacağını tespit edilmesi ve yöntem olarak takip edilecek metodun işlevsel olup olmadığı muadil çalışmalar ile beraber değerlendirilmelidir.

### 1.1.2.1. Tarihçilerin Duyguya Yönelişi

Tarihçilerin duyguları araştırma konusu yapmasına dair ilk öneriler, *Annales Okulu*'ndan Lucien Febvre tarafından dile getirildi.<sup>68</sup> Fransız tarihçinin bunun en azından teoride mümkün olduğunu söylemesi önemlidir. Hatta kendisi işi biraz daha öteye götürerek duygular olmadan gerçek tarihin yazılamayacağını dahi iddia etmişti.<sup>69</sup> Febvre'in işaret ettiği bu yönde tarihçiler marifetiyle çalışmalar yürütülmüş olsaydı, bu meseleyi başka bir boyutta tartışıyor olabilirdik fakat bu konuya dair zengin bir külliyat olduğunu söylemek zordur.

Duyguların tarih araştırmasının merkezinde olması şöyle dursun, yakın dönemlere kadar kenarında olduğunu söylemek bile pek kolay değildir. Modern bir duygu tarihçisi olan Joanna Bourke, “Korku, sevinç, nefret ve aşk tarihsel tecrübenin merkezinde yer alıyor olsa da tarih araştırmalarının birer yan ürünü olarak algılanıyor” serzenişinde bulunurken bu kayıtsızlıktan bahseder.<sup>70</sup> Bourke, bu sitemini 21. yüzyıl başladıktan sonra güncel duruma yönelik ifade etmişti fakat 20. yüzyılın halipürmelali tahmin edilenden daha üzücü durumdadır.

Bununla beraber, Lawrence Stone ve Jean-Louis Flandrin gibi isimler 70'lerin sonunda ve 80'lerde aile tarihi hakkında ortaya koydukları çalışmalarda duygulara biraz değinmek mecburiyetinde hissettiler.<sup>71</sup> Mesela Stone mevzubahis olan çalışmasında, 16. ile 19. yüzyıl arasındaki İngiliz aile yapısını ve değişen akrabalık ilişkilerini inceler. Stone, aile kurumunun inşasını ele alırken kişisel dokümanlar, günlükler, otobiyografiler, hatıratlar, mektuplar, gazetelerdeki okur köşeleri, tavsiye kitapları, edebi eserler, vasiyetler, evlilik sözleşmeleri, demografik istatistiklerden

---

<sup>68</sup> Erin Sullivan, “The History of the Emotions: Past, Present, Future”, *Cultural History* 2, sy 1 (2013): 94, <https://doi.org/10.3366/cult.2013.0034>.

<sup>69</sup> Sullivan, 94.

<sup>70</sup> Joanna Bourke, “Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History”, *History Workshop Journal*, sy 55 (2003): 114.

<sup>71</sup> Jan Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, *History and Theory* 49, sy 2 (2010): 262, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2010.00541.x>.

yararlanır.<sup>72</sup> Bu kaynakların ekseriyeti anekdotal materyal olduğu için toplu halde düşünerek analiz etmeye çalışır.<sup>73</sup>

Bu kaynaklardan ulaştığı sonuç ise, evlilik müessesinin geçirdiği değişimdir. Buna göre, 16. yüzyılda aşk ve şehvet, evliliğin inşasında ayıplanan unsurlar olarak görülürken<sup>74</sup> hâkim anlayış aşksız görücü evlilikleridir.<sup>75</sup> Fakat 18. yüzyıl itibarıyla samimiyet ilişkilerinin artması ve bir arada olunan ortamların yoğunlaşması sonucu aşk, aile hayatı için vazgeçilmez bir unsur olmaya başlar.<sup>76</sup> Stone bu trendin akrabalık ilişkilerinin etkisinin azalmasına paralel olarak ortaya çıktığını ifade eder.<sup>77</sup> Ona göre aşk, halk tarafından bilinmiyor değildir zira Shakespeare'in soneleri ve bilumum meşhur aşk hikayeleri sirkülasyon halindedir fakat evliliğin inşası noktasında aşk bir yapıtaşısı değildir.<sup>78</sup>

Evlilikte duygusal beklentilerin artmasının bir endikasyonu olarak 18. yüzyılda ayrılıkların artması da yine bu sürecin bir sonucudur.<sup>79</sup> Bir diğer kitabında da, İngiltere'de 1857'ye kadar boşanmanın yasal bir zemini yokken bu tarihten sonra mahkeme kayıtlarında aşkın nasıl açıkça bir dava konusu olduğundan bahseder.<sup>80</sup> En nihayetinde 19. yüzyıl ile 20. yüzyılda, gerçek nedenleri farklılaşsa bile, eş seçiminde aşkın yegane saygı uyandıran gerekçe haline geldiğini ifade eder.<sup>81</sup> Flandrin de benzer bir dönemlendirmeye erken dönem modern Fransa üzerine çalışır ve bu çalışmasında akrabalık, hane ve aile ilişkilerini ele alarak ailedeki ahlak ve duyguları inceler. Stone'un İngiltere'de yaptığına benzer bir duruma işaret eder.<sup>82</sup>

---

<sup>72</sup> Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800* (Weidenfeld & Nicolson, 1977), 10. Stone, bu çalışmasında aşkı merkeze almasa da on yıl sonra yürüttüğü diğer çalışmasında aşka bir başlık ayırarak daha derli toplu bir özet geçer. İlgili çalışma için bkz. Lawrence Stone, *The Past and the Present Revisited* (Londra, New York: Taylor & Francis, 1987).

<sup>73</sup> Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, 17.

<sup>74</sup> Stone, 86.

<sup>75</sup> Stone, 117.

<sup>76</sup> Stone, 117.

<sup>77</sup> Stone, 138.

<sup>78</sup> Stone, 181.

<sup>79</sup> Stone, 333.

<sup>80</sup> Lawrence Stone, *Road to Divorce: England 1530-1987* (Oxford, New York: Oxford University Press, 1990).

<sup>81</sup> Stone, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, 680.

<sup>82</sup> Jean Louis Flandrin, *Families in Former Times* (Londra, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1979).

Bu çalışmalarda duygu asli araştırma nesnesi değildir ve bunları duygu tarihçiliğinin bir örneği olarak addetmek iddialı olacaktır. Böyle bile olsa, tarihçilerin konuya dolaylı olarak dahil olduğu ilk somut çalışmalar bunlardır. Duygunun ele alındığı benzer çalışmaların o dönemde pek yapılmamış olması, tarihçilerin eklektik çalışmalara ve yeni yöntem girişimlerine karşı şüpheli yaklaşımları ve yargılayıcı tutumlarından olsa gerek.

Mesela 21. yüzyılın ikinci yarısında psikotarih çalışan araştırmacıların kişiler ve duygular üzerinden yürüttüğü başlangıç çalışmaları çoğu tarihçi tarafından pek hoş karşılanmamış, hatta bu girişim “sahte-bilim” olarak addedilmişti.<sup>83</sup> Tarihsel şahsiyetlerin psikanaliz enstrümanlarıyla tahlilini hedefleyen psikotarihin metodolojisi anaakım tarafından makbul metot kapsamına alınmamış ve çok sert eleştirilerle hızla çember dışına itilmişti.<sup>84</sup>

Ancak 1980’lerin ortasında tarihin de duygulara dair bir sözü olabileceği gerçek anlamda fark edildi. Özellikle Peter N. Stearns gibi öncüler marifetiyle duygu, tarihçiler nezdinde de mercek altına alınmaya başlandı. Stearns’ın makalesi ne yazık ki bir tarih dergisinde çıkmamıştı ama bu adım yine de önemli bir girizgahtı.<sup>85</sup> Bu ilk adımdan sonra duygunun nasıl bir araştırma nesnesi olduğu konusunda birtakım tartışmalar da yavaş yavaş belirmeye başladı.

Duygu tarihçiliğinin tarihyazıcılığı için bir alternatif mi yoksa alt disiplin mi olduğu konusu bu tartışmalardan birisidir. Bu alanın öncüsü Peter N. Stearns’ın duygu tarihini toplumsal tarihin bir parçası olarak gördüğünü ifade etmesi bu noktada önemli bir yol haritasıdır.<sup>86</sup> Kendisi de alana dair çalışmalar yürüten Jan Plamper, duygu

---

<sup>83</sup> Bu konuda yapılan eleştirilere birkaç örnek olarak bkz. David E. Stannard, *Shrinking History: On Freud and the Failure of Psychohistory* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1980). Donna Arzi, “Psychohistory and Its Discontents”, *Biography* 1, sy 3 (1978): 1-36.

<sup>84</sup> Bu nobranlık bugün hâlâ devam etmektedir. Bu konudaki ilk örnekler için bkz. Erik H. Erikson, *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*, Reissue edition (New York: W. W. Norton & Company, 1993). Disiplini daha kuramsal bir boyutta ilerletmeye çalışan Lloyd Demause’un ve Jacques Szaluta’nın çalışmaları için ayrıca bkz. Lloyd Demause, *Foundations of Psychohistory*, First Edition (New York: Creative Roots Pub, 1982). Jacques Szaluta, *Psychohistory: Theory and Practice* (P. Lang, 1999).

<sup>85</sup> Peter N. Stearns, “Historical Analysis in the Study of Emotion”, *Motivation and Emotion* 10, sy 2 (1986): 186, <https://doi.org/10.1007/BF00992255>.

<sup>86</sup> Stearns, 190.

tarihçiliği alanının önde gelenleriyle yapmış olduğu bir röportajda bu konuda bir konsensüs olduğundan bahseder. Buna göre, duygu tarihçiliği disiplin için bir alternatif metot değil, tamamlayıcı bir rol üstlenmiştir.<sup>87</sup> Bu destek rolü vurgusu dikkate değerdir zira duygu temelli bir bakış açısı, gerçekten de tarihin her alt disiplini için faydalanılabilecek bir perspektif sunabilir. Nitekim bu tamamlayıcılık rolü sayesinde tarihçi, duygusal normlar ve algılar konusundaki değişimleri inceleyerek, bu tezde de olduğu gibi, dönemseller okumalar yapabilir.

Duygu tarihçiliğinin tarih içinde nasıl konumlandırılacağı yanı sıra, bu konuda diğer disiplinlerle nasıl bir ilişki kurulacağı ve buralarda üretilen bilgilerin nasıl ele alınacağı da bir meseledir. Buna ek olarak, duygu çalışmalarının çıkış noktasının sosyal bilimler olmaması işleri iyice çetrefilli bir hâle sokmaktadır. En nihayetinde duygu tarihçisi için psikoloji, nörobilim, dilbilim gibi alanların en azından biriyle eklektik bir çalışma yürütmek bu tip çalışmalar için daha sağlıklıdır. Zira bu noktada belki de diğer birçok alt branştan daha yoğun bir disiplinlerarasılık söz konusudur. Önemli bir duygu tarihçisi olan Rob Boddice, tam da bu güçlü mayadan olsa gerek, duygu tarihinin beşeri bilimler ile nörobilimin imtiazı olduğunu çekinmeden söyleyebilmiştir.<sup>88</sup> Diğer disiplinler ile kurulan bu ilişkinin nüvesi, tarihsel vakaların ve dönem okumalarının bile yeniden inşası noktasında yeni açılımlar getirebilir.

Duygu çalışmalarına katılan tarihçilerin bir kısmının bu ekoton bölgedeki cevheri fark ederek heyecanlanması bu nedenle pek şaşırtıcı değildir. Zira bütün bir tarihin duygu vasıtasıyla tekrar yorumlanabileceği görüşü gerçekten de dikkate şayandır. Belki de bu yüzden, duygu tarihi teorisiyle ilgilenen bazı tarihçiler bu temayülü ciddi bir dönüm noktası olarak betimlemekte bir beis görmezler. Örneğin Jan Plamper bu yönelimi, “dilsel dönüş”e (*linguistic turn*) telmihen, “duygusal dönüş” (*emotional turn*) olarak kavramsallaştırır.<sup>89</sup> Rob Boddice de “biyokültürel dönüş”

---

<sup>87</sup> Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, 237.

<sup>88</sup> Rob Boddice, “The History of Emotions: Past, Present, Future”, *Revista de Estudios Sociales*, sy 62 (2017): 10.

<sup>89</sup> Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, 237.



diyerek benzer bir dönüşüme işaret eder.<sup>90</sup> Bunlar iyi temenniler olsa da sosyal bilimlerde böyle bir dönüşü iddia etmek için henüz çok erkendir.

Öyle bile olsa, duygunun tarih çalışmaları için elzem olduğunu tekrar tekrar vurgulamak gerekir. Zira duygu ile düşünce birbirini direkt etkileyen unsurlar iken duyguyu tarih araştırmasından söküp almak, işlevsel teçhizatların birinden gönüllü olarak vazgeçmektir. Öte yandan, düşüncenin ve zihniyetin yoğun bir şekilde tarihsel araştırma konusu olduğu böyle bir dönemde duygunun bu kadar ihmal edilmiş olması çok şaşırtıcıdır.

Üstüne üstlük, tarihçinin hassas zihin terazisinden geçirdiği en steril çalışmaların bile güncel endeksli olduğu, araştırmaların duygu ve düşüncelerin yönlendirdiği bir motivasyonla oluşturulduğu aşıkardır. Niye o konunun, o zaman diliminde seçildiği, neden o şekilde yazıldığı ve niye bazı eleştirileri rahatça yaparken bazılarında kaçındığı başlı başına tarihseldir. Nitekim bu seçimlerin ve anlatı inşasının kendisi de duygusal/düşünsel bir arka plan ile oluşur.

Araştırmacının, bunun böyle olduğunu tasdik etmek için geçmişe bakması da şart değildir. Her tarihçi bugün kendi bulunduğu yerde, herkes ve her olay hakkında, her şeyi, tüm taraflarıyla beraber gerçekten yazabiliyor mudur? Bunun tek nedeni (oto)sansür müdür? Bin yıl önce hükümdarına tarih yazan tarihçinin yazdıkları duygudan azade bir şekilde mi yazılmıştır? Para umudunun ve ölüm korkusunun bu tarihyazıcılığında payı hiç mi yoktur? Bunlar ölçümü zor soyutluklar barındırıyor diye duygu okumasını yok mu saymalıyız?

Tarihçiler bile duygularından sıyrılarak üretim yapamıyorsa, geçmişin tüm diğer nesnelere duyudan uzak bir şekilde ele alınması makul müdür? Kaldı ki, tarihyazıcılığımız bugüne kadar duyguları görmezden gelmiş olsa bile, bundan sonra da aynı şekilde hareket edilmesi bir mecburiyet değildir. Bu doğrultuda bu tez de bu tartışmanın bir parçası olarak, duygunun tarihselleştirilebileceği iddiasıyla ortaya çıkmıştır.

---

<sup>90</sup> Boddice, "The History of Emotions: Past, Present, Future", 2017, 12.

### 1.1.2.2. Değişimin Arandığı Mecra

Duygu tarihçiliği yaklaşımının öncülerinden Peter N. Stearns, antropolog ve sosyologların duyguları bir sabite gibi ele aldığını fakat tarihin değişim üzerine yoğunlaşması gerektiğini söyler.<sup>91</sup> Sonradan gelen tarihçiler tarafından da paylaşılan bu görüş, aslında evrensellik tartışmasında tarihin nerede konumlandığını da aşikar kılar. Tarihin stabil nesneden ziyade devinime odaklanması tabii ki beklenebilir bir tercihtir. Tarihçilerin yaptığı çalışmaların çoğunun odak noktasının değişim olması bu pozisyon alışın doğal bir sonucudur.

Bilhassa sosyolog ve antropologlar tarafından desteklenen toplumsal inşacı yaklaşım, duygu tepkilerinin evrensel/doğal olmadığı ve bütün duyguların toplumsal normların etkisiyle oluştuğunu ifade eder.<sup>92</sup> Bu tartışma, bir diğer açıdan ise duyguların doğada mı bulunduğu (yani evrensel olduğu) yoksa kültürle mi ortaya çıktığı (yani lokal olduğu) noktasında yürütülür.<sup>93</sup> Öte yandan, pozitif bilimler tarafından öne sürülen bugüncü/evrenselci yaklaşım ise duyguların hep aynı kaldığı/kalacağını iddia eder.<sup>94</sup> Tarihçiler ise değişimi önceleyen toplumsal inşacı gruba daha yakındır.

Tarihçiler, duygular vasıtasıyla çalışmalarını yürütürken ise değişim unsurunu temel olarak üç noktada aramışlardır: Zamandan zamana, toplumdaki topluma, sosyal gruplar/yapılar arasında. Zamanlar arasında, özelden genele değişiklik gösterebilen duygu nesnesi, aslında toplumsal inşacılık yaklaşımının farklı bir ifadesidir. Bağlamın değişmesi araştırmanın yürütüleceği zemini ve odağı da değiştirir. Zira araştırmacının duygu üzerinden yürüttüğü çalışma, Rob Boddice'in sözleriyle, "duyguların ifade edildiği bağlam değiştiğinde duygunun kendisinin niteliği de değişir" olduğundan ona göre şekil alır.<sup>95</sup>

Duygu kavrayışının ve temsilinin toplumdaki topluma farklılık göstermesine bir örnek olarak, William Reddy, cinsel iştihaya dayalı romantik aşkın 20. yüzyıl Avrupası

<sup>91</sup> Stearns, "Historical Analysis in the Study of Emotion", 186.

<sup>92</sup> Bourke, "Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History", 119.

<sup>93</sup> Boddice, "The History of Emotions: Past, Present, Future", 2017, 11.

<sup>94</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 259.

<sup>95</sup> Boddice, "The History of Emotions: Past, Present, Future", 2017, 12.

aristokratları tarafından formüle edildiğini, halbuki aynı dönemde Japon Heian elitlerinde aşkın böyle bir karakteristiğe sahip olmadığını ifade eder.<sup>96</sup> Bedevi kültürünü çalışın Lila Abu-Lughod ise utanç duygusunun Amerikan toplumunda negatif bir duygu olarak kodlanırken Bedevilerde pozitif bir anlamı olduğunu, bu kavramın onlar tarafından tevazu, mahcubiyet ve iffetten müteşekkil bir anlam ile kullanıldığını ifade eder.<sup>97</sup> Daha çarpıcı örneklerden birisi ise Japonların “amae” kavramında gizlidir. Kavram, “Hayatınızın sorumluluğunu geçici olarak birine devrettiğinizde hissedilen memnuniyet” anlamına gelir. Duygu tarihçisi Tiffany Watt Smith bir TED konuşmasında, bu hissiyatın kavramsal bir karşılık bulmasının, kolektif bir yaşama sahip olan Japonlarda mümkün olduğunu ifade eder ve toplumsal farklılığa dikkat çeker.<sup>98</sup>

Aslıhan Dinçer’in yapmış olduğu dilbilimsel çalışma da bu bağlamda dikkate değerdir. Dinçer, “Bir duygunun fiziksel tepkileri o duyguyu anlatır” önermesinden hareketle Türkçe ve Çince arasındaki farklı anlayışa dair bir mukayese yapar. Buna göre, Türkçede öfke duygusu ateşle, sıcaklıkla ve sıvı haliyle metaforlaştırılırken (Öfkesini akıttı yahut öfkesi soğumamıştı gibi) Çince gaz haliyle metaforlaştırılır ve sıcaklığı belirsiz bir şekilde tasvir edilir.<sup>99</sup> İki dil arasındaki bu farklı kavrayış esasen bu konudaki tartışmaların mihenk noktasıdır ve farklılık unsuruna dilbilimsel bir pencere açmaktadır. Alanın önde gelen isimlerinden Barbara Rosenwein’in da bir röportajda belirttiği gibi, “duygular, bizim değerlerimiz ve fikirlerimizin sonucu” olarak ortaya çıkar.<sup>100</sup> Bir diğer ifadeyle, değerlerin ve fikirlerin farklılığı duygulanım süreçlerinin de farklılaşacağını bir göstergesidir.

---

<sup>96</sup> Jan Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, *History and Theory* 49, sy 2 (2010): 239, <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2010.00541.x>.

<sup>97</sup> Lila Abu-Lughod, *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society* (ABD: University of California Press, 2016), 103.

<sup>98</sup> *The History of Human Emotions* | Tiffany Watt Smith (Youtube: TED, 2018), [https://www.youtube.com/watch?v=S-3qnZrVy9o&list=PLTwqKCXlhHNlfHT-9JIdFpcMfHsRJQ\\_8s&index=5&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=S-3qnZrVy9o&list=PLTwqKCXlhHNlfHT-9JIdFpcMfHsRJQ_8s&index=5&t=1s).

<sup>99</sup> Aslıhan Dinçer, “Korku: Dili, Kavramlaşması, Kültürel Boyutu”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6, sy 2 (2017): 774, 793.

<sup>100</sup> Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, 251.

Araştırmacıların bir kısmı ise aynı zaman diliminde, aynı toplum içindeki sosyal gruplar arasında duygunun nasıl farklılaştığını anlamlandırmaya çalışmıştır. Toplumsal gruplar üzerine çalışan Andrew Tudor, aynı toplum içinde bulunan tabakalar arasında korkulan nesnelere değişiklik olabileceğini söyler.<sup>101</sup> Duygu kavramsallaştırmalarındaki bu farklılıklar üzerine çalışan Joanna Bourke, okula gitmek istemeyen çocuklar için 1941 itibarıyla tedavüle sokulan “okul fobisi” kavramının yalnızca orta sınıf çocuklarını kapsadığını, aynı davranışı işçi sınıfı çocukları gösterdiğinde bu durumun aylıklık/tembellik gibi olumsuz sıfatlarla tanımlandığını belirtir.<sup>102</sup> Aynı dönem içerisinde gerçekleşen bu tip kavram farklılaşmaları değişimin farklı bir boyutuna işaret ettiği için yeni araştırma alanlarına emsal olabilir.

Son olarak, duyguların zaman içinde değiştiği konusundaki tarih çalışmaları, diğer çalışmalara nazaran nicel olarak daha fazladır. Zamandan zamana değişim konusunda ana problem, incelenen duygunun tüm zamanlarda geçerli olduğu varsayımdır. Duygu tarihçisi William Reddy, araştırmacıların duygulardan bahsederken onları genelgeçer bir şekilde ele almasının sorunlu olduğunu ifade eder.<sup>103</sup> Rob Boddice de benzer bir serzenişte bulunur ve tarihçi için asıl tehdidin, duyguların ne olduğuna dair güncel tanımlamalar ve ön kabullerle geçmişe bakmak ve böylece anakronizme düşmek olduğunu söyler.<sup>104</sup> Öyle ya, “geçmiş, yabancı bir ülkedir. Orada her şeyi farklı yaparlar.”<sup>105</sup>

Dilbilimsel enstürmanları kullanan tarihçinin yapması gereken, kavramın zaman içinde nasıl bir değişim geçirdiğini, anlam katmanlarının neler olduğunu ortaya çıkarmak ve çalışmasını bu farkındalıklarla inşa etmektir. Reinhart Koselleck’in

---

<sup>101</sup> Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, 252.

<sup>102</sup> Bourke, “Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History”, 124.

<sup>103</sup> Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, 238.

<sup>104</sup> Boddice, “The History of Emotions: Past, Present, Future”, 2017, 12.

<sup>105</sup> İfade, L. P. Hartley’in romanının açılış cümlesidir. Bkz. L. P. Hartley, *The Go-Between* (UK: Penguin UK, 2015); Tarihçi David Lowenthal da bu ifadeyi tarihçilik bağlamında kitabına taşımış ve geçmişin yeniden inşası ve anakronizme dair bir değerlendirme yapmıştır. Bkz. David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country - Revisited* (New York, ABD: Cambridge University Press, 2015).

kavramların geçirdiği evrimi ele aldığı başyapıtı bu konuda başarılı bir örnektir.<sup>106</sup> Tarihçinin böylesi çalışmalar sayesinde duygu kavramlarını, en azından semantik olarak ele alması gereken yerlerde, inceleyebileceği bir zemini vardır. Fakat duygu tarihçisi için yalnızca kavramın geçirdiği evrim değil, duygunun alımlanma biçimi ve muhtevası da bu incelemeye tabii olmalıdır.<sup>107</sup>

Peter. N. Stearns, bir çalışmasında, erken modern Batı normlarına göre öfkenin aile ilişkilerinin düzenlenmesinde doğal bir öge olarak işlevsel olduğu fakat modern dönemde artık “nahış duygu” haline geldiği tespitinde bulunur. Stearns, bunun zamanın ruhu ile alakalı olduğunu söyler ve ekonomik ilişkiler ile aile yapısının değişime uğraması ile gerekçelendirir.<sup>108</sup> Bir diğere örneğinde ise, yine erken dönem Batı normlarına göre bir sosyal kontrol unsuru olarak kullanılan utanç duygusunun dönüştüğünü, aile içinde sirküle olan bu kavramların hukuki çehreye büründüğünü, “ayıp” vasfının “suç”a evrildiğini ifade eder.<sup>109</sup> Joanna Bourke da Orta Çağ’ın kötü ruhlarının yerini bugün zararlı mikroorganizmaların aldığını, bugünün en büyük korkularının laboratuvarlarda üretilen unsurlar olduğunu iddia eder.<sup>110</sup>

Duygu kavramlarının geçirdiği anlam değişimleri de bu okuma biçiminin bir usulüdür. Örneğin, Tiffany Watt Smith, Barrett’ten referansla, duygunun kültürel yönüne dikkat çekerek düşüncelerin duygular üzerindeki etkisinden bahseder. Smith, özellikle duygu kavramlarının geçirdiği evrimleri ele alır. Sözelimi, “Nostalji” kelimesinin evvelden sıla hasretini ifade ederek daha çok mekanla alakalı olduğunu ve 20. yüzyıla kadar bir hastalık olarak görülürken I. Dünya Savaşı’ndan sonra mekana vurgu yapan anlamın zamanı merkeze aldığını ve böylece geçmişe özlem manasına dönüştüğünü ifade eder.<sup>111</sup> Bu gibi çalışmalar zamanla değişen duygularla ilgilidir ve zamandan zamana değişime uğrayan duygulanım örnekleridir.

---

<sup>106</sup> Reinhart Koselleck, *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatiği Üzerine Araştırmalar* (İstanbul: İletişim, 2009).

<sup>107</sup> Doğrusunu söylemek gerekirse salt duygu kavramlarının evrimine odaklanarak yürütülen bir araştırma, duygu tarihçiliğinde diğere yaklaşımlara göre daha kolaydır. Bu konudaki benzer bir iddia için bkz. Stearns, “Historical Analysis in the Study of Emotion”, 190.

<sup>108</sup> Stearns, “Historical Analysis in the Study of Emotion”, 187-90.

<sup>109</sup> Stearns, 191.

<sup>110</sup> Bourke, “Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History”, 112.

<sup>111</sup> *The History of Human Emotions* / Tiffany Watt Smith.

Zamanlar arasındaki değişim konusu, bu devinimin gerekleştii mekanın ve zamanın üzerine düşünmeyi gerektirir. Bu noktada, bir kavramı ve kavrayışı vaktinden önceki bir zamana taşımak olarak ifade edilen anakronizm ile geriye dönük sonuç odaklı okuma biçimi olan teleolojinin oturduğu tartışma zemini tarihçi için önemlidir. Bu zemin ise, incelenen yerde ve vakitte gerçekten bir özgünlük olduğu düşüncesine dayanır. Peki bu gerçekten böyle midir? Biraz eski tarihlere gidersek, Georg Wilhelm Friedrich Hegel’e göre bu sorunun yanıtı net bir şekilde evettir.

Hegel’e göre bir yanda insanın düşünüşüyle şekillenmiş ve akmakta olan genel bir tin bulunurken öte yanda bu genel tine eklenen halklara özgü tinler vardır.<sup>112</sup> Ancak bu genel tine ulaşan halk, zamanının egemen gücü olur.<sup>113</sup> Bunu başaramayan halkların özel tinleri yok olup gitse bile devinim halinde olan genel tin yok olmaz, yalnızca bir halkası eksilmiş olur.<sup>114</sup> *Volksgeist* olarak kavramsallaştırdığı bu *halk-tini* öteki gruplarla kıyaslandığında nevi şahsına münhasır özellikler gösterir.<sup>115</sup>

Halkın bilinci olan bu geçici tikel tin, ona göre halkların edebiyatını, sanatını, siyasetini, savaşını vb. başka formları da temellendiren unsurdur.<sup>116</sup> Tek başına olan bireyler de kendi zamanının ve “halkının çocuğu”dur.<sup>117</sup> Her ne kadar kendilerini bazı nitelikleriyle diğer kişilerden farklılaştırsalar da “hiçbir birey bu tözün dışına çıkamaz.”<sup>118</sup> Hegel’in bu tarihsel tin fikri belli bir zamanda yaşayan toplumların özgül doğalarına dair yerinde bir akıl yürütmedir.

Hegel’in *halk-tini* bireye ne kadar yakınsa, Michel Foucault’un *epistemesi* de o kadar uzaktır.<sup>119</sup> Foucault bu kavramı, bireysel olana değil genele şamil olan, dünya

---

<sup>112</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Tarihte Akıl*, çev. Önay Sözer, İkinci Basım (Kabalıcı Yayınları, 2014), 67.

<sup>113</sup> Hegel, 76.

<sup>114</sup> Hegel, 67.

<sup>115</sup> Hegel, 66.

<sup>116</sup> Hegel, 129. Bu anlamda Ibn Haldun’un *asabiye* kavramını da hatırlatır. Bu konuda bkz. İbni Haldun, *Mukaddime*, ed. Süleyman Uludağ (İstanbul: Dergah Yayınları, 2020).

<sup>117</sup> Hegel, *Tarihte Akıl*, 129.

<sup>118</sup> Hegel, 67.

<sup>119</sup> Foucault bu kavramı aslında Platon ve Aristo’dan ödünç olarak kullanır. Zira Aristo, bilgi (*epistémé*) ve kanaat (*doxa*) arasında bir fark olduğunu, kanaatin oluşla ilgili veriyi, bilginin ise onun nedenini ortaya çıkardığını düşünür. Ona göre bilgi mutlak iken kanaat yanlışlanabilir. İlgili kavramlara dair bir inceleme için bkz. Zeev Perelmutter, “Doxa Versus Epistémé: A Study in Aristotle’s Epistemology and Scientific Thought” (Tez, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Toronto Üniversitesi, Felsefe Bölümü, 2002), 55, <https://space.library.utoronto.ca/handle/1807/121932>.

görüşünden ziyade, belli bir zamanda meydana gelen ilişkiler ve kavrayışlar bütünü oluşturarak bilgi kümesi anlamında kullanır.<sup>120</sup> Bir başka yerde de onun bir rasyonalite tipi yahut bilgi formu olmadığını, sürekli devinim halinde olan bir ilişkiler bütünü olduğunu belirtir; nitekim ona göre ölçüler değiştikçe *epistemeler* arasında da kopuşlar olur.<sup>121</sup> Bu *epistemeyi* düzenleyen doğa ise “tarihsel *a priori*” olarak kavramsallaştırdığı, “şekli kimlikler, tematik inkıtalar, tercüme kavramlar ve polemiklerin oluşturduğu” yekûndur.<sup>122</sup> Zira bu alan, muarız görüşlerin bile buluştuğu, bilginin müşterek zeminini oluşturan (mesela beşeri bilimlerin tarihsel *a priorisi* gibi) bir alandır.<sup>123</sup> Bu alanın özü ise ancak bir bilgi arkeolojisi yürütmek suretiyle anlaşılabilir.<sup>124</sup>

İşte Hegel’e göre “bir halkın özünü ve tinini meydana getiren”<sup>125</sup> bu müşterek zemini veya Foucault’a göre tarihsel *a priorinin*<sup>126</sup> yansıdığı alanı o dönemin insanı tarafından üretilen nesnelere aramak makuldür. Bu iki epistemolojik yorum da içinde bulunulan zamandan uzaklaşıp geçmişe, geçmişin gözüyle bakmak gerektiği konusunda salık verir. Bu usuller ile teleoloji ve anakronizme düşülmemiş olur. Bir toplumun geçmişte tecrübe ettiği bir dönemde ortaya çıkan özgül yönlerini de duygu bazlı bir çalışmayla anlamaya çalışmak mümkündür.

Yukarıda emsalleri de verilen mekansal, grupsal ve zamansal değişim parametreleri üzerinden yapılacak okumalar araştırmacı için bir yol haritası çizer. Bu minvalde, bu tez de bu üç sac ayağından zaman içinde değişim unsuruna odaklanır. Bu

---

<sup>120</sup> Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*, çev. A. M. Sheridan Smith (Londra, New York: Taylor & Francis, 2013), 211.

<sup>121</sup> Foucault, 211.

<sup>122</sup> Foucault, 143.

<sup>123</sup> Foucault, 224.

<sup>124</sup> Foucault, bu noktada, entelektüel tarih ile arkeolojik analiz arasındaki farkları şöyle sıralar: 1-) Arkeoloji; diskurlarla şekillenen düşünceleri, temsilleri, imgeleri ve temaları değil bizatihi diskurun kendisini tanımlamaya çalışır. 2-) Arkeoloji, devam etmekte olan diskurla ilgili geçişleri ve kendi özgüllüklerini kaybeden hallerini değil bizatihi diskurların kendi spesifik doğalarını tanımlamaya çalışır. 3-) Bir müellifin tüm birikimi anlamına gelen *oeuvres* tek başına önemli değildir, arkeoloji bireysel *oeuvres* arasındaki diskur pratiklerinin kurallarını tanımlar. 4-) Arkeoloji, düşünülmiş, hedeflenmiş, söylenmiş, istenmiş veya tecrübe edilmiş olanı restore etmeye çalışmaz. Bu anlamda esasen tekrardan yazmaktan başka bir şey değildir. Buna ek olarak, diskurların çeşitliliğini azaltmaya çalışıp onları tek bir yapı altında birleştirmekle uğraşmaz, aksine birleştirici değil bölücü bir rol üstlenir. Bkz. Foucault, 177.

<sup>125</sup> Hegel, *Tarihte Akıl*, 129.

<sup>126</sup> Foucault, *Archaeology of Knowledge*, 224.

hedefle, 20. yüzyılın ikinci yarısında sinema perdesine yansıyan korku temsillerinin toplumsal izdüşümünü anlamaya çalışır. Bu doğrultuda, esasen aynı toplumun korku kümesini hangi olaylarla doldurduğunu araştırarak bu kümenin içine girip çıkan unsurlardaki değişimin izlerini sürer. Bunu yaparken hangi metotlar ve kavramsal haritaların kullanıldığı/kullanılacağı konusunda da bugüne kadar süregelen çalışmaları tartışmak gerekir.

### 1.1.2.3. Kavramsal ve Kuramsal Tartışmalar

Duyguyu hangi zamanda ve nerede arayacağına karar veren tarihçinin bunu nasıl yapacağı da stratejik bir tercihtir. Bu konuda bir uzlaşının olmaması alanın bakirliğini gösterir. Usul konusunda bir teamülün olmayışı ise, Erin Sullivan'ın da işaret ettiği gibi, alandaki devinimi artıran ve gelişimin önünü açan bir unsurdur.<sup>127</sup> Zira bu esneklik sayesinde bu tezde de Cumhuriyet tarihinin bir dönemi incelenirken, böylesi bir araştırma için makul olan duygunun korku olduğu kanaati oluşmuş, bu duygunun tespiti noktasında da sinema filmlerinin uygun birincil kaynaklar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çünkü çalışılacak dönem duygunun hangisi olacağını; duygu, kaynakları; kaynaklar verinin biçimini; bu ise metodu belirler.

Yöntemlerin çeşitlenebilir olduğu tartışması bir kenara bırakıldığında, duygu tarihçiliğinde benimsenen metodolojik yol haritaları birkaç başlıkta toplanabilir. Mevcut örnekleri sıralayan Joanna Bourke, duyguların tarihçiler tarafından üç şekilde ele alındığını söyler:

- 1- **Dilbilimsel:** Duyguların jenerik ve anlatı konvansiyonlarını izleyen birer dil gibi incelenmesi,
- 2- **Toplumsal inşacı:** Duygubilim (*emotionology*) ve duygu normlarına bakılması,
- 3- **Sosyo-politik:** Duyguların güç ilişkileri bakımından ele alınması.<sup>128</sup>

<sup>127</sup> Sullivan, "The History of the Emotions: Past, Present, Future", 101.

<sup>128</sup> Bourke, "Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History", 113.



Bu yaklaşımların ilkindeki asıl hedef, toplumsal duygu değişimini kavramların evrimi üzerinden okumaktır. Bu tip çalışmalardaki ana çıkış noktası, kelimeler değiştikçe duygunun anlamının da değişeceği önermesine dayanır.<sup>129</sup> Bu perspektif, duygu tarihçiliği yöntemleri arasında belki de en az eleştiri alanıdır. Bu alandaki felsefi tartışmalar diskurun anlam, düşünce ve dolayısıyla duygu dünyasında ortaya çıkardığı değişimlerin duygulanım biçimlerinin fizyolojik göstergelerini de etkileyip etkilemeyeceği üzerinde durur.

Buna göre duygulanım, olaylara verilen ani tepkilerdeki fizyolojik özellikleri kapsayan bir kavram olarak, diskur tarafından etkilenebiliyorsa, bu durum fizyolojik göstergelerin katı şekilde değişmez ve evrensel olduğu önermesini sarsarak, yine duyguların evrenselliği tartışmasına dokunur. Her ne kadar insanların vücut tepkilerinde belirgin bir farklılık yok, farklı zaman ve mekanlardaki kişiler birbirine benzer fizyolojik tepkileri gösteriyorsa da, var olan küçük farklılıklar bile “Diskur, bedeni şekillendirir” önermesini destekleyerek katı evrensellik iddialarını tartışmaya açar.<sup>130</sup>

Bu şekilde yapılan bir araştırmaya örnek olarak, Anna Wierzbicka’nın 2010 yılında duygu kavramlarının geçirdiği dönüşüme dair yaptığı çalışma gösterilebilir.<sup>131</sup> Makalede temel olarak mutluluk duygusunun geçirdiği evrim ele alınır. Çalışma, yararlandığı dilbilim metodolojilerinin, araştırma bulgularının değerlendirilmesi konusunda duygu tarihçiliğine objektif kriterler sunabileceğinin altını çizer. Bu vurgu, duygunun bir araştırma nesnesi olmasına yönelik şüpheleri gidermeye yönelik bir meşruiyet savunusudur.

Wierzbicka, çalışmasında 17. yüzyılda “mutluluk” mefhumuna yüklenen anlamdan yola çıkarak kavramın o günlerde karşılık geldiği durumu analiz eder.<sup>132</sup> Akabinde bu kavramın zaman içindeki anlam güzergahını takip ederek nasıl farklı manalar edindiğini tespit etmeye çalışır. Bunu yaparken ise kaynak olarak Oxford gibi

---

<sup>129</sup> Bourke, 117.

<sup>130</sup> Bourke, 123.

<sup>131</sup> Anna Wierzbicka, “The History of Emotions and the Future of Emotion Research”, *Emotion Review* 2, sy 3 (2010): 269-73, <https://doi.org/10.1177/1754073910361983>.

<sup>132</sup> Tabii ki bunu Batı/Avrupa merkezci bir bakış açısıyla, Batılı olarak addedilen toplumlara yönelik yapar.

bazı önde gelen sözlükleri ve meşhur kişilerin söylemlerini (mesela *pursuit of happiness* gibi terkipleri) kullanır. En nihayetinde “mutluluk” kavramına yüklenen anlamın zaman içinde bir değişim geçirdiği sonucuna ulaşır.

Wierzbicka'nın çıkarımı şudur: Eskiden mutluluk, çalışarak elde edilen bir duygu değil iken (yani tanrısal ve sürprizken), bugün kişinin kendi kendine elde edebileceği (yani bireysel ve emeğe dayalı) bir duygu haline gelmiştir.<sup>133</sup> Kavramdaki dönüşüm, toplumdaki dönüşüm ile paralellik arz eder. Çalışmanın temel olarak vardığı sonuç budur. Kavramların serüvenini takip etmeye çalışan bu tip araştırmalarda kullanılan temel kaynaklar da tarihçilerin halihazırda aşına olduğu mektup, günlük, evlilik kayıtları, iradeler ve mahkeme kayıtları gibi dokümanlardır.<sup>134</sup> Tabii ki, bu kaynakların çalışma içeriğine göre çeşitlenmesi de doğaldır.

Linguistik okumayı tek başına yeterli bulmayarak toplumsal öğeleri daha yoğun bir şekilde ele alan ikinci perspektifi benimseyen tarihçilerin bir kısmı özgün kavramlar ve yöntemler ile kendi yaklaşımlarını geliştirir. Bu grup içinde yer alan Peter Stearns'a göre, duygu araştırmalarındaki en somut yöntem dilbilimsel okuma olmakla beraber duygu tarihi bundan ibaret değildir. Hatta, ona göre, kavramların anlam değişiklikleri üzerinden toplumsal dönüşümü anlama çalışmaları aslında tam olarak duygu tarihçiliği de değildir.<sup>135</sup> Stearns, bunun yerine, duygu dönüşümlerini toplumsal dönüşümler içinde aramamız gerektiğini vurgular.

Eleştirilerini *duygubilim* (emotionology) kavramını önererek destekleyen Peter N. Stearns ve Carol Z. Stearns, bu kavramı spesifik bir toplumda duygunun nasıl tahakkuk ettiğini inceleme yöntemi olarak sunar ve temel araştırma odağının kültürel öğeler ve duygu göstergeleri olduğunu belirtir.<sup>136</sup> *Duygubilim* kavramı temel olarak duygusal normları ifade eder ve bir grup içindeki duygu standartları ve beklenen

---

<sup>133</sup> Wierzbicka, “The History of Emotions and the Future of Emotion Research”.

<sup>134</sup> Plamper, “The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns”, 249.

<sup>135</sup> Stearns, “Historical Analysis in the Study of Emotion”, 190.

<sup>136</sup> Peter N. Stearns ve Carol Z. Stearns, “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”, *The American Historical Review* 90, sy 4 (Ekim 1985): 823, <https://doi.org/10.1086/ahr/90.4.813>.

reaksiyonları (evlilikteki sevgi gibi) kapsayacak şekilde kullanılır.<sup>137</sup> Bu kavram çerçevesinde çalışan duygubilimcilerin sınıf ve cinsiyet gibi kategoriler üzerinden duygu kodlarını okuması beklenir.<sup>138</sup> Bu çerçevede yapılan çalışmalar, Bourke'nin ikinci yöntem olarak tanıttığı toplumsal inşacı yönetime denk düşer.

William Reddy tarafından önerilen *duygusal motif* (emotives) kavramı da bu kategori altında değerlendirilebilir. Tarihçinin bu kavram ile işaret ettiği temel husus, toplumsal grupların kendilerine has kurallarının duyguları şekillendirdiğidir. Reddy'e göre bu kavram ne betimsel ne edimseldir fakat üçüncü bir kategoriye işaret eder.<sup>139</sup> Ona göre bu duygular farklı toplumsal gruplardaki bilimum kod ve konvansiyonların göstergesidir.<sup>140</sup> Temel yaklaşım açısından Reddy'nin Stearns'tan farkı da burada yatar. Stearns daha genel bir okuma yaparken, Reddy objektifi daraltır ve toplum içindeki grup farklılıklarına da bakar.

William Reddy'nin *duygusal motif* kavramı üzerine inşa ettiği okuma biçiminde, toplumsal kodların göstergesi olan duyguları anlamak için araştırma nesnesi olarak kelimeler kullanılır ve kelimelerden başlayan bu tümevarım usulü, Barbara Rosenwein gibi önde gelen isimler tarafından kritiğe tabi tutulur. Buradaki eleştirinin nedeni, seçili bir tarihsel metinde geçen duygu ifadelerinin gerçekte hissedilenler ile uyumlu olmayabileceği kuşkusundan kaynaklanır.<sup>141</sup>

Bu noktada Jan Plamper, bir röportajında William Reddy'e, tarihsel bir metinde geçen "Ben mutluyum" ifadesinin gerçeği yansıtmayabileceği konusundaki açmazı sorsa da Reddy, eleştiriye katıldığını söylemek dışında tatmin edici bir yanıt ver(e)mez.<sup>142</sup> Yine de *duygusal motif* (emotives) yöntemindeki eksikliklere rağmen Reddy'nin alana katkısı büyüktür.

---

<sup>137</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 262.

<sup>138</sup> Joanna Bourke, "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History", *History Workshop Journal* 55, sy 1 (2003): 123.

<sup>139</sup> William M. Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 97, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511512001>.

<sup>140</sup> Reddy, 97.

<sup>141</sup> *How to Practice the History of Emotions: Method and Sources* | Barbara H. Rosenwein, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=I18ao7jAsRk>.

<sup>142</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 242.

William Reddy'nin literatüre kazandırdığı diğer bir kavram olan *duygusal rejim* (emotional regime) ise gerçek anlamıyla siyasi/toplumsal rejime işaret eder. Bu, Joanna Bourke'nin duygu tarihçileri tarafından kullanılan üçüncü yöntem olarak sunduğu, duyguların sosyo-politik bir mesele olarak, güç ilişkileri bakımından ele alınmasına da örnektir. Reddy, bu doğrultuda, Fransız Devrimi'nin ve akabindeki Jakoben idarenin duygusal bir rejim olduğunu ve siyasi rejimin duyguları kullanarak toplumsal kontrolü sağlamaya çalıştığını iddia eder.<sup>143</sup>

Reddy'e göre dedikodu ve dışlama gibi normatif duygu göstergeleri ile ritüeller de rejimin payidar olmasını sağlayan unsurlardandır. Bu kod ve konvansiyonlar ise "duygusal usul" olarak adlandırılan (kendi örneğiyle bir restoranda coşkuyla bağırılmazken stadyumda coşkuyla bağırabilmek arasındaki ayırım gibi) farklılıkları kapsayan öbeklerden müteşekkil bir yapıya işaret eder.<sup>144</sup> Tarihçi, bu kodların deşifresini yaparak Reddy'nin yöntemiyle duygu tarihçiliği çalışması yürütebilir. Bu yöntem, Bourke'nin tanıttığı iki yöntemi de içinde barındıran bir okumadır: Toplumsal normlara odaklanmasıyla toplumsal inşacı, güç ilişkilerine odaklanmasıyla sosyo-politik.

Barbara Rosenwein, toplumsal gruplar arasındaki hareketliliklere yeteri kadar önem vermediğini düşündüğü için, Stearns'ın ve Reddy'nin kavramlarını yeterli bulmayarak kendisi başka bir kavram önerir. Rosenwein, toplumsal grupların birbiri arasındaki geçişkenliğine dikkat çekerek *duygusal topluluklar* (emotional communities) kavramını ortaya atar.<sup>145</sup> Reddy'nin duygusal rejimlerinden en temel farkı, ele aldığı duygusal toplulukların hegemonik özellik göstermemesidir.

Her biri kendi içinde duygusal bütünlüğe sahip olan bu topluluklar, ortak hedefler ve çıkarlar etrafında toplanmış olan aile, mahalle, kilise, lonca gibi gruplardır.<sup>146</sup> Rosenwein'a göre, bu duygusal toplulukların fikirleri zaman içerisinde

---

<sup>143</sup> William M. Reddy, "Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution", *The Journal of Modern History* 72, sy 1 (2000): 109-52, <https://doi.org/10.1086/315931>.

<sup>144</sup> Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, 129.

<sup>145</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 252-57.

<sup>146</sup> Plamper, 252-57.

değişebilir, dolayısıyla duygular da bu değişimin bir parçası olarak dönüşüm geçirebilir.<sup>147</sup> Araştırmacı bu gruplar üzerinden duygunun serüvenini takip edebilir.

Toparlamak gerekirse, Stearns'ın *duygubilim* usulündeki odak noktası gruba odaklanıp o grubun duygu normlarını ve standartlarını çözmeye çalışmaktır. Yine benzer şekilde Reddy de *duygusal motif* kavramı ile grup içinde sirküle olan duygu kavramlarının peşinden giderek dilbilimsel bir okuma yaparken *duygusal rejim* ile ancak siyasi olarak egemen topluluklara odaklanıp onların duygu normlarının ne olduğunu anlamaya çalışır. Rosenwein'in *duygusal topluluklardan* kastı da bu noktada neredeyse aynıdır, tek farkı incelenecek grubun güçlü olmasının şart olmadığıdır. Fakat Rosenwein da toplum içinde yalnızca belirli bir topluluğun incelenmesi ile araştırma alanını sınırlandırır.

Görüldüğü gibi, Bourke'nin üç farklı yol olarak sunduğu yöntemler aslında iç içe geçmiştir ve aralarında keskin sınırlar yoktur. Bu yaklaşımlar arasından linguistik yaklaşım, duyguların kavramsal boyutuyla sınırlı kaldığı için, sosyo-politik yaklaşım ise ekonomi gibi diğer yapısal belirleyicileri yeterince önemsemediği için eleştirilebilir. Bu tez ise toplumsal inşacı yaklaşım dairesinde konumlanmakla birlikte, buraya kadar tartışılan kavramsal öneriler, çalışmanın dönemi ile kapsamı için kısıtlı kaldığı ve işlevsel olmadığı için bunları benimsemez. Çünkü bu çalışmada mezkur duygu tarihçilerinin seçtiği gibi spesifik bir grup yoktur. Ayrıca, Türkiye'deki toplumsal dönüşümü, yalnızca belirli bir grubun jargonları üzerinden anlayarak bir çıkarıma gitmek hedeflenmez.

Buna ek olarak, bu tezde, bahsedilen kavramların benimsenmemesinin başlıca nedeni duygu tarihçiliğinde metodun duyguya ve konuya diğer alanlarda olduğundan daha fazla bağlı olmasından ileri gelir. Barbara Rosenwein, katıldığı bir söyleşide, aile içi kıskançlığı çalışan bir araştırmacının metod olarak hangi usulü izlemesi gerektiği sorusuna hazırlıksız yakalansa da bu konuda önemli bir noktaya değinir: Duygu tarihçiliğinde yöntemin konuya göre belirlenmesi ve kaynakların usulü şekillendirmesi

---

<sup>147</sup> Plamper, 257.

gerektiğini ifade eder.<sup>148</sup> Bu ifadenin önermesine uygun olarak, bu tez de kendi özgün metodolojisini oluşturur.

Duygu tarihçiliğinde konuya göre kaynak ve kaynağa göre de yöntemin belirlenmesi gerekliliği, duygu tarihçiliği çalışmalarında neredeyse kaçınılmazdır. Mesela 30'ların İstanbul kent ekonomisini inceleyen bir araştırmacının kaynakları üç aşağı beş yukarı belliyken duygu tarihçisi için bu aynı elverişlilikte olmayabilir. Bu zorluk, kaynakların hem duygunun tespiti konusunda hem de araştırma yönteminin işlevselliği konusunda net bir tablo çizememesinden ileri gelir. Tam da bu sebeple duygu tarihçilerinin çoğu linguistik okumayı güvenli alan olarak düşünüp araştırmasını kavramların evrimi üzerinden yürütmeye yönelmiştir.

Bunun yerine bu tez, sinema filmleri vasıtasıyla, korkunun temsil biçimleri ve nesnelere odaklanarak dönemin ruhunu deşifre etmeyi hedefler. Bunu da temsilin sergilendiği mecraları yapıbozuma uğratarak yapmaya çalışır. Bu anlamda araştırma sorularının götürdüğü güzergah seçili bir grubu çözümlmek değil, toplumun bütününe sirayet eden ruhu anlamaya çalışmaktır. Bu noktada, Foucault'nun *tarihsel a priori*'sinin bir yansımasını, Hegel'in *halk-tini* diye kavramsallaştırdığı özgünlüğü arar. Toplumsal yapının bir üyesi olan bireyleri korkutan olgular ve bunların nasıl temsil edildiği bu anlamda çok kritiktir.

Bununla birlikte bu tez, toplumu anlama hedefi noktasında ise elbette duygu tarihçileri ile ortak bir niyeti paylaşır. Önde gelen duygu tarihçilerinin hemen hepsi duygu araştırması yürütürken toplumları ve onların değerlerini anlamaya çalışır. Bir duygu tarihçisi olan Joanna Bourke'nin, antropolog Clifford Geertz'in “sadece fikirler değil, duygular da insan eseridir” özdeyişinden yola çıkarak metodunu anlatmaya çalışması bunu doğrular niteliktedir.<sup>149</sup> Zaten tartışmaların mihenk noktası da bu kişi veya grupların temsil güçlerinde yatar.

Böyle bir araştırmada duygu araştırmasına tabi tutulacak toplumsal grubun nasıl belirleneceği ve ne biçimde ele alınacağı da bir tartışma konusudur. Böylesi bir tercih sürecinde, “toplum içindeki kişi”yi ararken antropolojik bakış açısının tarihçiler

---

<sup>148</sup> *How to Practice the History of Emotions*.

<sup>149</sup> Bourke, “Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History”, 116.

için bir örneklik teşkil etmesi normaldir.<sup>150</sup> Bu noktada tarih, sanki toplum ile kişi arasında mekik dokumakta ve duyguyu araçsallaştırmaktadır. Rom Harré'nin, her ne kadar bir psikolog olsa da, duygudan ziyade duyguyu hisseden insanın incelenesi olduğunu söylemesi bu yaklaşımın en önemli noktasıdır.<sup>151</sup>

Mesela Barbara Rosenwein, soylular hakkındaki çalışmasından bahsederken çok isabetli bir şekilde bu noktaya parmak basar.<sup>152</sup> Rosenwein, "Bütün insanların nasıl hissettiğini bilmemiz imkansız fakat soyluların bazı üyelerinin nasıl düşündüğü ve hissettiği, hiç olmazsa nasıl hissedebileceği konusunda düşünmeye başlayabiliriz. Bilebileceğimiz tek şey budur" derken bu duruma işaret eder.<sup>153</sup> Gerçekten de bütün insanların nasıl hissettiğini tek tek tespit etmek imkansızdır ama duygunun nesnelere tespit ettiğimizde bu bütünsel bilgiye ulaşmak mümkün olabilir. Bu anlamda tekil kişiler ile toplum arasındaki bağın doğası, bireyin toplumdan bağımsız ve zamandan münezze olamama hâli araştırmacıya bir düşünme fırsatı verir.

Bu yönelimle ilintili olarak, nörolojiye çok önem veren duygu tarihçisi Rob Boddice de bir çalışmasında odaklanmamız gereken şeyin duygunun tecrübe edilmiş biçimi olduğunu söyler.<sup>154</sup> Bu noktada Stearns'ın duygu davranışlarının gözlemlenebileceği fakat tecrübenin çalışılmayacağı konusundaki görüşüne de dolaylı bir eleştiri getirir. Gerçi Stearns da "duygusal tecrübedeki değişim"den dem vurur ama onun çalışmasının kapsamı daha geniş bir yapı için söz konusudur.<sup>155</sup> Halbuki Rob Boddice'e göre tarihçinin amacı yalnızca duyguların niteliğini açığa çıkarmak değil, onların nasıl tecrübe edildiğini ve nasıl bir etkileşim ile vücut bulduklarını ortaya çıkarmaktır.<sup>156</sup> Burada, tarihsel tecrübenin tespitini yaparken

---

<sup>150</sup> Bourke, 116.

<sup>151</sup> Rom Harré, "An Outline of the Social Constructionist Viewpoint", içinde *The Social Construction of Emotions*, ed. Rom Harré (Basil Blackwell, 1988), 4.

<sup>152</sup> Soyluların davranışsal ve duygusal değişimlerine dair yürütülen başka bir çalışma için bkz. Norbert Elias, *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler*, çev. Erol Özbek, İkinci Baskı, c. 2 (İstanbul: İletişim, 2002), 376, 387.

<sup>153</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 258.

<sup>154</sup> Rob Boddice, "The History of Emotions: Past, Present, Future", *Revista de Estudios Sociales*, sy 62 (2017): 10-15.

<sup>155</sup> Stearns, "Historical Analysis in the Study of Emotion", 191.

<sup>156</sup> Boddice, "The History of Emotions: Past, Present, Future", 2017, 11.

duyguların (bu tezde korkunun) yapıştığı nesnelere tespit etmek ve değişimi onlar üzerinden anlamaya çalışmanın önemi ortaya çıkar.

Toplumun genelini yahut duygunun tezahür ettiği doğayı anlamaya çalışmak bu anlamda sanıldığı kadar sorunlu değil, aksine avantajlı bile olabilir. Zira genel yapılardan ve egemen gruplardan daha küçük hacimli gruplara ve tekil kişilere indikçe sorunlu alanların niteliği de farklılaşır. Duyguyu tecrübe eden tarihsel kişinin bunu tahkiye ederken takındığı sübjektif bakış bu problemlerden en önemlisidir.<sup>157</sup> Bu konuda Reddy'e yöneltilen, metindeki duygu ile gerçekte deneyimlenen arasında fark olabileceği eleştirileri de bu pürüze dairdir.<sup>158</sup> Duygu araştırmalarında incelenen bu öznel deneyimlerin nitelikleri konusunda birçok eleştiri getirilmiş olsa bile, alan için önemli birer araştırma konusu olma özellikleri bakidir.<sup>159</sup>

Son olarak, duygu tarihçiliği alanındaki çalışmalarda kavramlar ve yöntemler konusunda görece bir çeşitlilik mevcuttur, buna rağmen, bu kuramsal tartışmalar doğrultusunda üretilen çalışmaların konu ve dönem odaklarına bakıldığında birbirinden pek de farklı olmayan bir tablo ile karşılaşılır. Kurucu babalardan Stearns dahi, bir itiraf nevinde, duygu tarihi çalışmalarının tematik olarak çoğunlukla 17-19. yüzyıl arasındaki Avrupa'ya odaklandığını ifade eder.<sup>160</sup>

Bu durum aslında çok şaşırtıcı değildir zira duygu tarihçiliğindeki teorik çalışmaların yürütüldüğü araştırma merkezleri neredeyse sadece Birleşik Krallık, Almanya, ABD ve Avustralya'dadır.<sup>161</sup> Bu merkezlerin öncelediği konuların da erken modern dönemdeki Batı dünyası olması bir kırgınlık sebebi olmamalıdır. Öte yandan bu, Türkiye'nin de içinde olduğu coğrafyanın (gerek yerli araştırmacılar gerek bu öncüler tarafından) neden ihmal edildiğinin de dolaylı bir yanıtıdır.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> Bourke, "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History", 120.

<sup>158</sup> Plamper, "The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns", 242.

<sup>159</sup> Bu konu hakkında başka bir perspektifle okuma yapmaya çalışan psikotarihin nasıl eleştirildiğini hatırlamakta fayda var.

<sup>160</sup> Stearns, "Historical Analysis in the Study of Emotion", 187.

<sup>161</sup> Diğer ülkelerden farklı olarak, Birleşik Krallık'taki duygu çalışmalarında duygudan ziyade his ve duyular baskın unsurdur.

<sup>162</sup> Bu tezin bitimine çok az bir vakit kala Boğaziçi Üniversitesi'nde yaz okulu programı kapsamında Şeyma Afacan tarafından duygu tarihçiliğine dair bir ders açılmıştır. Ders içeriği çok doyurucu olmasa da çaba olarak olumludur. Ibn Haldun Üniversitesi'nde de 2022 yılında Faruk Yalçınmen



#### 1.1.2.4. Değerlendirme

Tarihçiler, duygunun evrensel olup olmadığı tartışmasında değişimi kabul eden toplumsal inşacı safta yer alır. Bu yaklaşımın özü, duyguların evrensel olmadığını ve farklı yerlerde farklı özellikler gösterebileceğini ifade eder. Tarihçiler, değişimi, sosyologlar ve antropologlardan farklı olarak zaman üzerinden anlamaya çalışır. Duygunun arandığı mecra ise, zamandan zamana, toplumdan topluma, sosyal gruplar arasındaki farklılıklardır. Bu noktalarda aranan özgünlükler üzerinden toplumsal bir okuma yürütülür.

Duygunun tarihçiler nezaretiyle incelemeye tabi tutulması görece geç bir zamanda, ancak 80'li yıllardan sonra gerçekleşir. Bu doğrultuda yürütülen bu çalışmalar tarih disiplini için alternatif bir metot sunmaktan ziyade tamamlayıcı bir işlev üstlenir. Öte yandan, disiplinlerarası bir çalışma yürütmek neredeyse zorunlu olduğu için bu durum bu tip çalışmaları eklektik olmaya sevk eder. Duygunun tarihselleştirilmesinin gerekli olup olmadığı ise esaslı bir sorudur. Buna verilecek en doyurucu yanıt da duygu ve düşünce arasındaki ilişkide gizlidir.

Zira en basit açıklamayla, eğer bilgi ve duygu bağımsız süreçler ise duygu sadece bir fizyolojik tepkimedir ve öğrenilmez, dolayısıyla kültürel olarak göreceli ol(a)maz. Öğrenilmeyen bir şey ise değişime tabi değildir. Bu senaryoda herkes aynı şekilde korkar, sever ve üzülür. Tarihçinin ise bilgi ile duygunun birbirinden etkilenen dinamikler olduğunu düşünmesi beklenir. Nitekim bu 60 yıllık tartışmanın sonucunda bugünkü hâkim görüş de bu yöne doğru evrilmiştir. İşte duygu ile düşünce birbirine direkt bağlı ve birbirini etkileyen unsurlar iken, üstelik zihniyet çalışmaları da bu kadar yoğun bir şekilde yürütülüyorken duygunun bu resimde yer almaması büyük bir eksikliklerdir. Bu yüzden, duygunun bir araştırma nesnesi olarak tarihçinin heybesinde bulunması gerekir.

---

koordinatörlüğünde yürütülen bir sempozyumda ise duygu tarihçiliği alanındaki önemli isimler konuk edilmiştir. Bu örnekler, duygu tarihçiliğinin Türkiye'de yerleşmesine dair olumlu gelişmeler olsa da bu çalışmaların yalnızca İngilizce bilen kişileri hedeflemesi, en azından Türkiye koşullarında ezoterik bir bilgi üretmekle neredeyse aynı anlama gelir. Türkçe metinlerin sayısını artıracak bazı çalışmaların yapılması muhakkak faydalı olacaktır.

Duygunun tarihçiler tarafından nasıl ele alınacağı da çeşitlilik gösterir fakat buna rağmen arada keskin sınırlar yoktur. Metodolojik yaklaşımlarda öne çıkan ilk yaklaşım, duygu kavramlarının zaman içindeki anlam değişikliklerine bakarak dilbilimsel bir okuma yapmaktır. Bunu yeterli bulmayan tarihçiler ise toplumsal dönüşümleri anlamak için kendi kavramlarını geliştirmiştir.

Seçili bir grubun duygu standartlarını anlama yöntemi olarak Peter N. Stearns tarafından sunulan *duygubilim*, benzer bir şekilde bu toplumsal grupların normlarını ifade eden William Reddy imzalı *duygusal motif* ve yine aynı tarihçi tarafından egemen siyasi grubun toplumsal kontrolü sağlama noktasında duyguları kullanması anlamına gelen *duygusal rejim* ve Barbara Rosenwein tarafından önerilen, egemen grupta bulunmayan toplumsal grupları geçişkenlikleriyle beraber inceleyen *duygusal topluluklar* kavramları bunların başlıcalarıdır. Böylesi bir çeşitliliğin ana nedeni, duygu tarihçiliğinde konunun metodu belirleme noktasında çeşitlenebileceğidir.

### 1.1.3. KORKU DUYGUSU

Bu tez, korku duygusunu merkeze aldığı ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihini bu duygu ekseninde okumaya çalıştığı için mevzilendiği pozisyonun sınırlarını belirlemek gerekir. Zira toplumsal değişimi korku üzerinden okuma iddiası, ancak bunun gerekliliği ve kapsamının ele alınması ile meşru bir zemine oturabilir. Bu başlık altında yürütülecek tartışma ile bu araştırmanın korkuyu neden ana duygu olarak belirlediği, bunun nasıl bir katkı sağlayacağı ve akademik çalışmalar içinde nasıl bir boşluk dolduracağı konusu ele alınmalıdır.

Bu yaklaşımın lüzumunu ortaya çıkarmak ise bazı sorulara verilecek yanıtlar ile mümkün olur: Korku nasıl tanımlanır? Kolektif korku toplum hafızasında nasıl bir işlev üstlenir? Toplumdan topluma, zamandan zamana neden ve nasıl değişir? Bir araştırma nesnesi olarak seçildiğinde nasıl ölçülebilir? Bu konuda ilgili literatürlerde ne gibi örnekler vardır ve açmazları nelerdir?<sup>163</sup> Süregelen bu tartışmalar bu tez için neden önemlidir?

---

<sup>163</sup> Elbette korkuya dair çalışma yürüten çeşitli disiplinlerin varlığı bu literatürü çok çeşitli kılar.

Bu sorulara yanıt vermek için evvela korkunun terminolojik karşılıkları ve sonra da korkuya dair yürütülen çalışmalardan bahsetmek yerinde olacaktır. Akabinde korkunun türleri ve ortaya çıkış nedenlerini ele almak gerekir. Nitekim bu sayede korkunun bireysel mi toplumsal mı, biyolojik mi tarihsel mi, hafızada da mı dışarıda bir yerde mi, stabil mi dinamik mi olduğu soruları yanıtlanabilir. Bu arka plan sayesinde korkunun tarih araştırması için gerekli olup olmadığı ve ölçülebilir bir doğaya sahip olup olmadığı daha belirgin hale gelecektir.

#### 1.1.3.1. Korkunun Kavramsal Kapsamı

Korkunun kavramsallaştırma biçimlerine bakıldığında üzerinde uzlaşılmış bir kavram şablonu olduğunu söylemek zordur. Bunun en büyük nedeni, korkunun hem çeşitli disiplinler tarafından tanımlanan terim anlamı hem de halkın kavrayışını betimleyen sözlük anlamı olmasıdır. Üstelik bu iki temel anlam katmanının da her toplum ve zaman için geçerli olmaması, herkes için geçerli bir tanım yapmayı güçleştirir. Bununla beraber, mevcut tanımlar üzerinden bazı müşterek noktaları tespit etmek mümkündür.

Korkunun niteliğini betimleyen Türkçe kaynaklara bakıldığında yeteri kadar kapsayıcı bir tanımlama bulmak pek kolay değildir. Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde korkunun ilk anlamı olarak “Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü” şeklinde bir tanımlama yapılır.<sup>164</sup> Sözlüğün korku duygusunu, diğer duygu durumları vasıtasıyla tanımlaması ilginçtir. Korkunun üzüntü ile aslında pek de bir alakası yoktur ama bu çelişkili ve başarısız tanımlama duygu kavramsallaştırmalarının ne kadar zor olduğuna dair de önemli bir göstergedir. Bununla beraber, tanımın ikinci maddesinde belirtilen “kötülük gelme ihtimali” ifadesinde vurgulanan tehlike, korkunun en evrensel niteliğidir.

Korkunun, “kötülük gelme ihtimali” ile birlikte düşünülmesi, Orhun Yazıtları'nda bile aşağı yukarı bu anlamda ele alınır. Bilge Tonyukuk'un ağzından, yarış ovasında toplanan yüz bin askere karşı “[düşman] çok diye niye korkuyoruz?”

<sup>164</sup> “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”, erişim 06 Nisan 2022, <https://sozluk.gov.tr/>.

(Öküs tiyin neke korkur biz?) ifadeleriyle saldırıya geçildiğinden bahsedilir ve “korkmadık, savaştık” (korkmadımız, süngüştümüz) denilerek elde edilmiş bir galibiyet tasviri yapılır.<sup>165</sup> Kötülüğü getiren kalabalık düşmanın oluşturduğu tehdidin Türk savaşçılar üzerinde bir korku oluşturduğu tespiti, sözlük anlamındaki evrensel noktaya işaret eder.

Korkunun terim anlamını betimleyen sözlüklerde de bu tehdit vurgusu mevcuttur. 1974 tarihli *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü* içinde, “Gerçek ya da beklenen bir tehlike ile yoğun bir acı karşısında uyanan” duygu şeklinde yapılan tanımda bu durum vurgulanır.<sup>166</sup> Psikolog Sibel Karakaş tarafından hazırlanan güncel psikoloji sözlüğüne göre de “yakınlaşmakta olan bir tehdidin fark edilmesi sonucu ortaya çıkan şiddetli duygu” denilerek tehlike unsuruna dikkat çekilir.<sup>167</sup> Hem sözcük hem de terim anlamlarının tehlikeyi, korku duygusunun en temel niteliği olarak sunması kavramın tanımlanmasında müşterek zemini oluşturur.

Sözlük anlamları ile terim anlamları arasındaki en temel fark da esasen fizyolojik göstergeler noktasında ortaya çıkar. Bilhassa psikoloji sözlüklerinde bu tip tanımlamalar öne çıkar. *Ruhbilim Terimleri Sözlüğü*, yukarıdaki verilen tanımın devamı olarak, “beniz sararması, ağız kuruması, yürek ve solunum hızlanması gibi belirtileri olan, ya da daha karmaşık fizyolojik değişmelerle kendini gösteren duygu” şeklinde bir betimleme yapar.<sup>168</sup> Sibel Karakaş da, bu fizyolojik tepkilerin canlının tehlike karşısında harekete geçmesi için elzem olduğunu belirtir.<sup>169</sup>

Korku kavramının fiziksel olarak ele alınması meselesi, İngilizce kaynaklarda da benzer bir şekilde yer alır. Zaten kelimenin kökenlerine bakıldığında bu vurgunun izleri takip edilebilir. Latince “orur” kelimesinden gelen “horror”da (korku) fiziksel olarak sarsılma anlamı vardır ve “tüylerin diken diken olmasına neden olan duygu” şeklinde tanımlanır.<sup>170</sup> Korkunun fizyolojik göstergelerine dair tanımlamaların daha

---

<sup>165</sup> Tonyukuk anıtı, 2. taş, batı yüzü, 4 ve 6 numaralı satırlar. Bkz. Doğan Aksan, “Göktürk Yazıtlarında Söz Sanatları Güçlü Anlatım Yolları”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 38, sy 1990 (01 Ocak 1994): 10.

<sup>166</sup> “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”.

<sup>167</sup> Sibel Karakaş, “Psikoloji Sözlüğü”, erişim 30 Kasım 2019, <http://www.psikolojisozlugu.com/>.

<sup>168</sup> “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”.

<sup>169</sup> Karakaş, “Psikoloji Sözlüğü”.

<sup>170</sup> Barry Keith Grant, “Screams on Screens: Paradigms of Horror”, *Loading* 4, sy 6 (2010): 3.

erken dönemlerde de izini sürmek mümkündür. Örneğin Aristo, korku duygusu ile vücut sıvısı arasında bir paralellik kurar. Yunan filozofun, kan ne kadar sulu olursa canlının da o kadar korku duyacağını iddia ederek korkuyu soğuklukla eşitlemesi ilginçtir.<sup>171</sup> İşte bu ve bunun benzeri göstergeler, yukarda verilen tanımlarla beraber düşünüldüğünde korku için en temel iki esasın tehlikenin varlığı ve bunun karşısında ortaya çıkan fizyolojik göstergeler olduğu ortaya çıkar.

Bu tezin araştırmaya çalıştığı nokta da işte bu iki temel sütun etrafında şekillenir: Korkunun ve korku durumlarının neden olduğu fizyolojik reaksiyonları tespit ederek korkuya neden olan tehdidin ve tehlikeler bütününe neler olduğunun belirlenmesi. Bu durumlar ve nesnelere, korkuyu nasıl ve nerede arayabileceğimiz konusundaki en önemli göstergelerdir. Çalışma için belirlenmiş olan örneklem de bu doğrultuda oluşturulmuştur.

#### 1.1.3.2. Korku Çalışmaları

Korku duygusunun biyolojik ve toplumsal yönleri, farklı disiplinler tarafından ele alınmış, ağırlıklı olarak ise psikoloji ve nörobiyoloji disiplinleri tarafından yürütülmüştür. Sosyal/beşeri bilimler konuya eğilmeye daha geç tarihlerde başlamıştır. Tüm bu süreçte korkunun nasıl ele alınacağı konusunda da çeşitli bulgulara ulaşılmış ve buna mukabil teoriler geliştirilmiştir. Korku, fiziksel göstergeleri en net olan duygulardan birisi olduğu için evvela bu duyguyu mercek altına alan pozitif bilim çalışmalarına bakmak yerinde olacaktır. Bu sayede korkunun fonksiyonel karşılığını anlayabilir ve toplumsal bir okuma yaparken bu doğrultuda analiz yapabiliriz.

Korku konusundaki pozitif bilim çalışmalarının odak noktası, bu duygunun beynin hangi bölgesini hangi suretle harekete geçirdiğidir. Korku mekanizmasının harekete geçirildiği bu beyin bölgesine amigdala adı verilir. Amigdalanın fonksiyonunu anlamak, korkunun mahiyetini anlamak için bir önkoşuldur. Bu alana

---

<sup>171</sup> T. S. Hall, "Greek Medical and Philosophical Interpretations of Fear", *Bulletin of the New York Academy of Medicine: Journal of Urban Health* 50, sy 7 (1974): 823.

dair yürütülen çalışmalar korkunun değişken olup olmadığı, hafızada nasıl bir etkisi olduğu, öğrenilip öğrenilmediğine dair bir veri sunar. Bu ise bu tezin ana hipotezi olan korkunun değiştiği iddiasının pozitif bilimler lisansıyla tasdiklenmesi anlamına gelir.

Korkunun ana niteliklerinin anlaşılmasında çok büyük katkıları olan Ralph Adolphs, bu konuda yapılan bilimsel çalışmaların henüz rüşdüne ermediğini söyler.<sup>172</sup> Halbuki bu mütevazı çıkışın arkasında ciddi bir külliyat yatar. Zira 80'lerden beri yapılan bilişsel çalışmalarda beynin duygusal fonksiyonlar konusunda nasıl çalıştığı konusunda önemli gelişmeler kat edildiği vakidir. Odak noktasında amigdalanın yer aldığı bu çalışmaların, duygunun hafızayla ne derece alakalı olduğuna dair birçok noktaya açıklık kazandırmış olması yabana atılır ilerlemeler değildir.

Amigdalanın korku duygusunu nasıl etkilediğine dair yapılan deneylerden belki de en önemlisi, ilk olarak 1994 yılında, sonra revize edilerek tekrar yayınlanan bir nörobilim araştırmasıdır. Bu deneyde, amigdalada meydana gelen çift taraflı hasarın korkunun algılanmasını zayıflattığı ve korkma mimiklerinin gösterilmesini engellediği ortaya çıkmıştır.<sup>173</sup> Ertesi yıl devam eden destekleyici çalışmada da ayrıntılı bir şekilde bunun nedenleri örneklenmiştir.

Sözkonusu çalışmaya göre, SM-046 kod numaralı hasta bir kadının amigdalas kusurludur, genetik bozukluğu nedeniyle korku duygusunu hissedemez, dolayısıyla savaş/kaç davranışı göstermez. Denek, mutluluk ve kızgınlık gibi yüz ifadelerini ayırt edebilse de korku ve ilintili ifadeleri algılayamaz. Doktorlar tarafından korku davranışı göstermesi istendiğinde ise şaşkın yahut kızgın mimikler ile mukabelede bulunur.<sup>174</sup> Bu vaka, korkunun nerede gerçekleştiği tartışmalarına bir son verir ve amigdalanın merkezi rolünü ortaya çıkarır. Mezkur hastanın amigdalasındaki sorun, sadece korku tepkisini gösterememesi anlamına gelmez zira bu noksanlığın toplumsal uyumu zedeleyen bir tarafı da vardır.

---

<sup>172</sup> Ralph Adolphs, "The Biology of Fear", *Current Biology* 23, sy 2 (2013): 90.

<sup>173</sup> Ralph Adolphs, Simon Baron-Cohen, ve Daniel Tranel, "Impaired Recognition of Emotion in Facial Expressions Following Bilateral Damage to the Human Amygdala", *Nature* 372 (1994): 669-72.

<sup>174</sup> Ralph Adolphs vd., "Fear and the Human Amygdala", *The Journal of Neuroscience* 15, sy 9 (1995): 5888.

SM-046'nın toplumla ilgili kararlar verme konusunda gösterdiği uyumsuzluk yahut iş ve evlilik ilişkilerindeki başarısızlık, korku duygusunun toplumsal yönüne de işaret eder.<sup>175</sup> Bu da aslında, amigdalanın, daha genel olarak da korku duygusunun, hayatta kalma güdüsüyle ne kadar alakalı olduğunu ve toplumsal ilişkilerde ne denli elzem olduğunun bir göstergesidir. En nihayetinde, yapılan bu çalışmalar sonucunda, amigdalanın hem korkuya dair mimiklerin ifadesinde hem de teşhisinde kritik bir rol oynadığı net bir şekilde ortaya çıkmıştır.<sup>176</sup> Bu öncü araştırmalar sonraki çalışmaların seyrini kökten değiştirmiştir.

90'ların ortasında yapılan bu çalışmaların akabinde, 2000'lerin başında korkunun öğrenilebilir bir duygu olup olmadığı araştırılmıştır. Joseph LeDoux'un 2003 tarihli makalesi bu süreçte yapılan önemli çalışmalardan biridir.<sup>177</sup> LeDoux, Pavlov'un meşhur deneyindeki usulü takip ederek korku duygusunun beyinde nasıl gerçekleştiğini ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Pavlovcu korku koşullanması deneyi bulgularına göre vücut, yeni korku nesnelereyle korku tepkilerini öğrenmekte ve uyarıcıya verdiği tepki sanki doğuştan geliyormuş gibi otonom sinir sisteminde yer etmektedir.<sup>178</sup> Bu da öğrenilmiş korkuların kolaylıkla kişinin zihninde yer ettiğini, hızlıca öğrenildiğini, uzun süre hafızada kalabileceğini göstermiştir.<sup>179</sup>

Korkunun öğrenilebilir bir duygu olduğunun anlaşılması, korku çalışmaları için çok önemli bir bulgudur. Bir yıl sonra yapılan bir diğer araştırmada ise bu öğrenme ediminin sanıldığından daha kısa sürede gerçekleştiği ortaya çıkmıştır. Korku hafızasına dair olan bu çalışmada, "Koşullu uyarıcı, sadece birkaç denemede, öğrenilmiş korku tepkisini ortaya çıkarır" önermesi böylece tescillenmiştir.<sup>180</sup> Nörobiyolojideki bu bulgular, o güne kadar ulaşılmamış somutlukta veriler sunabilmiş ve diğer disiplinler için korku hafızasına dair yeni kapılar açmıştır.

---

<sup>175</sup> Adolphs vd., 5890.

<sup>176</sup> Adolphs vd., 5888.

<sup>177</sup> Joseph LeDoux, "The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala", *Cellular and Molecular Neurobiology* 23, sy 4/5 (2003): 727-38.

<sup>178</sup> Daha evvelden yapılmış benzer bir çalışma için ayrıca bkz. Stephen Maren, "Neurobiology of Pavlovian Fear Conditioning", *Annual Review of Neuroscience* 24 (2001): 897-931, <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.24.1.897>.

<sup>179</sup> LeDoux, "The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala", 728.

<sup>180</sup> Stephen Maren ve Gregory J. Quirk, "Neuronal Signalling of Fear Memory", *Nature Reviews. Neuroscience* 5, sy 14 (2004): 844-52.

Amigdalanın öğrenmeyle bir şekilde alakalı olduğu 90'lı yıllarda aşağı yukarı bilinmekteydi.<sup>181</sup> Zira tehdit uyarıcısıyla birlikte harekete geçen amigdalanın bilişsel süreci, algıyı, seçici dikkati tetiklediği görülmüştü.<sup>182</sup> En nihayetinde tüm bu sürecin hafızayla alakalı olduğu bulgularına da ulaşılmıştı.<sup>183</sup> Hatta bir adım öteye gidilerek, amigdalanın öğrenilen korkunun yok olması noktasında da kritik bir rol üstlendiği ortaya çıkmıştı.<sup>184</sup>

Bu tip çalışmaların 90'lı yıllar itibarıyla birden yoğunlaşmasının nedeni, 1960'lardan 2000'lerin başına kadar amigdalanın temel prensipleri ve sistematığının nihayet çözülebilmiş olmasından kaynaklanıyordu. Bu sayede nöronal aktiviteler ile öğrenilmiş davranışlar arasındaki ilişki konusunda ölçümler de artık daha kolay ve hızlı yapılabilmekteydi.<sup>185</sup> Bir diğer ifadeyle, büyük soru(n)lar hallolduğu için, teknolojinin gelişmesiyle birlikte çalışmaların dinamizmi yükselmişti.

Çalışmalar filizlendikçe amigdalanın korkunun öğrenilmesi ve hafıza konusunda "rol üstlenmek"ten daha büyük bir etkisi olduğu fark edildi. Öyle ki, korkuyla öğrenme ve korku davranışı oluşturma konusunda amigdalanın belirleyici olduğu ortaya çıktı.<sup>186</sup> Duke Üniversitesi Bilişsel Nörobilim Merkezi'nde araştırmalar yürüten Fredrik Ahs, amigdalanın merkezi rolüne işaret ederek, duygu yüklü olayların daha kolay hatırlandığını çünkü vücudun uyarılmak suretiyle biyolojik tepkiler verdiğini belirtir.<sup>187</sup> Başat duygular arasında yer alan korkunun da bu minvalde hafıza ile kurmuş olduğu bağ önemlidir. Hatta 91 beyin görüntüleme çalışmasından yararlanan Adolphs'ün yaptığı meta-analizde, amigdalanın sadece korku durumunda değil, diğer duyguların ortaya çıktığı anlarda da işlev yürüttüğü ortaya çıktı.<sup>188</sup> Yine de en baskın unsur korkuydu.

---

<sup>181</sup> Elizabeth A. Phelps ve Adam Anderson, "Emotional Memory: What Does the Amygdala Do?", *Current Biology* 7, sy 5 (1997): 311-14.

<sup>182</sup> Steimer, "The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors", 238.

<sup>183</sup> James L. Mcgaugh, "The Amygdala Modulates the Consolidation of Memories of Emotionally Arousing Experiences", *Annual Review of Neuroscience* 27, sy 1 (2004): 1-28.

<sup>184</sup> Maren ve Quirk, "Neuronal Signalling of Fear Memory", 849.

<sup>185</sup> Maren ve Quirk, 849.

<sup>186</sup> Fredrik Ahs, "The Amygdala and Fear Memories", içinde *Psychology of Fear: New Research*, ed. Allen D. Gervaise (New York: Nova Science Publishers, Inc., 2012), 98.

<sup>187</sup> Ahs, 95.

<sup>188</sup> Adolphs, "The Biology of Fear", 81.



Korkunun fiziksel göstergeleri (yani evrensel özellikleri) konusunda genel olarak bir uzlaşma zaten vardı. Nitekim korkuyu açığa çıkaran tehdit ve tehlikenin varlığı ana unsurlardı.<sup>189</sup> Tehlike anında gözler ve göz bebeklerinin genişlemesi, burun deliklerinin açılması, kalp ritminin artması ve derin soluma belirtilerinin ortaya çıkması gibi dışavurumsal tepkiler epeydir bilinmekteydi.<sup>190</sup>

Bir misal vermek gerekirse, farazi bir kişi, bir gece vakti mezarlıktan geçerken beklenmedik bir ses duyduğunda amigdalasını hemen harekete geçirir ve fizyolojik özellikler otomatikman gerçekleşir. Tehlike ihtimali karşısında kişi önce irkilir ve donakalır, bir süre sonra bunun zararsız bir şey olduğunu anlayınca vücut fonksiyonları normale döner ve yoluna devam eder. Bu örnekteki gibi, uyarının algılanmasından önceki ilk tepki nörobiyolojik, korkma nesnesi ise toplumsaldır. Duyguların evrenselliği/lokalliği tartışmasındaki en büyük açmaz da bu noktadadır.

Korku esnasında gösterilen mimikler de çok tartışılan konulardan biriydi zira bilişsel ve davranışsal tepkiler bakımından tikler ve refleksler ile bir benzerlik söz konusudur. Zira, “korku duygulanımı, beynin gelişmiş ve nispeten daha yavaş işleyişi olan bölümlerini pas geçerek beynin daha hızlı yanıt veren en iptidai bölümünde işlenerek bir refleks” olarak ortaya çıkmaktadır.<sup>191</sup> Hatta kuramcı Brian Massumi’ye göre korku duygulanımını refleksle dönüştüren süreç, sinir sisteminin ta kendisidir ve tıpkı yüksek sıcaklık hissinin cilt tarafından algılanmasıyla ortaya çıkan korku refleksi gibi kendisini göstermektedir.<sup>192</sup> Bu noktada, tartışmaların bir neticesi olarak, korku mimiklerinin tikler ve reflekslerden farklı olarak uyarıcı oldukları, korku kaynaklı davranışların da esnek, ortama göre değişebilir olduğu sonucuna ulaşıldı.<sup>193</sup> Bu aynı zamanda onların toplumsal yönüne de işaret etmekteydi.

Nörobiyolojik çalışmaların korkuya dair bulguları 90’lardan sonra yoğunlaşsa da psikolojinin konuyla ilgili daha erken tarihli çalışmaları mevcuttur. Zira klinik

---

<sup>189</sup> Edna B. Foa ve Michael J. Kozak, “Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information”, *Psychological Bulletin* 99, sy 1 (1986): 32.

<sup>190</sup> Adolphs, “The Biology of Fear”, 85.

<sup>191</sup> Leys, “How Did Fear Become a Scientific Object and What Kind of Object Is It?”, 68.

<sup>192</sup> Brian Massumi, “Fear (The Spectrum Said)”, *Positions: East Asia Cultures Critique* 13, sy 1 (01 Mart 2005): 37, <https://doi.org/10.1215/10679847-13-1-31>.

<sup>193</sup> Adolphs, “The Biology of Fear”, 84.

psikologlar Edna B. Foa ve Michael J. Kozak, yaptıkları bir çalışma sonucunda “Korku, korku davranışı şablonlarının oluşmasına hizmet eden hafıza yapılarında ortaya çıkar” sonucuna ulaşmış ve hafızanın korkuyla alakalı olduğunu görece erken bir tarihte iddia etmişlerdi.<sup>194</sup> Ralph Adolphs da sonraki tarihlerde bunu destekleyerek, “Korku hâli, karakteristik olarak, organizmayı (kısmen) harekete geçirip hafızayı tadil eder” diyerek benzer bir durumdan bahsetmişti.<sup>195</sup> Korkunun hafızayla alakası, değişimin bilimsel platformda ispatı bakımından elzemdi.

Tüm bu çalışmaların ardından, duygusal ve bilişsel süreçlerin iç içe geçtiği, birbirinden ayrılmaz dinamikler olduğu yönünde bir şüphe kalmadı.<sup>196</sup> Bir başka deyişle bu durum, düşüncelerin korku duygusunun oluşumunu etkilediğini gösterdi. Fakat burada, tarihçiler olarak ilgi çekici olan ana nokta, hafızanın korku vasıtasıyla tekrardan işlenmesi hâlidir. Zira bu durum, korkunun sürekli bir devinim (ve değişim) içinde olduğu anlamına gelir. En nihayetinde, değişimin olduğu yerde çeşitlilik de vardır.

Bu başlıkta ele alınanlar en özet şekilde betimlenecek olursa; korku, hafıza ile alakalıdır ve öğrenilen bir duygudur, öğrenilen her şey de değişim geçirir; o halde korku değişkendir ve dolayısıyla tarihseldir. Tarihçiler olarak bizi ilgilendiren asıl mesele de budur. Her ne kadar tarihçiler pozitif bilimlerden yararlanma konusunda biraz ihmalkar olsalar da inşa edilecek çalışmalar için bilimsel dayanakların varlığını sürekli surette vurgulamak gerekir.

Nörobiyolojik ve psikolojik olarak ele alınan korku, ancak 2000’lerin başından itibaren sosyolojik olarak ciddi anlamda ele alınmaya başlandı. Sosyolog Andrew Tudor’un tabiriyle evvelden bu olgu üzerinde bir “psikoloji emperyalizmi” söz konusuydu.<sup>197</sup> Gerçi buradaki itham biraz haksızdır. Korku alanındaki çalışmaların bu kadar geç gelmesi, korkunun sosyokültürel yönünün bu vakitlere kadar tartışmalarda

---

<sup>194</sup> Foa ve Kozak, “Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information”, 21.

<sup>195</sup> Adolphs, “The Biology of Fear”, 80.

<sup>196</sup> Steimer, “The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors”, 244.

<sup>197</sup> Andrew Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, *The Sociological Review* 51, sy 2 (2003): 241, [https://doi.org/10.1016/S0716-8640\(10\)70536-8](https://doi.org/10.1016/S0716-8640(10)70536-8).

baskın olmaması nedeniyledir. Bunu da psikologlar ve nörologlardan beklemek tabii ki abestir. Yine de birtakım toplumsal çalışmalar yürütülmüştür.

Mesela Frank Furedi, Ulrich Beck, Anthony Giddens ve Mary Douglas gibi önde gelen bazı isimler özellikle risk kavramı üzerinden korkuya yaklaşmıştır. Sosyolog Furedi, sosyal bilimlerdeki korku çalışmaları boşluğunu doldurmak için, “ürkeklik” kavramı üzerinden toplumu okumaya çalışmıştır.<sup>198</sup> Temel iddiası ise devlet mekanizmasından yabancı insanlara, okullardan sokaklara kadar her şeyi potansiyel bir tehdit olarak gören modern toplumun büyük bir korku kültürü inşa etmesidir. Kendisi bu kavramı kullanmasa da modern toplumun bu şüpheciliğini “patolojik” gördüğü ve korku nesnelere kültür vasıtasıyla yaşatıldığını düşünür. Bir diğer ifadeyle korkunun nedeni bizatihi toplumdur.<sup>199</sup>

Bir diğer sosyolog Andrew Tudor, Furedi’nin kavramsallaştırdığı “korku kültürü”nü, “genel anlamda korku hâli” şeklinde tevil eder.<sup>200</sup> Korku hâli derken, insanlara güven olmayacağı, tehditlerin her yerden gelebileceğine dair öne sürülen şüpheciliği kasteder.<sup>201</sup> Furedi biraz indirgemeci yaklaşırsa da Tudor korku duygulanımı meselesine daha bütünsel bakar. Bu anlamda, korkunun toplumsal yönü hakkındaki en etraflı çalışmalardan birisi Tudor tarafından yapılmıştır. Ona göre, “Biz falanca unsurdan sadece kültürümüz öyle buyurduğu için korkmayız çünkü kültürel ve kültürel olmayan, fiziksel, psikolojik ve sosyal faktörlerin bileşimi nedeniyle korkarız.”<sup>202</sup> Gerçekten de korkunun esbabı düşünüldüğünde bu tespit çok isabetlidir.

Tudor’a göre, “Korkunun sosyolojisi, bu sebeple, bireyin korku duygusu performansına sıkıştırılmaz, [bu yüzden] korkunun gerçekleştiği kültürel iklim incelenmelidir.”<sup>203</sup> Tekil kişi, makro yapıların etki şemsiyesi altındayken mikro yapılar çeşitlilik arz edebilir ve bu da korkunun kişilere göre değişkenlik göstermesine

---

<sup>198</sup> Frank Furedi, *Korku Kültürü*, çev. Barış Yıldırım (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017).

<sup>199</sup> Furedi.

<sup>200</sup> Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, 2003, 252.

<sup>201</sup> Tudor, 251.

<sup>202</sup> Tudor, 251.

<sup>203</sup> Tudor, 244.

zemin hazırlar.<sup>204</sup> Bu doğrultuda, vuku bulan bir korku uyarıcısına maruz kalan aynı mekandaki kişiler farklı tepki verebilir. Çeşitlilik de burada yatar.

Tudor, bu minvalde, korkunun oluşumunu sağlayan etmenleri daha da zenginleştirerek iki ana kategori, altı tane de alt değişken etrafında inceler: Makro (çevre, kültür, sosyal yapı) ve mikro (beden, kişilikler, toplumsal özne).<sup>205</sup> Kültürel inşacılık (*cultural constructionist*) yaklaşımının kültürel determinizmine düşmeden, daha kapsamlı bir model sunduğu için Tudor'un şeması şu an elimizdeki en iyi inceleme şemalarından birisidir. Bu ise beşeri çalışmalar ile sanat arasındaki gelgitli statüsüne rağmen tarih için de örnek bir çalışma şablonu sunabilir.

### 1.1.3.3. Korkunun Nedeni, Nesnesi ve İşlevi

Korku, bir tehlikeye karşı gelişen ve bunun neticesinde fizyolojik tepkilerin ortaya çıktığı bir duygu durumu olduğu için temel olarak hayatta kalma içgüdüleri ile alakalıdır. Zira korku duygusunun ortaya çıktığı anda canlı varlık, ölüm korkusu karşısında savaş ya da kaç taktiği izler.<sup>206</sup> Bu tepkiye yol açan doğanın kapsamı çok çeşitli olmakla beraber ana niteliği tehdidin oluşturduğu tekinsizlik ve bilinmezliktir. Bu durum karşısında şuur ve bilinçdışı, korku mekanizmalarının harekete geçirilmesinde ortak olarak etkilidir.<sup>207</sup> Dolayısıyla korkunun nedeni, nesnesi ve işlevi ancak bütünsel olarak düşünüldüğünde anlaşılabilir. Bu anlamdan korku ne tam manasıyla bir neden ne de sonuçtur. Korku üzerinden toplumsal bir okuma yapıldığında bu bütünsel yapı birlikte düşünülmelidir.

Korku mekanizması, “tehlikeye karşı programlanmış” bir yapının işletilmesi şeklinde vücut bulur.<sup>208</sup> Tehdide karşı gösterilen aktif ve pasif savunma mekanizmaları ise canlıdan canlıya değişir. Bir diğer deyişle, bütün değişkenler aynı olsa bile, aynı

---

<sup>204</sup> Tudor, 251.

<sup>205</sup> Tudor, 248-50.

<sup>206</sup> Canlılar tarafından, bir tehlikeye karşı geliştirilen savaş ya da kaç tepkisi stratejisi, Walter Bradford Cannon tarafından 20. yüzyılın başlarında tespit edilmişti. Bkz. Walter Bradford Cannon, *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Researches Into the Function of Emotional Excitement* (New York, ABD: D. Appleton, 1915).

<sup>207</sup> Foa ve Kozak, “Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information”, 21.

<sup>208</sup> Foa ve Kozak, 21.

tehdit ile karşılaşan kişiler farkı tepkiler verebilir.<sup>209</sup> Bu mekanizmanın her canlıda bulunan kısımları için nöroloji ve biyoloji disiplinlerinin çalışmalarına bakmak korkunun işlevini anlama konusunda aydınlatıcı olacaktır.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, korku mekanizmasının otomatik fonksiyonu yani fizyolojik reaksiyona yol açan kısmı, beyindeki amigdala denilen bölgede harekete geçirilir.<sup>210</sup> Amigdala, potansiyel bir tehdide karşı, “koruyucu bir fren” işlevi görür.<sup>211</sup> Yani aslında canlı, tehdit karşısında önce düşünüp karar verip akabinde korkmaz; önce korkar, sonra muhakeme süzgecinden geçirir. Zaten bu yüzden amigdalaya hayvansı bir vasıf atfedilegelmiştir.<sup>212</sup>

Muhtemelen bu yüzden hayvanlarda da en kolay gözlemlenebilen duygu, korku olmaktadır. Zira hayvan belgesellerinde sıkça görülen, yırtıcıların avlarına saldırma anlarında, avların (örneğin antilopların) evvela donup kalması, ardından kaçma davranışı göstermesi insanlarda da görülen bir davranıştır. Kalabalık bir yerde silah patladığında kalabalığın gösterdiği kaçma davranışı da bu noktada benzer bir örnektir. Bu müşterek reaksiyonların tamamı hayatta kalma içgüdüğü ile alakalıdır.

Bu davranışlar korku duygusunun gözlemlenebilir bir doğasının olduğunu gösterir. Dolayısıyla bir toplumsal okuma girişiminde meşru bir tartışma yürütüldüğünü de ispatlar. Korku temsillerinin belirlenmesi noktasında, amigdala suretiyle harekete geçirildiğini artık bildiğimiz unsurların tespiti konusunda aktif ve pasif savunma mekanizmalarının neler olduğu anlaşılabilir. Bu müşterek zemin, zamanın ruhuna tâbi olan film kahramanlarının davranışlarında da kendini gösterir. Bu kişiler bünyesinde tecessüm eden korku hâlleri bu sayede tespit edilebilir ve bu konu üzerine bir analiz inşa edilebilir. Bununla beraber, insanların (dolayısıyla kahramanların) korku nesnelere sadece gözlemlenebilir unsurlardan oluşmaz.

---

<sup>209</sup> Steimer, “The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors”, 234.

<sup>210</sup> Steimer, 238.

<sup>211</sup> Steimer, 238.

<sup>212</sup> Elizabeth A. Phelps ve Joseph E. LeDoux, “Contributions of the Amygdala to Emotion Processing: From Animal Models to Human Behavior”, *Neuron* 48, sy 2 (20 Ekim 2005): 175-87, <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.09.025>.

Nörobilim ve biyoloji profesörü Ralph Adolphs'e göre insanlar, hayvanlardan farklı olarak, korku uyarıcısı ortaya çıkmaya dahi, beş duyu ile, o an algılamadıkları tehlikelerin ihtimalinden de korkarlar.<sup>213</sup> Bu iddiayı destekleyen, subliminal bilginin amigdalayı harekete geçirdiği ve korkuya neden olduğuna dair daha erken tarihli çalışmalar da mevcuttur.<sup>214</sup> Örneğin, seçili bir ortamda, korku uyarıcısı olmamasına rağmen korktukları unsurları hayal etmeleri söylenen deneklerin kalp atış ritimlerinin arttığı 1970'lerdeki çalışmalarda ortaya çıkmıştır.<sup>215</sup>

Korkuya neden olan dış tehdidin fiziki varlığının elzem olmayışı, insanın ve toplumların daha hassas ve kapsamlı bir şekilde ele alınmasını zorunlu kılar. Öte yandan bu soyut korkular hem insan türünün toplumsal kavrayışına dair bir ipucu verir hem de öğrenmeyle duygu edinme konusuna açıklık getirir. Zira korkunun öğrenilen bir duygu olması, direkt olarak topluluk ve sosyallik ile ilintilidir.

Örneğin, Rhesus maymunları üzerinde yapılan bir deneyde korkunun bir nedeninin de anneden öğrenilenler bilgileri olduğu ortaya çıkmıştır. İlgili çalışmada yavru maymunların, korku davranışlarını yetişkinlere bakarak öğrendiği görülmüştür.<sup>216</sup> Korkunun öğrenilen ve öğretilen bir duygu olması, tehdit nesnelere inceleme bir araştırmada göz önünde bulundurulması gereken ana etmenlerden birisidir.

Bir tehdit unsuruna karşı, korku hâlinde gösterilen aktif ve pasif korku tepkilerinin asıl belirleyicisi ise özne ile tehdit arasındaki mesafedir.<sup>217</sup> 2010 yılında, tarantulanın hareketlerinin insanın amigdalasını nasıl etkilediğine dair yürütülen bir deneyde, tehdit unsurunun hareket etmesinin (yani yaklaşması ve uzaklaşmasının) kişide korku duygusunu tetiklediği sonucuna ulaşılmıştır.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> Adolphs, "The Biology of Fear", 88.

<sup>214</sup> Alan J. Pegna vd., "Discriminating Emotional Faces without Primary Visual Cortices Involves the Right Amygdala", *Nature Neuroscience* 8, sy 1 (2005): 24-25.

<sup>215</sup> Foa ve Kozak, "Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information", 23.

<sup>216</sup> Susan Mineka vd., "Observational Conditioning of Snake Fear in Rhesus Monkeys", *Journal of Abnormal Psychology* 93, sy 4 (1984): 355-72.

<sup>217</sup> Neil McNaughton ve Philip J. Corr, "A Two-Dimensional Neuropsychology of Defense: Fear/Anxiety and Defensive Distance", *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 28, sy 3 (2004): 285-305.

<sup>218</sup> Dean Mobbs vd., "Neural Activity Associated with Monitoring the Oscillating Threat Value of a Tarantula", *PNAS* 107, sy 47 (2010): 20582-86.

Bugünlerde davranışçı terapinin revaçta olan yöntemi olan yüzleştirme seansları (exposure session) tam olarak bu mesafenin daraltılmasına yönelik geliştirilen bir stratejidir. Bu seanslarda korku uyarını bilinçli olarak çağrılmakta ve hastalar böyle tedavi edilmektedir.<sup>219</sup> Mesela kediden korkan bir kişinin hayvan ile mesafesini her seansta biraz daha azaltmak suretiyle en nihayetinde korkan kişinin kediye dokunup onu sevmesini sağlamaya yönelik alıştırma çabası somut bir örnek olabilir.

Bir başka açıdan bakıldığında, korku unsuru, yüzleşilmesi ertelenen yahut bilinçdışında tutulan unsurlar olarak da ortaya çıkabilir. Kişinin örümcek veya kedi korkusu olduğu gibi daha kalabalık grupların da kendilerine has korkuları olabilir. Toplumların korkuları da bu bağlamda düşünüldüğünde üzeri örtülen ve üstüne gidilmeyen unsurların korku unsurlarına yol açabileceği iddia edilebilir. Kolektif korkuların bir boyutu da zaten budur. Bir araştırma yürütülürken, korkunun meydana gelmesinde bu “mesafe” konusunun açılması, korkunun boyutlarının daha iyi anlaşılabilmesi için kritiktir.

Bu noktada korku nesnelere neler olduğu, ne şekilde temsil edildiği bu mesafe kaidesi üzerinden daha anlamlı hale gelir. Anlatılardan bir örnek vermek gerekirse, muhayyel bir köye gelen bir devlet memuru, köylü kahraman için devlet korkusunu tetikleyen bir unsur olabilir. Kahramanın korku temsilinin, aniden karşısına çıkan bir kaplana karşı gösterdiği korku reaksiyonu ile aynı şekilde olmaması normaldir. Bu, korkunun vuku bulmadığı anlamına gelmez. Bu tip soyut korkuların, tehdidin yaklaşmasıyla tetiklendiği örnekler mesafe parametresi üzerinden anlamlandırılabilir.

Nitekim sosyolog Andrew Tudor’un da işaret ettiği gibi bir sosyolojik çalışma, korkunun nedenlerine ve sonuçlarına eğilmek zorundadır.<sup>220</sup> Yahut bir halkbilimci olan Lutz Röhrich’in ifadeleriyle, “Korku ve korku yoğunluğu, belli bir dönemdeki

---

<sup>219</sup> Daniela Schiller vd., “Preventing the Return of Fear in Humans Using Reconsolidation Update Mechanisms”, *Nature* 463, sy 7277 (2010): 49-53.

<sup>220</sup> Tudor, “A (Macro) Sociology of Fear?”, 2003, 238.

sosyal ve dini durum ile oluşur” denilebilir.<sup>221</sup> Toplumların korkularının çeşitliliği de zaten burada yatar. Tarih tam olarak bu nedenleri, sonuçlarıyla beraber anlamlandırmayı hedefleyen bir zaman disiplini. Bu şekilde korkunun işlevi, nedeni ve nesnelere tespit edilebilir. Kahramanların anlık yahut zamana yayılan korkularını anlatı üzerinden tespit ederek bunların toplumsal izdüşümlerini anlamaya çalışmak hem bu tezin ana hedefidir hem de tarihçi için en makul seçeneklerden biridir.

#### 1.1.3.4. Korkunun Değişken Doğası

Korkunun tarihsel bir nesne olarak incelenmesinde değişim unsurunun hayati bir önemi vardır. Aksi halde tarihçi tarafından duygulara dair yürütülen bir çalışma, sosyologların mevcut yapılar üzerinden arka planda neler olduğunu anlama çabalarını aşamaz. Bu sebeple, bir önceki bölümde ele alındığı gibi evvela korkunun nedeni, nesnesi ve işlevine dair yaklaşımın tarihsel araştırma için gerekliliği değerlendirilmelidir. Bu yüzden, korku duygusunun beyinde nasıl oluştuğu ve araştırmaya değer olup olmadığı yukarıda ele alınmıştır. Bu sorgulamanın tarihçiyi ilgilendiren ikinci ayağı ise korkunun değişken doğasının olup olmadığına dairdir.

Duyguların değiştiğine dair bulgular, korkunun da değiştiğinin doğal delilidir. Bu değişimin birçok göstergesi vardır. Evvela korku duygusunun nörolojik ve psikolojik olarak gerçekten değiştiğine dair pozitif bilim kanıtları mevcuttur. Bu tek başına yeterli değildir zira vücut fizyolojisinde gerçekleşen her değişikliğin toplumsal aksı olmak zorunda değildir. Bu nedenle korku duygulanımında gerçekleşen bu değişimin toplumsal olarak karşılığının olup olmadığının sağlanması yapılmalıdır. Aksi takdirde tarihçi için korkuyu çalışmanın pek de bir gereği yoktur.

Korku duygulanımına dair yürütülen bilimum psikoloji deneyine göre, hem tecrübe edilen durumlara alıştıklarında canlıların tepkilerinde bir farklılık gerçekleştiği hem de korkuya neden olan duruma yüklenen anlamın değişiklik arz ettiği görülmüştür. Bunun temelinde yatan husus yeni öğrenilen bilgidir.<sup>222</sup> Tıpkı

---

<sup>221</sup> Reet Hiimäe, “Handling Collective Fear in Folklore”, *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 26, sy November (2004): 76, <https://doi.org/10.7592/fej2004.26.hiimae>.

<sup>222</sup> Foa ve Kozak, “Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information”, 27.



hayvanların önceki tecrübelerinden faydalanarak korkuyu öğrenmesi ve bir tehlike ortaya çıktığında ona göre hareket etmesi gibi insanların da benzer bir mekanizma ile hareket ettiği görülmüştür.<sup>223</sup> Dolayısıyla, korkunun öğrenildiği bulgusu, onun değişken doğasını kanıtlar niteliktedir.

Bu minvalde, nörolog Ralph Adolphs'un da işaret ettiği gibi, "korku hâlini, uyarıcı ile harekete geçen sabit bir sistem olarak tanımlamak şöyle dursun, sürekli değişim içinde olan bir süreç" olarak görmek gerekir.<sup>224</sup> Bu sürecin gidişatı ve korkunun tazyiki, tehdidin oluşturduğu mesafe değişiklikleri ile şekillenir. Canlılar arasındaki fiziksel uzaklığın daraltılması ile ses yoğunluğunun artması amigdalayla harekete geçiren unsurlardır.<sup>225</sup> Mesafe nedeniyle oluşan tecrübi süreç ise toplumsal farklılıklara işaretir.<sup>226</sup>

Bazı nörobilimcilerin insan türünün korktuğu uyarıcıların çoğunun "toplumsal olarak öğrenilmiş" unsurlar olduğu konusunda görüş belirtmesi, hatta bunları bir sinirbilim dergisinde yazması dikkat çekicidir.<sup>227</sup> Korku mekanizmasının harekete geçirilmesi ve deneyim biçimlerinde farklılık göstermesi değişimin asli göstergeleri olduğu için toplumsal araştırmalar için de uygun bir zemin sunar. Birçok araştırmacı işte bu değişimin toplum katmanlarındaki izlerini aramaya çalışır.

Bir sosyolog olan Andrew Tudor, "korkunun kozmolojisi"nden bağımsız olarak, kültürlerin korku unsurlarına anlam yükleme konusunda etkin olabildiğini ifade eder.<sup>228</sup> Bu doğrultuda, toplumların korku konusundaki farklılıklarını incelemek için kategorik bir yaklaşım önerir. Örneğin, toplumsal yapılardaki reaksiyon farklılıklarına vurgu yaparak Batı dünyasındaki pedofili korkusunun neden sosyolojik bir mesele olduğunu tartışır.<sup>229</sup> Benzer bir şekilde, çevre kirliliğinden kaynaklanan

---

<sup>223</sup> Steimer, "The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors", 232.

<sup>224</sup> Adolphs, "The Biology of Fear", 86.

<sup>225</sup> Daniel P. Kennedy vd., "Personal Space Regulation by the Human Amygdala", *Nat Neurosci* 12, sy 10 (2009): 1226-27.

<sup>226</sup> Örneğin, "Moğol korkusu" 13. ve 14. yüzyılda güçlü bir duygu durumu iken bugün aynı şiddette bir etki uyandırmaması (zaman, mekan ve koşullardaki) mesafe farklılığından kaynaklanır.

<sup>227</sup> Bir örnek olarak bkz. Andreas Olsson ve Elizabeth A. Phelps, "Social Learning of Fear", *Nature Neuroscience*, sy 10 (2007): 1095-1102, <https://doi.org/10.1038/nn1968>.

<sup>228</sup> Tudor, "A (Macro) Sociology of Fear?", 2003, 252.

<sup>229</sup> Tudor, 253.

korkuların Batı modernitesinin bir sonucu olduğunu söyler.<sup>230</sup> Zaten bu yüzden, Frank Furedi gibi “korku kültürü” değil de “korku kültürleri” ifadesini kullanır.<sup>231</sup> Korkunun toplumsal gruplar arasında bile duygulanım farklıları göstermesi onu araştırılması bir mesele kılar.

Folklorda korkuyla mücadele pratiklerini inceleyen Estonyalı halkbilimci Reet Hiiemäe ise kötü ruh metaforlarıyla örülen veba anlatılarının çoğunun hayatta kalma mücadelesiyle alakalı olduğunu söyler.<sup>232</sup> Korkunun bu niteliği zaten onun en temel işlevidir. Hiiemäe, hayatta kalmayı sağlayan bu korkunun belli dönemlerde “döngüsel olarak” tekrar ortaya çıktığını, dün veba korkusu olarak tecrübe edilen durumun yakın geçmişte şarbon korkusu şeklinde kendini gösterdiğini iddia eder.<sup>233</sup> Bir diğer mukayesesinde ise Orta Çağ Avrupasında tanrının bir gazabı olarak gönderildiğine inanılan vebadan korkulurken bugünlerde laboratuvarında üretilen hastalıklar nedeniyle korkulduğunu söyler.<sup>234</sup>

Bununla beraber, toplumdan topluma, zamandan zamana toplumsal reaksiyonların farklılık gösterebileceğini de ekler. Dün Estonyalıların vebayı çağırılmamak için asla ondan bahsetmemesini, bugün hastalıkların bütün ayrıntılarına varana kadar sorgulanması durumunun zıttı olarak örnekler.<sup>235</sup> Hiiemäe’nin iddia ettiği döngüsel tecrübe, esasen korku nesnelere değişmesidir. Korkunun işlevi baki kalmakla beraber nesnelere bir başkalaşım söz konusudur. Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji bölümü Davranışsal Nörobilim Laboratuvarından Dr. Öğr. Üyesi Güneş Ünal’ın bu konudaki görüşü bunu destekler niteliktedir:

her öğrenme süreci beyinde yeni bir şablon ortaya çıkarıyor. Öğrendiğimiz bir korkuyu getirip bu şablona yerleştiriyoruz fakat bu şablonlar sabit değil ve zamanla değişiyorlar. Böylece eski korkularımız da değişiyor, hatta yok oluyor. Çocukken köpek korkusunu kodlayan bu şablon yani nöronal devre veya devreler, yaşınız

---

<sup>230</sup> Tudor, 252.

<sup>231</sup> Furedi, *Korku Kültürü*.

<sup>232</sup> Hiiemäe, “Handling Collective Fear in Folklore”, 66.

<sup>233</sup> Hiiemäe, 76-77.

<sup>234</sup> Hiiemäe, 76.

<sup>235</sup> Hiiemäe, 77.

ilerledikçe değişiyor ve tamamen başka bir korkuyu kodlamaya başlıyor. Bu şekilde kompleks bir süreç var.<sup>236</sup>

Korkunun işlevi sabit olmakla beraber içeriğindeki çeşitliliğin bu şekilde zamana tâbi olması, duygunun bilgi ile kurmuş olduğu ilişkide gizlidir. Metaforlarla örülmüş mitolojik anlatılardaki ana unsurların korkuya dayanması da bu nedendir. Canavar imgeleri ve öcü tasvirlerinin 17 ila 19. yüzyıl arasında çocukların disipline edilmesi amacıyla kullanılması o dönemin kavrayışının sonucudur.<sup>237</sup> Bu korku nesnesi sadece olağanüstü unsurlar vasıtasıyla şekillenmez, doğa bilgisinin değişmesiyle de farklılaşır.

Bugün herhalde gökyüzünün yere düşerek insanları paramparça edeceğinden korkan kimse yoktur, ama M.Ö. 2. yüzyılda Roma’da böyle bir korku toplumun duygu dünyasında yer edebilmiştir.<sup>238</sup> Yere düşme tehlikesi olan bu gök heyulası, dönemin bilgi seviyesinin bir neticesidir ve sonraki dönemlerde yavaş yavaş unutulmuştur. Bilimsel bilgi birikiminin güncellenmesi, korku nesnesinin korkutuculuğunu bu şekilde zamanla iptal edebilir. Eskiden korkunç olan nesne, miadı dolunca bu vasfını yitirebilir, bugün korkunç olan, yarın gülünç olabilir. Bu ise duyguların, özel olarak da korkunun, bilgiyle kurmuş olduğu simbiyotik ilişkinin ve değişimin en belirgin delilidir.

Toplumların eşyayı kavrayış farklılıkları onların en özgün izlerini taşıyan ve en önemli bilgi aktarım aracı olan lisanları ile anlaşılabilir. Duygulanım şekillerinin doğası, dillerin anlam yükleme prensipleriyle deşifre edilebilir. Edebiyatçı Aslıhan Dinçer, lisanın düşünceyle şekillendirildiği iddiasıyla “Türkçedeki metaforik ve metonimik doğası” konusunda bir çalışma yürütmüştür.<sup>239</sup> Dinçer, çalışmasında halkın kullandığı deyimlerde geçen korku terkiplerinin niçin maddenin halleri ile tasvir edildiğini anlamaya çalışır. Mesela; öfkesini akıtmak derken sıvı, kalbinde bir gram

---

<sup>236</sup> Güneş Ünal, Korkunun Hafızası Nasıl Çalışır?, röportaj yapan Özgür Duygu Durgun ve Gizem Seher, 08 Ekim 2018, <https://haberler.boun.edu.tr/tr/haber/korkunun-hafizasi-nasil-calisir>.

<sup>237</sup> Peter N. Stearns, “Historical Analysis in the Study of Emotion”, *Motivation and Emotion* 10, sy 2 (1986): 188, <https://doi.org/10.1007/BF00992255>.

<sup>238</sup> T. S. Hall, “Greek Medical and Philosophical Interpretations of Fear”, *Bulletin of the New York Academy of Medicine: Journal of Urban Health* 50, sy 7 (1974): 826.

<sup>239</sup> Aslıhan Dinçer, “Korku: Dili, Kavramlaşması, Kültürel Boyutu”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6, sy 2 (2017): 769-98.

korku yoktu derken katı, korku salmak derken gaz hali kullanıldığını ifade eder.<sup>240</sup> Ona göre, çoğu dilde sıvı vurgusu daha baskınken, Türkçede katı hal öne çıkmaktadır.<sup>241</sup>

Bu toplumsal farklılaşma sadece maddenin halleri ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda renkler konusunda da kendini gösterir. İngilizcede, “He has a white feather in his wing” [motamot çeviri: kanadında beyaz tüy var=korkudan teslim olmak üzere] deyimindeki beyaz renk, korku ile ilgilidir.<sup>242</sup> Renk ile duygu arasında kurulan paralelliğin toplumsal özellikler göstermesi dikkat çekicidir. Korku deyimlerinin lisanlar arasında böylesi farklılıklar göstermesi, onun değişken doğasına dair olan bir diğer işarettir.

Tarihçilerin bu konu hakkındaki temel izleği ise bir duygu tarihçisi olan Joanna Bourke’nin ifadeleriyle şöyle özetlenebilir: “Korku, kültürel dil ve törenler vasıtasıyla anlam kazanır. Bu ‘metinler’in analiziyle tarihçiler, korkunun doğasındaki dalgalanmaları takip edebilir.”<sup>243</sup> Bourke’nin altını çizdiği “metinler”in niteliğinin ne olacağı ise ayrı bir tartışma konusudur. Bu tez için bu kaynaklar sinema filmleridir. Değişimin göstergeleri bu mecra suretiyle anlaşılmaya çalışılır. Korkunun toplumsal unsurlarının arandığı bu kaynaklarda kahramanların deneyimleri üzerinden çıkarımlar yapılır.

Tekil kişilerin veya kalabalık grupların tehdit karşısında hayatta kalma içgüdüleri ortak iken verilen refleksi ise farklı olabilir. Korkunun kişisel düşüncelerle de şekillenebileceğini iddia eden psikolog Tülin Gençöz, yılanı seven ve sevmeyen kişilerin korku düşüncelerinin çeşitlilik arz edeceğini söyler.<sup>244</sup> Korkunun nasıl ve nereye kadar farklılaşacağını, sınırlarının nerede başlayıp biteceğini kestirmek ise pek kolay değildir. Bu yüzden araştırma nesnesi seçilirken özne(ler)in kim/ne olduğunun net bir şekilde belirtilmesi, çalışmanın salahiyeti açısından elzemdir. Bundan ötürü, bu çalışmada da yapıldığı gibi, bir örneklem seçmek makul bir yöntemdir. Bu örnekleme

---

<sup>240</sup> Dinçer, 781-82.

<sup>241</sup> Dinçer, 796.

<sup>242</sup> Dinçer, 775.

<sup>243</sup> Bourke, “Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History”, 129.

<sup>244</sup> Tülin Gençöz, “Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Başetme Yolları”, *Kriz Dergisi* 6, sy 2 (1998): 10, [https://doi.org/10.1501/Kriz\\_0000000068](https://doi.org/10.1501/Kriz_0000000068).

girecek korku durumlarını tecrübe eden kişilerin korktukları nesnelere çeşitlilik arz eder.

Korku yeknesak bir duygu olmadığı için veçheleri ile beraber düşünülmesi gerekir zira korkunun (endişe veya dehşet gibi) tezahür şekli sadece korkuyla ilişkilendirilen durumlar ile sınırlı değildir. Korku, tabircaizse diğer duygulara halat atarak kendini onlara bağlayabilir ve onlarla birlikte var olabilir. Joanna Bourke'nin de işaret ettiği gibi, kıskançlık bir partneri kaybetme korkusu olarak ortaya çıkabilecekken, suçluluk duygusu tanrı korkusundan ileri gelebilir yahut utanç, küçük düşürülme korkusuyla alakalı olabilir.<sup>245</sup> Korkunun yapıştığı öteki duyguların niteliği ve bağlandığı nesnelere bu nedenle beraber düşünülmalıdır. Bu çalışmada da bu yaklaşım tercih edilmiştir.

Bununla ilintili olarak, filmlerdeki kahramanlar suretiyle yansıtılan dışlanma korkusu, kimliğin açığa çıkma korkusu, terk edilme korkusu gibi unsurlar kolay fark edilmeyen duygu hinterlandının bir parçasıdır. Korkunun giyip çıkardığı farklı paltoların neler olduğunu tespit etmek bu yüzden güç olabilir. Bunun en önemli nedeni ise soyut korkular yaşamasına rağmen insanın bunu göstermeyebileceği probleminden kaynaklanır. Neyse ki filmler, bir mesaj mecrası oldukları için, bu duyguların tecrübe edildiğini izleyiciye iletme niyeti taşırlar.<sup>246</sup> Tam da bu yüzden sinema filmleri duygu temelli bir okuma için elverişli kaynaklardır.

Netice itibarıyla korku, sürekli devinim halinde olan bir duygudur. Bu devinimin ivmeleri sadece bireysel değil, aynı zamanda toplumsal olarak da gözlemlenebilir. Bu anlamda fizyolojik semptomlarıyla evrensel özellikler taşıırken toplumsal rolü nedeniyle tarihsel bir zeminde değerlendirilebilir. Bu bağlamda hem toplumüstü hem de zamanüstü bir korkudan bahsetmek pek mümkün değildir. Bu yüzden değişimin kodlarını, korku temsillerinin gerçekleştiği mecralarda, *halk-tini* özgünlüklerini gözeterek aramak daha makuldür.

---

<sup>245</sup> Bourke, "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History", 115.

<sup>246</sup> Senaryoda gösterilmesi gereken duygunun gösterilememesi bir başarısızlıktır.

### 1.1.3.5. Korku Türleri

Korkunun insana özgü bir duygu olmadığı, yukarıda da ele alınan, çeşitli çalışmalarda ortaya çıkmıştır.<sup>247</sup> Bu konu hakkında birçok çalışma yürüten Paul Ekman da çalışmasında korku duygusunun biyolojik temelli olduğunu, insanlar ve birçok hayvanda gözlemlenebilen bir temel duygu olduğunu iddia eder.<sup>248</sup> Korkunun ne olduğu ve nerede ortaya çıktığı sorusundan sonra kapsamının ne olduğu sorusunu da yanıtlamak yürütülecek bir araştırma için önemlidir. Bu da korku türlerinin neler olduğu meselesine kapı aralar. Bu noktada, korkunun türleri ve duygulanım şekillerini açıklığa kavuşturmak gerekir.

Korku duygulanımları düşünüldüğünde en bariz farklılık korku, endişe ve kaygı (anksiyete) arasında gerçekleşir. Korku ve endişe, bilinen yakın bir tehdit unsuruna karşı gösterilen reaksiyonken kaygı daha uzun bir vakte yayılan tehdidin belirsiz olduğu bir moddur.<sup>249</sup> Yani korku şimdi ile, endişe şimdi ve yakın gelecek ile, kaygı (öngörülemez) gelecek ile alakalıdır. Farazi bir örnek vermek gerekirse, kapısına polis dayanan bir kişi karşılaştığı manzara karşısında korkar, polislerin kelepçe takıp kendisini götürmesi sonrasında başına neler geleceğini düşünerek endişelenir ve mahpus kaldığı uzun tutukluluk süresince ise ne olacağını bilemediği için bozulan psikolojisiyle kaygı duyabilir.

Bir zincirin halkaları olan bu korku hâllerindeki farklılık sadece harici semptomlar açısından değil, özellikle korku ve kaygı arasındaki farklar düşünüldüğünde, beyinde gerçekleşme biçimleri açısından da kendini gösterir. Fareler ve insanlarda ortak olarak yapılmış bir deneye göre, korku ve kaygı durumu ortaya çıktığında amigdalada farklı noktalar harekete geçmektedir.<sup>250</sup> Öte yandan, bu iki durumun da amigdalada gerçekleşmesi aynı mekanizmanın ürünü olduklarını da

---

<sup>247</sup> Bütün memeli canlıların beyinlerinde elektriksel uyarımın korku tepkisine yol açtığı üç farklı bölge vardır: Amigdalanın yan ve merkez bölgeleri, ön ve orta hipotalamus ve periakvaduktal grinin (PAG) bazı bölgeleri. Ayrıntılı bilgi için bkz. Steimer, "The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors", 237.

<sup>248</sup> Ekman, "An Argument for Basic Emotions".

<sup>249</sup> Adolphs, "The Biology of Fear", 81.

<sup>250</sup> Michael Trabue Davis vd., "Phasic vs Sustained Fear in Rats and Humans: Role of the Extended Amygdala in Fear vs Anxiety", *Neuropsychopharmacology*, sy 35 (2010): 105-35, <https://doi.org/10.1038/npp.2009.109>.

gösterir. Steimer'in yapmış olduğu tanım bu ayrımı açık bir şekilde betimleyen en başarılı açıklama olabilir: "Kaygı [anxiety] bilinmeyen bir tehdide veya içsel sorunlara karşı olan bir tepkiyken korku [fear], bilinen dış tehdide karşıdır."<sup>251</sup> Buradaki belirsizlik durumu aslında en temel farkı oluşturur.

Steimer'a göre bu fark vaki olmakla beraber kaygı, korkunun daha gelişmiş bir formu olabilir. Ona göre, evrimsel süreçteki insan, daha net ve belirgin tehditlere karşı korku duyup hayatta kalmaya çalışırken kaygı ile daha sofistike bir sistem geliştirip belirgin olmayan asıl tehditlere karşı bir mekanizma inşa etmiştir.<sup>252</sup> Bourke bunu daha farklı bir şekilde açıklayarak, korku ve kaygı arasındaki tek farkın "[farazi] düşmanın teşhisi" olduğunu söyler.<sup>253</sup> Son yüzyılda korkudan ziyade kaygının daha fazla görünür olmasının nedenini de harici ve tespit edilemeyen tehditlerin azalması olarak açıklar.<sup>254</sup> Bu husus aynı zamanda insan ve diğer varlıklar arasındaki korku duygulanımı farklarından biridir.

Bu minvalde, insanın toplumsal olarak korku duygulanımını anlamaya çalışırken bunu yalnızca içgüdüsel tepkilere bakarak yapmak yeterli değildir çünkü insanın soyut korkuları da olabilir. Toplumsal olan durumun tahlili ancak tekinsizliği ve belirsizliği teşkil eden atmosferin anlaşılmasıyla yapılabilir. Bu sebeple korkuyu, nörologlar ve psikologların kullandığı terim anlamıyla değil, ürküntüden tasaya, endişeden kaygıya kadar olan tüm veçheleri ihtiva eder şekilde bir şemsiye kavram olarak ele almak daha isabetlidir.<sup>255</sup> Hatta korkuya koşut olan huzur ve mutluluk gibi duygu durumları da bu analize dahil edilmelidir.

Bu anlamda bu çalışmanın amacı sadece fizyolojik göstergeleri okumak değil, aksine onlara çok az odaklanmaktadır. Bu hedef doğrultusunda yürütülen bu çalışmada izlenen yaklaşıma somut bir örnek vermek gerekirse, eli silahlı bir kötü adamın kapıdan hızla girdiği bir sahnede mağdur kahramanın korku refleksi göstermesi asıl

---

<sup>251</sup> Steimer, "The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors", 233.

<sup>252</sup> Steimer, 233.

<sup>253</sup> Bourke, "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History", 126.

<sup>254</sup> Bourke, 129.

<sup>255</sup> Türkçede korku, endişe, kaygı, tasa, ürküntü vs. kavramlarının hepsini kapsayacak başka bir kavram olsaydı, bu tip çalışmalar daha az kafa karıştırıcı olabilirdi. Bu noksanlık nedeniyle, eğer yeni bir kavram uydurulmayacaksa, böylesi bir anlatı kurabilmek için, "korku" kavramını jenerik bir kavram olarak belirlemekten başka bir çare yoktur.

mesele değildir. Bu tehdit unsurunun kahramanı öldürme ihtimali, ona musallat olma nedeni, bu eyleme neden olan durumu ve bütün bu korku atmosferinin temsil ettiği durum bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Aksi takdirde, aniden içeriye giren birinin başka birini korkutmasının toplumsal bir okuma girişiminde pek de bir anlamı yoktur. Çünkü bu şekilde herkes korkar.

#### 1.1.3.6. Değerlendirme

Korkunun bir araştırma nesnesi olarak çalışılabilmesi için onun mahiyetinin anlaşılması gerekir. Korkunun ne olduğuna dair öne sürülen tanımlamaların bir kısmı terim anlamını öncelerken diğer kısmı daha genel bir tanım sunan sözlük anlamını öne çıkarır. Bu iki tanım biçiminin en temel farkı fizyolojik göstergeler konusunda ortaya çıkar. Pozitif bilim çalışmalarına dayanan terim anlam, esasen korku mekanizmasının nasıl gerçekleştiği sorusunu açıklar fakat korkunun toplumsal bir bakış açısıyla ele alınması nedenlerin ve nesnelere incelenmesi gerektirir. Bu tez ise korku üzerinden analiz yürütürken hem pozitif bilimler hem de beşeri çalışmaların külliyatından yararlanır.

Nörobiyoloji ve psikoloji disiplinleri önderliğinde yürütülen çalışmalarda duygunun beyin hangi bölgesini nasıl harekete geçirdiği ve ne gibi bir fonksiyona sahip olduğu araştırılır. Bu tip çalışmalar, korkunun hafızadaki işlevini açıkladığı ve öğrenilip öğrenilmeyeceği sorularını yanıtladığı için tarihçiler için de önemlidir. 60'larda başlayan, 90'larda hız kazanan beyin çalışmaları sonucunda amigdala denen beyin bölgesinin korku mekanizmasının merkezi olduğu ortaya çıkmıştır. Bu mekanizma, bir tehdit karşısında canlının hayatta kalma güdüsü ile harekete geçen bir alarm sistemidir.

Yapılan deneylerde, yeni korku nesnelere de canlılar tarafından hızla öğrenildiği ve hafızalarında uzun süre tutulabildiği ortaya çıkmıştır. Korkunun öğrenilebilir bir duygu olduğunun teyidi, onun değişken doğasının da en önemli delilidir. Bu bulgu, duygunun niçin çalışılması gerektiğinin pozitif bilimlerin bulgularıyla desteklenmesidir. Tarihçi için ilgi çekici olan işte bu değişim durumudur.



Zira korku anında ortaya çıkan fizyolojik göstergeler evrensel iken korku nesnelindeki çeşitlilik bu duygunun araştırmaya değer olduğunu gösterir.

Korkunun araştırılmasına karar verildikten sonra ise onun tabiatını anlamak yani işlevini, nedenini ve nesnesini çözümlmek gerekir. Hayatta kalma güdüsüyle alakalı olan korku mekanizması, canlının bir tehlike karşısında kendini korumak üzere geliştirdiği bir sistemdir. Dolayısıyla korku gözlemlenebilir bir doğaya sahiptir. Bir tarih araştırmasında insanları ve toplumu gözleme tabi tutmak imkansızdır. Fakat sinema filmleri mümkün ihtimaller arasındaki en uygun zemini sunarak korku temsillerini araştırabilmemizi sağlar. Fakat bu korku nesneleri yalnızca fizyolojik reaksiyonlar ile sınırlandırılmaz çünkü korkunun ayyuka çıkması fiziksel bir varlığa bağlı değildir, insanın soyut düşünceleriyle de ortaya çıkabilir.

Bu noktada tehdidin mesafe üzerinden anlamlandırılması ve korku mekanizmasını harekete geçirmesi göz önünde bulundurulmalıdır. *Ah Güzel İstanbul* filmindeki karakter, yanındaki arkadaşını, “güvenilmez” İstanbul kadınlarına karşı uyarması hem korkunun öğretilmesine hem de henüz mevcut olmayan tehlide yönelik gerçekleşen bir korku hâlini örnekler. Nitekim bu karakterin zihninde, büyük şehrin tekinsizliğine dair gelişen korku, onun soyut korkularının bir göstergesidir. Bu minvalde, kahramanların görünen ve görünmeyen korkularını tespit ederek bu nesnelere toplumsal izdüşümlerini anlamaya çalışmak ve bu nesnelere zaman içinde geçirdiği değişimi anlamak mümkündür.

Korku nesnelere zaman içindeki evrimine bakmak, toplumsal davranışların, alışkanlıkların ve kavrayışın ne surette değiştiği bilgisini verir. Bu inceleme, korku hafızası yeni bilgilerle sürekli surette güncellendiği için toplumdan topluma ve zamandan zamana, toplumsal reaksiyonların nasıl değiştiğini tespit etmeyi mümkün kılar. Bununla beraber, korkunun beraber var olduğu diğer duygu durumları ile birlikte düşünülmesi çok işlevseldir. Mesela kıskançlık nedeniyle ortaya çıkan sevilen kişiyi kaybetme korkusu gibi eklektik duygu durumları, korkunun toplumsal yönünü araştırırken göz önünde bulundurulmalıdır. Sinema filmlerinin mesaj kaygısı taşıması, tespiti zor olan bu durumları anlamamızı önemli oranda kolaylaştırır.

Son olarak, korku duygulanımını çalışırken yalnızca fizyolojik reaksiyonlara dayanan korku hâllerinden bahsetmek yeterli değildir. Böylesi sınırlı bir araştırma, kolektif korkunun peşine düşülen bu yolda toplumsal değişimi anlamak için zayıf kalır. Zira korkunun çeşitli veçheleri mevcuttur. Bu yüzden endişe, kaygı, tasa, ürküntü gibi tüm türevleriyle beraber düşünölmelidir. Bunların tamamı beynin aynı kısmında gerçekleştiğı için hepsini korku şemsiyesi altında değerlendirmek palyatif olsa da makul bir çözümdür. Buna ek olarak, (huzurlu ortam yahut neşeli durumlar gibi) korkunun tezatları da böyle bir araştırma için incelenmelidir.

Bu tez, bu doğrultuda, duyguları toplumsal değişimin mekanizması olarak sinema filmleri üzerinden okumaya çalışarak duygu tarihine farklı bir açıdan yaklaşır. Araştırmacı, duygu tarihi alanında üretim yaparken, diğer duygu tarihçilerinin kullanmadığı bir perspektif benimser. Toplumsal değişim teorilerine ve Hegel'in *halk-tini* kavramına referans ile, duyguları bireysel deneyimlerin toplumsallaşması sürecindeki zorunlu bir mekanizma olarak tanımlar. Bu açıdan, bu tez yeni bir duygu tarihçiliğı yöntemi önerir. Bu metodolojik önermenin gerekliliğini, orijinalliğini ve açıklayıcılığını gösteren ayrıntıları tartışmak yerinde olacaktır.

## 1.2. YÖNTEM

Bu tezin esas amacı, korku duygulanımlarının zaman içindeki değişimlerine bakarak, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye Cumhuriyeti'nde toplumsal alanda meydana gelen sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimleri anlamak olduğu için bunun nasıl yapılacağıının belirgin bir şekilde ifade edilmesi gerekir. Bu tezde bu gaye, nitel araştırma yöntemi olan temellendirilmiş teori yöntemi kullanılarak, yani verilerin analizinden elde edilen sonuçlar değerlendirilerek gerçekleştirilmeye çalışılır. Bunu yaparken hem var olan bazı kuramlardan yararlanır hem de verilerin objektif olarak çalışma sonuçlarını yönlendirmesine izin verilir. Bu açıdan, esnek bir analiz elde edilir.

Araştırmacı, bu bölümde ilk olarak çalışmanın yararlandığı kuramsal çerçevelerden bahsederek tezin geçerlilikle ilgili sorularına bu teorilerin nasıl cevap verdiğini tartışır. Dolayısıyla neden bu kuramlardan yararlanıldığına dair

dayanaklarını açıklar. İkinci olarak ise, temellendirilmiş teorinin kaynak belirleme, örneklem veri analizi ve dönemlendirme konularında nasıl bir yöntem sunduğunu açıklar. Bu çalışmanın kuramsal arka planını ve ana eksenini ise duygu tarihçiliği disiplini belirler. Bununla beraber, duygu tarihçilerinin geliştirdiği kavramlar ve yöntemler bu tezin verilerinden çıkan sonuçlarla örtüşmediği için kullanılmaz. Buna mukabil duygu tarihçiliği için yeni bir metot önerilir.

Her ne kadar herhangi bir teorik çerçeveye bağlı kalınmasa da verilerin seçilmesi ve yorumlanmasında farklı disiplinlerden çeşitli kuramcıların katkılarından yararlanır. Bunlardan en başta geleni, toplumun zaman içindeki değişim ve dönüşümüne dair verileri yorumlayan, sosyal bilimler çatısı altında kullanılan toplumsal değişim teorileridir.<sup>256</sup> Diğeri ise (sinema filmleri gibi) sanatsal ürünlerin toplumun ürünü olduğunu ve içinden çıktığı toplumun aynası olduğuna dair Hegelyan kavramlardır.

Toplumsal değişim; yapısal belirleyiciler, süreçler/mekanizmalar ve değişimin yönüne odaklanır.<sup>257</sup> Bu tez, sosyo-ekonomik değişimleri yapısal belirleyiciler olarak ele alırken, sosyo-kültürel değişimleri ise değişimin yönüne dair bulgular olarak tartışır. Bu ikisi arasındaki süreci mümkün kılan mekanizma ise geniş kitleler tarafından ortak olarak deneyimlenen duygulardır. Bu doğrultuda, bugüne kadar yürütülmüş çalışmalardan farklı olarak bu değişimin mekanizması duygular olarak belirlenmiştir.

Bireylerin sosyo-ekonomik yapılarıdaki köklü değişikliklere uyum sağlamak için geliştirdiği sosyal beceri ve davranışlarını şekillendiren duygular, toplumsal değişim mekanizmalarının soyut ve öznel sürecini anlamamıza yardım eder. Bu sebeplerle bu tez, toplumsal değişimin mekanizması olarak duygulara odaklanır. Bu minvalde, her toplumda görülen bir duygu olarak korkunun seçilmesi ve korku nesnelere sinema filmleri vasıtasıyla tespit edilmesi sayesinde Türkiye’de orta vadedeki toplumsal değişim göstergelerinin anlaşılabilirliği hedeflenir.

---

<sup>256</sup> Bu konu Giriş bölümünde ele alınmıştır.

<sup>257</sup> Haferkamp ve Smelser, *Social Change and Modernity*, 2.

Duygunun araştırma nesnesi olarak kullanılması beraberinde bazı sorunlar getirir. Bunlardan ilki, araştırma kaynaklarındaki duyguların öznel mi yoksa toplumsal (kolektif) nitelikte mi olduğudur. İkincisi ise geçmişe bakarken bireylerin duygulanım biçimlerinin anakronizme düşmeden nasıl okunabileceğidir. Üçüncü sorun ise araştırma kaynağı olarak sanatsal/kültürel ürünlerin kaynaksallık niteliğidir. Tüm bu sorunların çözümü, Hegel'in tarih felsefesinden de yararlanarak onun tarafından kavramsallaştırılan toplumlara özgü *halk tini* olgusu sayesinde sağlanır.

Birinci sorunsalın konusu duyguların aslında fazlasıyla öznel görünen ve topluma teşmil edilmesi zor olgular olarak algılanmasından ileri gelir. Bu durum akla duyguların toplumsal düzeydeki geçerliliği sorununu getirir. Hegel'e göre her ne kadar duygular birey bazında farklılaşsa da, tüm bir toplumun ortak olarak deneyimlediği duygulanım biçimlerinden de söz edilebilir.<sup>258</sup> Öyle ya, hiçbir birey toplumdan tamamen bağımsız, öznel bir duygu dünyasında yaşayamaz. Hegel bu durumu anlatmak için zamanın ruhu ve toplumlara özgü *halk tini* kavramlarını kullanarak, bireylerin aslında zamanının ve "halkının çocuğu" olduğunu ifade eder.<sup>259</sup>

Araştırmacı, Alman filozofun bu önermesini makul bularak, bireysel görünen duyguların toplumsal tarih okumasında kullanılacak önemli birer unsur olduğunu iddia eder. Nitekim bireysel korkular ve kolektif korkular arasındaki devinimin Hegel'in önermesiyle anlaşılması mümkündür. Zira Hegel'e göre halkın bilinci olan bu geçici tikel tin sayesinde, toplumlar ortak bir sosyo-kültürel alan oluştururlar. Bu sayede, dönemin insanı tarafından üretilen nesnel de, *halk tinini* temsil eden özellikleri doğrultusunda, duygu tarihçisi için geçerliliği kabul edilmiş bir kaynak haline gelir. Fakat bu ürünlerin kaynak olarak kullanılması için, yaygın olarak kabul gördüğüne ve toplumun çoğunluğunu kapsayan bir temsiliyet gücü olduğuna dair verilerin olması gerekir.<sup>260</sup>

İkinci sorunsal ise geçmişe bugünün duygulanım biçimleriyle bakıldığında anakronizme düşme riskinin ortaya çıkması nedeniyle vuku bulur. Nitekim geçmişe

---

<sup>258</sup> Bu tezin 1.1.2.2. numaralı "Değişimin Arandığı Mecra" başlığı altında, Hegel'in halk tini kavramına daha detaylı olarak değinilmektedir.

<sup>259</sup> Hegel, *Tarihte Akıl*, 129.

<sup>260</sup> 1.2.7. numaralı ve "Filmlerin Hakikate Sadakati" isimli bölümde bu konu irdelenmektedir.

dair duygulanım şekillerini anlamak, bugünde yaşayan bir tarihçi için zor olabilir. Bu riski en aza indirmek için, araştırmamanın kaynaklarını (ne kadar sınırlı olsalar da) dönemin insanları tarafından oluşturulmuş, duyguları en kompleks ve çok boyutlu şekilde ifade edebilecek sanatsal içerikli sosyo-kültürel ürünlerden seçmek gerekir.

Üçüncü sorunsal ise, gerçekliği temsil etme iddiası olmayan, döneminin insanları tarafından üretilmiş sosyo-kültürel bir ürünün kaynak olarak ne kadar geçerli olabileceğine dairdir. Duygu tarihçiliğinde, duyguları ifade eden kaynak bulma zorluğu, tarihçiyi alternatif kaynaklar bulmaya yöneltir. Bu kaynaklar kimi zaman, resmi belge niteliği taşımayan sanatsal ve kültürel ürünler de olabilir. Bu ürünlerin geçerliliği sorusu da ancak *halk tını* kavramıyla açıklandığında anlamlı bir cevap bulur. Bu tez 1950-1999 arası Türkiye'sinin tarihsel analizini yapabilmek için, dönemin *halk tını* göstergelerini bulmaya çalışarak zamanın ruhunu yakalayacak kaynaklara yönelir.

Bu çalışma, buna ek olarak, duygu tarihçiliği alanında, tarihçiler tarafından da makbul bulunan toplumsal inşacı yaklaşımı benimseyerek, toplumdaki duygu normları ile duyguların ekonomi, siyaset, güç ilişkileri gibi yapılara göre ve zaman içindeki değişimini ele alır. Toplumsal inşacı yaklaşımın en temel önermesi, duygulanım biçimlerinin evrensel olmadıkları ve toplum tarafından şekillendirildiği önermesidir. Bu yaklaşıma uygun olmakla beraber bu tezin çerçevesine tam oturmayan *duygubilim*, *duygusal motif*, *duygusal rejim* ve *duygusal topluluklar* gibi kavramsal öneriler yeterli olmadıkları gerekçesiyle kullanıl(a)maz.

Bu noktada, temellendirilmiş teorinin kaynak belirleme, örneklem veri analizi ve dönemlendirme konularına dair şekillendirildiği yöntemden bahsetmek gerekir. Temellendirilmiş teori yöntemini benimseyen araştırmacı, bu tezde, filmlerin analizinden çıkan anlamları kodlar, bu kodları kavramsallaştırır ve bu kavramları birbiri ile ilişkilendirerek Türkiye'deki toplumsal değişime dair bir teori ortaya koyar. Bu aşamada ilk basamak kaynakların belirlenmesidir. Toplumu, zamanın ruhu üzerinden anlamaya çalışan bu tez, kaynak olarak öncelikle sinema filmleri ve bu verileri desteklemek için dergi metinleri ve gazete haberlerini inceler.

Tüm bu kaynak türlerinin farklı işlevleri vardır. Örneğin filmler duygular üzerinden, toplumun tespit edilmesi zor ruh dünyasına dair veri sunarken bu filmler

üzerine değerlendirmeler üretmiş dergiler filmlerin gerçeklikle olan bağlantısını sorgular; gazete haberleri ise kısa, basit ve herkes tarafından makbul bulunabilecek bakış açılarını göstererek tüm bu olguların günlük hayat gerçekliğiyle ne kadar özdeşlik kurduğunu ölçer. Filmlerden oluşturulan örneklem ise bu kaynaklara göre amaçlı örnekleme ile belirlenir.

Temellendirilmiş teori, veri analizi konusunda da yol göstericidir. Zira filmlerin ilk analizini müteakip ortaya çıkan veriler eş zamanlı olarak diğer kaynaklarla karşılaştırılır. 1.2.5. numaralı Teyit Mekanizması bölümünde de değinileceği gibi, kodlanan anahtar kelimeler tekrar soyutlanarak kavramsallaştırılır. Bu tezde, bu doğrultuda, soyutlama ve kavramsallaştırma süreci birkaç merhalede yapılmış ve son olarak, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimler altında iki ana kategori oluşturulmuştur.

Sosyo-ekonomik değişimler altındaki kategoriler: “toplumsal hareketlilik ve göç” ve “refah seviyesindeki dalgalanmalar”; sosyo-kültürel değişimler altındaki kategoriler ise: “değişen aile ve birey ilişkisi” ve “değerler ve alışkanlıklar”dır. Araştırmacı, bu ana kategorilerdeki değişimlere göre ortaya çıkan dönemlendirmeyi, Türkiye Cumhuriyeti’nin 1950-1999 arasındaki tarihsel dönemlendirmesi olarak sunmuştur.<sup>261</sup> Bunu icra ederken de kaynakları ve içeriği yönlendirmemiş, bilakis onların içeriği, ana başlıkları ve dönemlendirmeyi şekillendirmesine müsaade etmiştir.

### **1.2.1. Kaynak Belirleme**

Korkunun zaman ve mekandan bağımsız olarak tüm toplumlarda görülen fakat aynı zamanda en az çalışılan ana duygulardan biri olması bu duyguyu araştırma nesnesi olarak elverişli kılar. Korku, işlevi gereği hayatta kalma refleksiyle bağlantılı olduğu için, yaşamsal açıdan en güçlü duygulardan biridir. Bireyde güçlü fizyolojik tepkilere sebep olduğundan tespit edilmesi görece daha kolaydır. Ayrıca, bugüne aktarılabilmiş sözlü ve yazılı kültürün, mitolojik anlatılar dahil tüm ürünlerinde, uzun bir zaman dilimine yayılacak bir biçimde takip edilmesi mümkündür. Bu imkan ise

---

<sup>261</sup> Bu tarihlendirmenin detayları da 1.2.4. numaralı Dönemlendirme başlığı altında incelenmektedir.

değişen korku nesnelерinin tespit edilmesi yoluyla toplumsal değişimi takip etmeyi kolaylaştırır. Bu nedenle bu tez, korku duygusuna odaklanır.

Çalışılacak zaman 20. yüzyılın ikinci yarısı olduğu için, toplumsal olarak deneyimlenen korkuların tespiti noktasında en uygun kaynaklardan biri, insan duygularını en kompleks şekilde ifade etmeye imkan sağlayan sinema filmleridir.<sup>262</sup> Zira Türkiye'deki sinema endüstrisi en verimli senelerinde (Yeşilçam'ın altın çağları olarak geçen 60'lar ve 70'ler boyunca) senede ortalama 250-300 film üretebilmiş, hiçbir sanat formunun ulaşamadığı uzak noktalarda makes bulabilmiş bir endüstridir. Bu nedenle, 1950-1999 yılları arasındaki sosyal gerçekliği anlatabilmek için bu tezde korku ile alakalı duyguları tetikleyen olgular sinema filmleri sayesinde elde edilmiş, gazete haberleri ve dergi metinleri ile desteklenmiştir.

Sinema filmlerinde, toplumsal yapının bir üyesi olan bireyleri korkutan olguların nasıl temsil edildiği *halk tinine* dair ipuçları verir. Hegel'in kavramlarıyla zamanın ruhunu oluşturan şey örüntülerdir. Bununla uyumlu şekilde bu tezde yüzden fazla sinema filmi incelenerek, onların oluşturduğu anlatılar, temalar ve karakterler üzerinden temel izlekler incelenir. Korku nesnelерinin tespiti noktasında izlenen ana strateji, filmlerdeki duygu temsillerinden ölçülebilir ve gözlemlenebilir kümeler oluşturmaktır. Zira Türkiye Cumhuriyeti Tarihinin, sinema filmleri kullanılarak korku duygusu üzerinden nasıl okunacağı sorunsalı ancak bu şekilde netleştirilebilir.

Buna rağmen, sinema filmlerinin kaynak olarak geçerliliği konusu bilhassa tarihçiler nezdinde tartışmalıdır. Bu kaynaktan elde edilen verilerin kodlanması sırasında, doğrulamayı test edecek ek verilere bu nedenle başvurulmuştur. Bu doğrulamayı sağlayacak verilerden biri, dergi makalelerinde ele alınan filmlerin senarist, yapımcı, yönetmenlerin filmleri gerçeği temsil edecek şekilde üretip üretmediğine, eleştirmenlerin ve izleyicilerin ise bu filmleri neden izledikleri ve sevdiklerine/sevmediklerine dair tartışılan fikirlerdir.

Bu doğrulamayı sağlayacak ikinci veri ise, o dönemin bakış açısının ve asıl meselelerinin ne olduğunu anlamıza yarayan, daha sade bir dille yazılmış, gündelik

---

<sup>262</sup> Bu konu Giriş bölümünde, "Neden Sinema Filmleri" alt başlığında daha detaylı bir şekilde gerekçelendirilmiştir.

konulara odaklanan gazete haberleridir. Tüm bu verilerin birbiriyle uyuşması, bu tezdeki kaynak geçerliliğini de sağlamlaştırmaya yarayarak sonuçların geçerliliğini artırır. İlerleyen kısımlarda ele alınacak olan 1.2.6. numaralı Teyit Mekanizması başlığı altında bu konu daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

### 1.2.2. Kaynağın Geçerliliği

Akademik çalışmaların kalitesini ve doğru sonuç vermesini test etmeye yarayan kavram “geçerlilik”tir.<sup>263</sup> Nitel araştırmalarda geçerlilik, kaynağın sosyal olguları ne kadar doğrulukla temsil ettiğini ölçer.<sup>264</sup> Bu çalışmalarda, değerlendirme, sayısal veriler üzerinden yapılamadığı için, geçerlilik özellikle odaklanılması gereken bir araştırma unsurudur. Bu tezde, kaynağın geçerliliğinin hakikate uygunluk (*accuracy*) ile ölçülebileceği savunularak verilerin doğruluğu farklı kaynaklarla desteklenmeye çalışılır. Bu kapsamda, filmlerden elde edilen verilerin doğruluğunu artırmak için kaynak üçgenlemesi kullanılır.

Anaakım konvansiyonlarının dışına çıkarak seçilen alternatif kaynaklar (filmler) ve onların doğasına uygun geliştirilen yöntem ile örülen bu tezin en önemli sınırlılığı bu kaynakların geçerliliğine dairdir. Çalışmada, toplumsal olayların temsiline yönelik seçilen sinema filmleri, yazılı ve resmi belge niteliği taşıyan tarihsel kaynaklardan farklı olarak, toplum içinden çıkmış yapımcı, senarist, yönetmen gibi kişilerin sanatsal katkılarından oluşur. Bu ürünlerin toplumsal gerçeklikleri temsil edip etmediği konusunda ise detaylı bir analize ihtiyaç vardır.<sup>265</sup>

Geçerlilik şemsiyesi altında inanılabilirlik, aktarılabilirlik, güvenilebilirlik, onaylanabilirlik gibi birçok alt kavram vardır fakat bu tezi ilgilendiren asıl kavram,

---

<sup>263</sup> Geçerlilik kavramı “geçerlilik” olarak da kullanılır

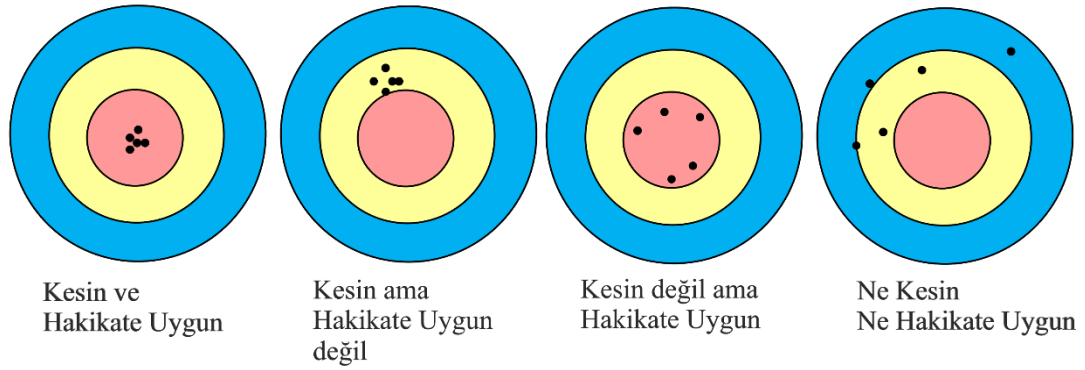
<sup>264</sup> Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. John W. Creswell ve Dana L. Miller, “Determining Validity in Qualitative Inquiry”, *Theory Into Practice* 39, sy 3 (2000): 124-30, [https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903\\_2](https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903_2).

<sup>265</sup> 1.2.7. numaralı “Filmlerin Hakikate Sadakati” alt bölümde bu mesele tartışılır.



hakikate uygunluk<sup>266</sup> olarak çevrilebilecek *accuracy* kavramıdır.<sup>267</sup> Bu kavram, filmlerin kaynak olarak kullanılması sonucu elde edilen analiz verilerinin, sosyal gerçeklikle ne kadar örtüştüğünü, hakikatte vuku bulan hadiselerle ne ölçüde isabet ettiğini ifade eder. Bu durumu görsel olarak açıklamak, zihinlerde daha iyi oturmasını sağlayacaktır:

**Tablo 5:** Hakikate Uygunluk (Accuracy) ve Kesinlik (Precision)<sup>268</sup>



Ho-Won Jung, Timo Varkoi ve Tom Mcbride isimli araştırmacıların nitel çalışmalar için oluşturduğu yukarıdaki görselde, hakikate uygunluk kavramı geçerlilik için, kesinlik kavramı ise güvenilirlik için kullanılır. Hakikate uygunluk, hedefin ortasına ulaşmayı kastederken kesinlik ise veriler tekrar edildiğinde hep aynı sonucun çıkmasını kasteder. Sol baştan ilk görselde hem doğruluk hem kesinlik varken soldan ikinci görselde sadece kesinlik, soldan üçüncü görselde sadece doğruluk, en sağdaki görselde ise ne doğruluk ne de kesinlik vardır.

Bu tez kapsamında özellikle aranan durum, yukarıdaki tabloda soldan üçüncü dairede görünen hakikate uygunluk hâlidir. Çünkü filmlerin sosyal gerçeklikleri isabetle temsil ettiğini anlamak, kesinlik üzerinden değil, ancak hakikate uygunluk

<sup>266</sup> Bu kavram genel olarak “doğruluk” şeklinde tercüme edilir ama bu çeviri, kelimenin bir anlam kaybına uğramasına neden olur. Bu sebeple bu çeviri tercih edilmemiştir.

<sup>267</sup> Hatice Başkale, “Nitel Araştırmalarda Geçerlik, Güvenirlik ve Örneklem Büyüklüğünün Belirlenmesi”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi* 9, sy 1 (2016): 23-28.

<sup>268</sup> Ho-Won Jung, Timo Varkoi, ve Tom Mcbride, “Constructing Process Measurement Scales Using the ISO/IEC 330xx Family of Standards”, c. 477, 2014, 1-11, [https://doi.org/10.1007/978-3-319-13036-1\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-13036-1_1).

kavramıyla ölçülebilir. Her ne kadar buradaki ideal hedef, soldaki ilk çemberde görüldüğü gibi iki kriteri birlikte sağlamak olsa da özellikle sübjektif ürünler devreye girdiğinde toplumsal gerçeklik gibi karmaşık durumları açıklarken bu pek de mümkün değildir.<sup>269</sup>

Hakikate uygunluk ve dolayısıyla geçerliliği sağlamlaştıracak yöntemlerden biri ise üçgenleme (*triangulation*) tekniğidir.<sup>270</sup> Bu teknik, farklı alanlardaki veri türleri arasındaki benzerliklere bakıldıktan sonra ulaşılan sonuçların ortaklığı üzerinden daha doğru sonuçlara ulaşmaya yardımcı olur. Norman K. Denzin, bu tekniği daha da detaylandırarak, üçgenlemenin farklı versiyonları olabileceğini savunur. Buna göre araştırmacı; yöntem, kuram ve kaynak bakımından üçgenleme yapabilir.<sup>271</sup> Bu çalışmada ise üçgenleme tekniği doğruluğu sağlamlaştırmak için kullanılır ve asıl mesele kaynağın geçerliliği ile alakalı olduğu için üçgenleme yöntemi, kaynak üçgenlemesi olarak dizayn edilir.

Bu doğrultuda, bu tezde kaynak olarak sadece filmler değil, aynı dönemde yayınlanmış dergiler ve gazete haberleri yakınsamayı ölçmek ve kanıtlamak için kullanılır. Dergilerdeki yazılar; incelenen filmleri çeken, senaryosunu yazan ve izleyen kişilerle ilgili makale veya röportajları içerir. Bu sayede film üretim sürecindeki itici gücün ne olduğu, hakikate sadakatleri, izleyicilerin bu filmleri ne oranda benimse(me)diği ve niye benimse(me)miş olabileceğine dair donelere ulaşılır.

Üçgenleme tekniğinin parçası olarak kullanılan diğer bir kaynak ise gazete haberleridir. Filmlerin analizi sırasında kodlanan kavramlar gazete haberleri ile ortaklaşması sayesinde tekrar kategorilenir ve dönemin ruhu bu verilerle tekrar soyutlanarak kavramsallaştırılır. Bu girişimlerin yekûnu tüm analizin özünü oluşturur. Bu kaynakların nasıl kullanıldığı ise detaylı olarak aşağıda ele alınacaktır.

---

<sup>269</sup> Her tarihçi, baktığı döneme dair verileri farklı yorumlayacak, dolayısıyla sonucu bu tezdenden biraz daha farklı olarak ifade edecektir. Bu durum, tarihin bir bilim mi yoksa sanat mı olduğuna dair tartışmalarına girerek de açıklanabilir, fakat bu konu bu tezin kapsamında olmadığı için, burada tartışılmayacaktır.

<sup>270</sup> İlgili teknik için bkz. Katrina M. Daytner, “Validity in Qualitative Research: Application of Safeguards”, *Online Submission*, 10 Haziran 2006, <https://eric.ed.gov/?id=ED516416>.

<sup>271</sup> Bu yaklaşıma dair bkz. Norman K. Denzin, *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*, 2. Baskı (New York, ABD: McGraw-Hill, 1978).

### 1.2.3. Örneklem

Bu tez, örneklem havuzunu oluştururken amaçlı örnekleme yöntemini kullanarak, temsil gücü yüksek film janrları arasından araştırmacının toplum nezdinde en çok etki uyandırdığını gözlemlendiği filmler özelinde bir seçim yapar.<sup>272</sup> Bunun için evvela kaç filmin, nasıl ve hangi bağlamda ele alınacağı amaca matuf olarak belirlenir. Bu doğrultuda, filmlerden elde edilen olgular kodlanıp kategorize edilerek bağlam ile irtibatı sağlanmak suretiyle bu temsillerin doğruluğunun dergiler ve gazeteler ile teyit edilmesi hedeflenir.

Bir dönem okuması yaparken kaç filmin yeterli olacağı kendi başına bir tartışma konusudur. Bunun net bir yanıtı da yoktur. Zira en büyük kısıtlılıklardan birisi, seçilecek filmlerin temsil kabiliyetinin ne kadar güçlü olduğunu gösteren objektif verilerin olmayışıdır. Dolayısıyla nicelik ölçütünün hangi sınırdan doygunluğa ulaşacağı kesin değildir. Bu durum, temsiliyet konusundaki değerlendirmeyi araştırmacının öznel değerlendirmesine bırakır.

İkinci sorun ise, bazı filmlerin yanması, yok olması, yahut kişisel arşivlerde mahfuz tutulması gibi sebeplerle her filme ulaşmanın mümkün olmamasından ileri gelir. Tam da bu sebeple tüm filmleri izlemek pek mümkün değildir. Böyle bile olsa, tüm kısıtlılıklarına rağmen amaca uygunluk kriterini mümkün olan en yüksek oranda sağlayarak bir örneklem grubu seçmek işlevseldir.

Bu ihtiyaca binaen, araştırmacı tarafından önceden izlenmiş takriben 1000 film arasından birbirine benzer ve ayrıksı filmler ayıklanarak, temsil gücü yüksek 350 film belirlenmiş, bu filmlerin ilgili anlatı ve anlatım unsurları ile anlatı yapılarında öne çıkan duygu durumları notlandırılmıştır. Bu aşamadan sonra ise bu filmler, üretildikleri yıllarda gerçekleşen tarihsel vakalar ile beraber bir diğer tabloya yazılmıştır. Böylece tarihsel hadiselerle ne derecede bir korelasyon ilişkisi içinde oldukları görülmeye çalışılmıştır.

---

<sup>272</sup> Amaçlı örnekleme dair bkz. Neetij Rai ve Bikash Thapa, “A Study on Purposive Sampling Method in Research”, *Kathmandu: Kathmandu School of Law 5*, 2015, [https://www.academia.edu/28087388/A\\_STUDY\\_ON\\_PURPOSIVE\\_SAMPLING\\_METHOD\\_IN\\_RESEARCH](https://www.academia.edu/28087388/A_STUDY_ON_PURPOSIVE_SAMPLING_METHOD_IN_RESEARCH).

Sonraki aşamada ise bu 350 film arasından, film sektöründeki çeşitliliği de yansıtabilecek şekilde her yıla iki film olmak üzere toplamda 100 film seçilmiştir.<sup>273</sup> Bu seçim, ortaklaşan anlamları en güçlü şekilde temsil etme, filmler arasındaki ortak konu ve kavramları en geniş şekilde kapsama kriterleri göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Fakat temsil gücü yüksek olan benzer temadaki filmleri ardı ardına seçmek yerine, araştırmacı objektifliği korumak için, farklı temalardaki filmleri önceliklendirmiştir.

Film örnekleme seçimindeki en önemli ve son unsur ise, filmlerin toplumsal bilinirlik ve referans verilebilirlik gibi etkilerinin değerlendirilmesidir. Amaçlı örnekleme yöntemi çerçevesinde, önemli olan örneklemin nicel büyüklüğü değil, temsiliyet gücüdür.<sup>274</sup> Böylesi bir örneklemede, elli yılı kapsayan araştırma dilimi için her yıla bir film seçmek yeterli olsa da, değişim göstergelerini daha isabetli bir şekilde yakalayabilmek için hata payını daha aza indirecek şekilde her yıl için bir değil, iki film seçilmiştir.

Seçili filmler arasında en başat janr dramdır çünkü bu tür filmler gündelik hayatın öğelerini dramatik önermelerle ele alır. Bununla beraber, filmler yeknesak janrlara sırtını dayamak zorunda olmadığı için örnekleme havuzunda yer yer melodram, suç ve komedi unsurları da mevcuttur. Bu çeşitlilik sayesinde her janr içindeki korku unsurlarını tespit etmek ve bu yolla genel akışı görmek daha isabetli olacaktır.

Örneklemedeki 100 filmin hiçbiri Korku janrına ait değildir. Korku janrındaki filmlerin kullanılmamasının sebeplerinden birisi, tarih-film çalışmaları arasındaki gerilimden ileri gelir.<sup>275</sup> Zira janr bazlı bir okuma yapmaya çalışmak bu tezi tarihten daha ziyade film çalışmalarına yaklaştırabilir. Bunun yerine tematik ilerlemek ve

---

<sup>273</sup> Ek 1’de örneklemedeki filmlerin listesi sunulmuştur.

<sup>274</sup> Yasin Bulduklu, “Eleştirel Çalışmalarda Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Gömülü Teori”, *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi* 1, sy 1 (18 Mart 2019): 7.

<sup>275</sup> Bu zemin pek müsait değildir. Öyle ki kaynakların yorumlanmasına dair süregelen edebiyat-tarih geriliminin daha çetini sinema ile tarih arasında gerçekleşir. Bu sebeple, esasen edebiyat alanında teorilere daha çok değinmek çalışmanın salahiyyeti açısından daha iyi olabilirdi fakat bu, çalışmanın kapsamını artıracacağı için tercih edilmedi. Belki bu konuda ileride yapılacak diğer çalışmalar ile bu açık kapatılabilir. Genel olarak bu gri alanın sınırları da netleştirilebilir ve daha güzel çalışmalar da bu sayede ortaya çıkabilir.

bağlamsal okuma yapmak daha makuldür. Bu minvalde, bu çalışmadaki hedef Korku filmleri değil, Türkiye Sinemasındaki korku unsurlarıdır.<sup>276</sup>

İkinci neden, her janr alanında mümbit olan Türkiye Sinemasının Korku janrını çok ihmal etmiş olmasıdır. Öyle ki, 2004 yılına kadar neredeyse hiç Korku filmi üretilmemiştir. 1950-1999 arasında çekilen 5 bin 606 filmin ancak ve ancak 18 tanesi Korku filmidir, gerilim filmlerini de kattığımız zaman sayı ancak 37'ye çıkar.<sup>277</sup>

Korku filmlerinin örneklem içinde kullanılmamasındaki üçüncü ve en geçerli sebep ise, bu filmlerde asıl amacın izleyiciyi korkutmak olması ve buna uygun olağanüstü unsurların ve toplumun geleneğiyle örtüşmeyen yurt dışı adaptasyonlar ile ısmarlama temaların da devreye girmiş olmasıdır.<sup>278</sup> Bu da toplumsal bir okuma yaparken, dönemsel gerçekliklerle örtüşen korkuların tespitinde pürüz çıkarır.

Tüm bunlar ışığında, bu tezde tablolarla analiz edilen 100 film ve bunları destekleyen bu küme dışındaki diğer filmlerden alıntılar, tarihsel bağlama gitmek için bir araç olarak kullanılmıştır. Tezin hammaddesini oluşturan bu örneklem grubu, analiz yapılırken bu küme içinde yer almayan filmlerle de desteklenmektedir. Örneklem dışında kalan 250 film de böylece ihtiyaca binaen bu çalışma kapsamına dahil edilir.

Çalışmanın 100 filmde müteşekkil örneklem grubu oluşturulduktan sonra bu filmlere sorular yöneltilerek korku durumlarının niteliği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu doğrultuda, temel olarak, korkuyu oluşturan tehdidin ne olduğu, kimden geldiği, nasıl, niçin ve kime yönelik olduğu, korku hâlinin öncesinde ve sonrasında neler olduğu soruları ile genel durumun tespit edilmesi amaçlanmıştır. Aşağıda verilen tabloda, örneklem için seçilmiş olan filmlere yöneltilmiş olan sorular

---

<sup>276</sup> Bu tartışma boyunca “korku”, duygu olarak bahsedildiğinde küçük harfle, sinemadaki janra işaret ettiğinde büyük harfle kullanılacaktır.

<sup>277</sup> 18 Korku filminin yarısını da aslında Korku konvansiyonlarını izlemeyen, sadece bu janr altında kategorize edilir. Gerçekten Korku filmi denilebilecek film sayısı, iyimser bir tasnifle ancak 10 tane olabilir.

<sup>278</sup> Mesela 1974 yılında çekilmiş olan Metin Erksan imzalı *Şeytan* filmi böyle bir adaptasyondur. Film anlatısı olabildiğince yerli doku ile bezemeye çalışılsa da gişede pek başarılı olamamıştır. Zaten Erksan'ın daha sonradan bir daha bu janr altında uzun metraj üretimi yapmaması da bunu destekler niteliktedir. Bkz. *Şeytan*, Korku (Saner Film, 1974). Bu meselenin Hollywood, Mısır filmleri ve Yeşilçam adaptasyonları üzerinden ayrıca ele alınması bu alanda verimli bir çalışma ortaya çıkarabilir.

ve bunların yanıtları bulunmaktadır. Yanıtların sayısı ve niteliği kendi kendine, filmlere sorulduka ortaya çıkmış, hazır yanıtlara çoktan-seçmeli şekilde ayarlanmamıştır.

**Tablo 6:** *Filmlere Yöneltilen Sorular*

Sorular	Yanıtlar
Kahraman(lar) Kim?	Aile, Arkadaşlar, Aşıklar, Birey
Tehdidin Kaynağı Nedir?	Aile Üyeleri, Sermaye, Şehir, Tanıdık, Toplum, Yabancı
Kahramanların Kaybetmekten Korktuğu Şey Nedir?	Birliktelik, Can, Namus, Özgürlük, Para, Statü
Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur Nedir?	Çaresizlik, Dışlanma, Dolandırıcılık, Düşmanlık, İftira, İstismar, Kimlik Gizleme, Terk Edilme
Kahramanlar Hangi Sebep Tehdit Altında?	Cinsel Kimlik, İşçi Kimliği, Köylülük, Naiflik, Sabıkalılık, Siyasi Kimlik, Sosyete Kimliği, Statü Farkı, Varlık, Yalnızlık, Yetimlik, Yoksulluk
Kahramanın Özel Nitelikleri Nedir?	Çocuk, Erkek, Genç, Grup, Kadın
Korku Hâli Öncesindeki Duygu Durumu Hangisidir?	Gurur, Güven, Kıskançlık, Kuşku, Merak, Mutluluk, Öfke, Özlem, Pişmanlık, Umut, Utanç, Üzüntü

Korku Durumu Ortadan Kalkınca Yerine Gelen Duygu Durumu Nedir?	Gurur, Güven, Kıskançlık, Kuşku, Merak, Mutluluk, Öfke, Özlem, Pişmanlık, Umut, Utanç, Üzüntü
--	---

Kategorizasyon süreci ise bu sorulara verilen yanıtlar doğrultusunda kendi kendine meydana gelmiştir. Yanıtlardan oluşan veriler tamamlandıktan sonra filtreleme yöntemiyle yoğunlaşma noktalarını ve örüntüleri gösteren tabloların oluşturulmasına imkan sağlamıştır. Bu filtreleme görüntülerinden birisi aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

**Tablo 7: Tabloların Filtreleme Görüntüsü**

Say Neyi kaybetmekten korkuyor? Sütun Etiketleri	Birliktelik	Can	Namus	Özgürlük	Para	Statü
1950						1
1950-B						1
1951	1					
1951-B			1			
1952	1					
1952-B	1					
1953					1	
1953-B			1			
1954		1				
1954-B	1					
1955	1					
1955-B		1				
1956				1		
1956-B				1		
1957	1					
1957-B					1	
1958				1		
1958-B	1					
1959		1				
1959-B				1		
1960		1				
1960-B					1	
1961		1				
1961-B		1				
1962		1				
1962-B		1				
1963		1				
1963-B	1					
1964					1	
1964-B	1					
1965	1					
1965-B		1				
1966	1					
1966-B		1				
1967				1		
1967-B						1
1968	1					
1968-B	1					
1969	1					
1969-B				1		
1970	1					
1970-B	1					

Filmlerden elde edilen bu veriler sistematik bir şekilde tablolaştırılırken, belli dönemlerde bazı kavramların yoğunlaştığı görülmüştür. Buna mukabil, aynı durumlar için aynı renkler, benzer durumlar için de aynı spektrumdaki renkler tercih edilmiştir. Örneğin, bir tabloda aileyi vurgulamak için kullanılan sarı renge koşut olarak arkadaşlar için de sarının tonları kullanılmış, başka soruyu yanıtlayan diğer bir tabloda ise birliktelik derken yine sarı veya tonları tercih edilmiştir. Böylece duygu hâllerine yönelik genel bir renk tutarlılığı sağlanmaya çalışılmıştır. Bu durum aşağıdaki çalışma tablosu ile daha net bir şekilde anlaşılabilir.

**Tablo 8: Tablolardaki Renklerin Dağılımı**

A	B	C	D	E	F	G	H	J	K	L
Birey	Doğal	Somut	Yabancı	Birey	Statü	İfira	Yetimlik	Erkek	Savaş	Mutluluk
Aşklar	Olağanüstü	Soyut	Tanidik	Aşklar	Para	Düşmanlık	Yalnızlık	Kadın	Kaç	Umut
Arkadaşlar			Aile Uy	Arkadaşlar	Namus	Dolandırıcı	Yoksulluk	Cocuk	Savaş	Güven
Aile			Toplum	Mahalle	Can	Dışlanma	Sabakalılık	Genç	Merak	Gurur
			Sehir	Toplum	Özgürlük	İstismar	İşçi kimliği	Grup	Özlem	Uzüntü
			Sermay	Aile Üyeleri	Birliktelik	Çaresizlik	Koyuluk		Öfke	Utanc
						Terk Edilm	Siyasi kimlik		Pişmanlık	Kuşku
						Kimlik Giz	Sosyete kimliği		L11	Kıskançlık
						Statü Farkı			L12	
						Varlık				
						Belirsiz				

**Tema Renkleri**

**Standart Renkler**

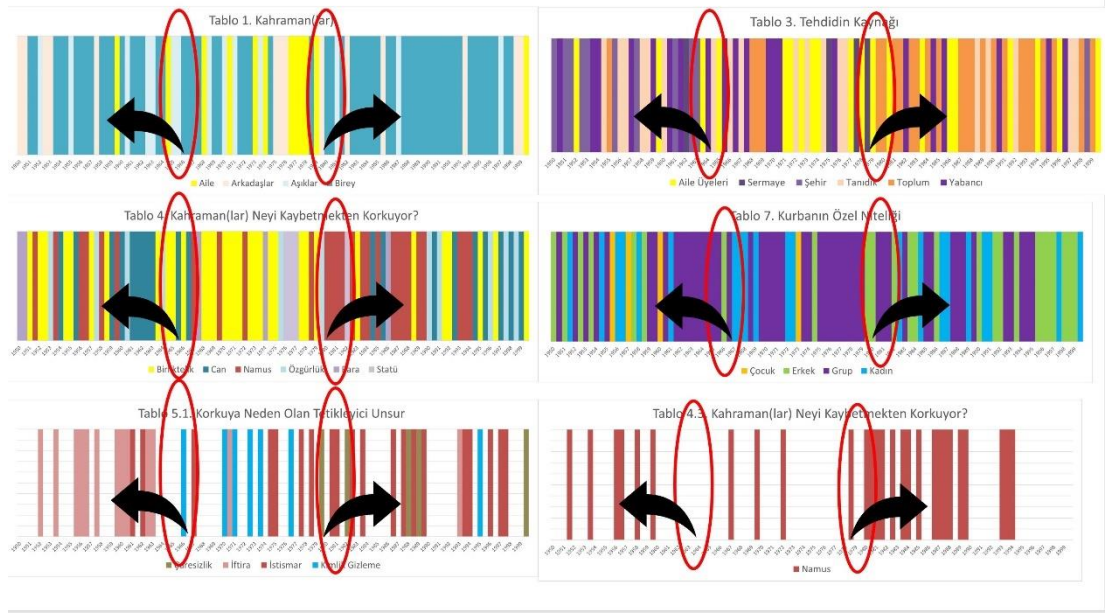
Bu veri kaynağı sayesinde, bazı ana tablolar ve onların filtrelenmesiyle elde edilmiş alt tablolar oluşturulmuştur. Bunun sebebi, ana tablolar ile alt tabloların farklı işlevler üstlenmesidir. İncelenen elli yıllık zaman diliminde 100 filmde elde edilen korku unsurlarının tamamının gösterildiği ana tablolar sayesinde çizgisel akış görülebilirken, belli bir evreye yoğunlaşan spesifik alt tablolar sayesinde ise seçili dönemin özgün nitelikleri daha berrak bir şekilde takip edilir.



#### 1.2.4. Dönemlendirme

Tezin çalışma periyodu olarak 1950-1999 yılları arasındaki dönem seçildiği için, dönemlendirmenin nasıl yapılacağı da stratejik bir tercih olarak ortaya çıkmıştır. Elli yıllık bu süreci onar yıllık periyodlara bölerek çalışmak yahut belirlenmiş temalar üzerinden ilerlemek böylesi bir çalışma için daha elverişli olabilirdi. Fakat örneklemden elde edilmiş olan örüntülerin değişim noktaları, böylesi bir tercihin makul olmayacağını göstermiştir. Araştırmacı, bu doğrultuda, yöntemi ve dönemlendirmeyi temellendirilmiş teorinin gereklerine uygun olarak, varsayılan şemalara göre değil, verilerin sunduğu sonuçlara göre belirlemiştir. Aşağıdaki tabloda bu daha net bir şekilde görülebilir:

**Tablo 9: Dönemlendirme Tercihlerini Belirleyen Örüntüler**



Tablodaki okların gösterdiği yönlerdeki (ve orta kısımlardaki) doku farkları, zamanın ruhunun da farklı olabileceğine dair bir işaretidir. Yeni imkanlar ve yeni bakış açıları elde edebilme beklentisiyle bu benzerlikler göz önünde bulundurulmuş ve bu örüntülere uygun bir tarihlendirme yapılmıştır. Bu doğrultuda, Türkiye Cumhuriyeti'nin 1950-1999 arasında süreci, farklı tematik özelliklerine göre dönemlendirilmiştir. Örneklem tablolarında ortaya çıkan değişim göstergeleri, bu elli

yıllık süreci üç dönem şeklinde incelemenin daha makul olduğunu göstermiştir: 1950-1965, 1966-1979, 1980-1999. Dönemlendirmeyi takiben ortaya çıkan ana başlıklar da yine verilerin gösterdiği istikamette, iki ana bölüm altında gruplanmıştır (sosyo-ekonomik, sosyo-kültürel).

Buna göre, neredeyse bütün tablolarda en açık şekilde kendini gösteren kırılma, 1980 yılını takip eden dönemde gerçekleşir. Bu tarihi müteakip farklılaşmaya başlayan örüntülerde, -her ne kadar 90'lardan sonra nitelik olarak biraz farklılaşsa da- 1980-1999 arası dönemde müşterek bir temayül söz konusudur. 1980 sonrası dönem, önceki dönemden ayrılan yönleriyle ayrı bir dönem olarak ele alınmıştır.

Bu dönemin evvelinde kalan otuz yıllık kısma bakıldığında ise 1960 ila 1970 arasında, net ve keskin sınırların olmadığı görülür. Farklılaşma noktası bazen 60'ların başlarında bazen ortalarında bazen de sonlarında ortaya çıkar. Örüntülerde iki dönemi birbirinden ayıran noktalar ekseriyetle 1960'ların ortasında belirdiği için 1965 yılı bir dönüm noktası olarak belirlenmiştir.

Böylelikle 1950-1965, 1966-1979 ve 1980-1999 şeklinde üç dönem ortaya çıkmıştır. Bu dönemlendirme, örneklemde elde edilmiş olmasına rağmen Türkiye'deki toplumsal dönüşümleri inceleyen araştırmacıların da benzer dönemlendirmeler yapmış olması bu gösterenlerin isabetli olduklarına delalet eder.<sup>279</sup> Nitekim çalışmanın bütününe bakıldığında, bir totoloji olmayacaksa, bu durumu destekler nitelikte bir görüntü çizer.

### 1.2.5. Teyit Mekanizması

Bu araştırmanın ana unsurlarından biri olan veri toplama kısmında, mümkün olduğunca kapsayıcı bir gerçekliğe ulaşabilmek, bir teyit ve tasdik mekanizması inşa etmek için dergi ve gazete kaynakları da kullanılmıştır. Bunun bir diğer nedeni ise,

---

<sup>279</sup> Örneğin, göç kaynaklı toplumsal değişimleri inceleyen Ferhunde Özbay şu şekilde bir dönemlendirme yapar:

1. 1950 - (1960-65): İstanbul'un altın çağı ya da Osmanlı dokusunun yıkılışı,
2. (1960-1965) - (1980-1985): Sanayileşme, apartmanlaşma, sendikalaşma, radikalleşme,
3. (1980-1985) - sonrası: İstanbul'u satmak, küresel iklimde yerellik ve yerlilik. Bkz. Ferhunde Özbay, *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus* (İletişim Yayıncılık, 2015), 179.

sinema filmlerinin geçerlilik sorunu olduğuna yönelik önkabulden ileri gelir.<sup>280</sup> Nitekim, bu noktada, yalnızca filmlerden elde edilen verileri kullanarak, tek boyutlu bir kaynaksallaştırma yapmak sınırlılıklarından birisidir. Bu sınırlılığı aşabilmek ve tarihçilik maharetini gösterebilmek için işçiliği farklı alanlarda da yürütmek fonksiyonel olarak faydalıdır.

Bu nedenle çalışmanın geçerliliğini güçlendirecek yöntem olarak kaynakları çeşitlendirme yoluna gidilmiştir. Bu doğrultuda veriler, üçgenleme yöntemine uygun olarak, o dönemin insanları tarafından, zamanın anlayışına göre üretilmiş olan süreli yayımlarla da test edilmiştir. Amaç, örneklemden elde edilmiş verilerin dergi ve gazete gibi diğer kaynakların da taranması suretiyle benzer kategorilerin var olup olmadığı araştırmaktır. Nihai hedef ise bir teyit mekanizması kurmaktır.

Bu kaynaklardan ilki, dönemin hadiselerini ve bakış açısını olabilecek en sade şekilde haberleştiren gazetelerdir. Filmlerin kaynak olarak geçerliliğini güçlendirmek için kullanılan kaynak üçgenlemesinde, gazete haberleri bu üçgenin köşe taşlarından birini oluşturur. Gazete haberlerinin neden doğrulama unsuru olduğunu anlamak için haber içeriklerinin doğasına bakmak gerekir. Bu metinlerin çoğu uzun uzadıya düşünüldüğü yazılmaktan ziyade, hızlı bir tüketim için kısa ve net şekilde kaleme alınmış, olay-odaklı metinlerdir. Elbette bu metinleri oluşturanlar da o toplumun içinde yaşayan ve öznel görüşlere sahip editörler ve gazetecilerdir. Hem hitap ettikleri kitlenin genişliği gereği hem haber verme amacı taşıdıkları için dergi makalelerine nazaran daha objektiftirler.

Ayrıca bu kaynaklar, dolaşımda olan ve birçok farklı kaynak üzerinden sirküle olan bilgiyi, herkesin anlayabileceği şekilde, en sade üslupla iletir. Bu haberler, toplumun genelini ilgilendiren nitelikte olduğundan, kullanılan kavramların sıklığı ve ifade şekilleri dönemin temel meselelerini ve bakış açısını yansıtır. İşte bu durum, dönemin yaygın kabullerini anlamak için bir kapı açabilir. Bu minvalde, sinema filmleri örneklemden elde edilen anahtar kelimeler, yaygın olarak okunan Milliyet

---

<sup>280</sup> Bu konu 1.2.2. numaralı Kaynağın Geçerliliği adlı alt başlıkta tartışılmıştır.

gazetesinin 1950-1999 yılları arasında yayınlanmış sayılarında taranmış ve kupürler dosyalanmıştır.

Bu kupürlerin kayda geçirilmesini müteakip ilgili hadiseler dönemlendirmeye uygun şekilde anlatı içinde kullanılmıştır. İncelenen dönemlerde sosyal gerçekliğin ne olduğunu anlamak ve ulaşılan sonuçların doğruluğunu test etmek için her döneme ait haber metinleri incelenerek filmlerin örüntüleriyle uyumuna bakılmıştır. Bu sayede, örneklem vasıtasıyla ulaşılan olguların gerçekliği ve geçerliliği teyit edilmeye çalışılmıştır.

Dönemin ruhunu anlamak ve yorumlamak için seçili periyodların hangi kavramlar etrafında döndüğü analiz etmek gerekir. Gazetelerin tümüne, tüm kavramlar için bakarak bir analiz yürütmek pek mümkün değildir. Bu nedenle taranacak kavramlar için öncelikli olarak analiz edilmiş anahtar kelimelerin belirlenmesi gerekir. Fakat temellendirilmiş teori yöntemi gereği bu anahtar kelimeler, Türkiye Cumhuriyeti Tarihine dair yazılmış kitaplardan hazır şablonlar olarak çekilemez. Bu yüzden araştırmacı için, kendi kaynaklarını inceleyerek kodlamalar yapmak ve anahtar kavramlar çıkarmak daha makuldür.

**Tablo 10: Kavramların Gazetelerde Taranarak Kupürlerin Elde Edilmesi**

1950-1965	1966-1979	1980-1999
Sosyo-ekonomik	Sosyo-ekonomik	Sosyo-ekonomik
Sosyal Hareketlilik ve Göç	Sosyal Hareketlilik ve Göç	Sosyal Hareketlilik ve Göç
Göç	Ceceköndü	Sermaye
Yalnızlık	Aile	Almanya
Yetim	Mahalle	Refah Seviyelerindeki
Köylü	Tesadüfler	Dalgalandırılmalar
Şehir	Hemşehri	Çaresizlik
İhtira	Rofah Seviyelerindeki	İşsizlik/Kira/Borç
Yanlış Anlaşılma	Dalgalandırılmalar	Ortadirek
Rofah Seviyelerindeki	Zenginler	Bankerler
Dalgalandırılmalar	İşporta	İntikam
İç Göç	Fabrikatörler	Sosyo-kültürel
Ulaşım ve Karayolu	Varlık	Değişen Aile & Birey İlişkisi
Taşra	Sermaye	Bireysellik
Sosyo-kültürel	Kenililer	Özgürlük
Değişen Aile & Birey İlişkisi	Hizmet Sektörü	Yalnızlık
Yalnızlar	Sosyo-kültürel	İstisnar
Bekarlar	Değişen Aile & Birey İlişkisi	Hapis
Aile	Mahalle	Akraba
Taşra	Aile, Türk Ailesi	Değerler ve Aşkanklıklar
Yabancı	Birliklilik	Avanta
Değerler ve Aşkanklıklar	Kariyer	Rüşvet
Sabır	Başarı	Yozlaşma
Metanet	Söhret	İstisnar
Yetinme	Değerler ve Aşkanklıklar	İhanet
Yanlış Anlaşılma	Mücadele	Dolandırıcılık
Gariplik	Fedakarlık	Namus
	Birliklilik	Arabesk
		Tüketim
		Cinsellik
		Eşitlik

Yukarıdaki tabloda sol tarafta gösterilen anahtar kelimeler, dönemin ruhunu yansıttığı için filmlerde de sık sık öne çıkmış olup tezin ana başlıkları için gösterilen şekilde kategorize edilmiştir. Bazı kavramlar ve durumlar birden fazla dönemde belirlediği için buna uygun olarak o dönemlerde de tekrar belirtilmiştir. Filmlerin analizi sayesinde öncelikli olarak kodlanan bu anahtar kelimeler, gazetelerde teker teker taranmıştır. Tablonun sağ tarafında ise bu kavramlar ve durumların, gazetelerde tek tek taranarak elde edilen kupürlerin bir görüntüsü vardır. Bu sayede tarihsel hadiselerle paralellikleri ele alınmıştır.

Bu verilerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan dönemlendirmelerin toplumsal izdüşümleri gazete haberlerinin taranması ile bu şekilde tekrar değerlendirilmiştir. Kavramların taranması sonucu, bazılarının aynı önemde izdüşümleri bulunmuşken, bazı kavramların ise haberlerde çok daha seyrek temsil edildiği görülmüştür. Böylece sosyal gerçekliğin doğrulaması yapılmaya çalışılmıştır. Olgularla ilgili kaydedilen kupürlerin bir kısmı, destekleyici veri olarak tezin ilgili bölümlerinde yer yer paylaşılmıştır.

Üçgenleme yönteminin bir diğer ayağı olarak ise sinema dergilerine bakılmıştır. Tespit edebilen 142 dergi arasından, aşağıda isimleri verilen 23 tanesinin ulaşılabilen tüm sayıları taranmıştır. Dergilere başvurma noktasındaki asıl gaye; yönetmenler, senaristler ve yapımcılar gibi film üreticilerinin gerçek olayları ne

derecede perdeye yansıtmaya çalıştığını ve ana motivasyonlarının ne olduğunu görmektir. Buna ek olarak, izleyiciler ve eleştirilenler gibi film tüketicilerinin de bu “hakikate sadakat” meselesini nasıl algıladığı değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda dergilerde yayınlanan haberler, eleştiriler, değerlendirmeler, röportajlar ve ilanlar dahil olmak üzere tüm içerikler incelenmiştir.

**Tablo 11:** *Taranan Sinema Dergileri*

<b>Dergi Adı</b>	<b>Yayımlandığı Dönem</b>
Perde ve Sahne	50'ler
Senaryo	
Yıldız	
Ant	60'lar
Artist	
Film	
Genç Sinema	
Özgür Sinema	
Ses	
Sinema 65	
Si-Sa	
Siz	
Ulusal Sinema	

Yeni Sinema	
Çağdaş Sinema	70'ler
Filim 70	
Film Dergileri	
Gerçek Sinema	
Yedinci Sanat	
Gelişim Sinema	80'ler
Video Sinema	
25. Kare	90'lar
Video Haber	

En nihayetinde, üçgenleme yöntemi sayesinde film örnekleme, gazete haberleri ve dergi metinleri birbirini desteklemesi amacıyla kullanılmıştır. Tezin ana kaynakları bunlardır. Gazeteler, filmlerin hakikatle kurduğu bağı teyit etmek için bir “fact-check” aracı olarak kullanılırken dergiler ise tasdik kaynağı olarak “double-check” amacıyla ele alınmıştır. Tabii ki bu kaynaklar, nüfus sayımları, resmi raporlar ve diğer dönem kaynaklarıyla sürekli surette denetlenmiştir.

### 1.2.6. Verilerin Analizi

Bu tezdeki örneklemeden çıkan veriler, temellendirilmiş teori yöntemiyle analiz edilmiştir. Bu teorinin en merkezi unsuru, verilerin toplanmasında benimsenen sistematik çalışmadır.<sup>281</sup> Bu yöntem, kavramsal ve kuramsal kaynaklardan beslenmekle beraber bu kaynakların hiçbirini ana çerçeve olarak kullanmaksızın

<sup>281</sup> Bulduklu, “Eleştirel Çalışmalarda Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Gömülü Teori”, 13.

çıktıları yorumlayarak kuramsal bir sonuca ulaşmayı hedefler. Belirli bir teorik çerçeveye sınırlandırılmayan bu tip bir araştırmaların en büyük dayanağı, verilerin işaret ettiği yöne bakarak eş zamanlı oluşturulan soyutlamalardır.

Bu yöntemi benimseyen araştırmacı, elde edilen verilerdeki anlamları kodlayıp bu unsurları analik olarak sınıflar, bunları daha soyut kavramlarla örtüştürerek sistematik olarak birbiriyle karşılaştırır ve en nihayetinde anlam gruplarını kategoriler halinde yorumlar.<sup>282</sup> Standart bir şablona yerleştirilmediği için veri toplama ve analiz süreci, diğer yöntemlere göre daha esnektir. Bu tezde de birçok farklı aşamada hem kilit unsurları saptama hem de bunları tasnif etmek üzere kodlama, kavramsallaştırma, soyutlama ve kategorizasyon yapılmıştır.

Bu tez için izlenen filmlerin temaları, karakterleri, içerdikleri baskın duygular, bahsettikleri önemli olaylar vb. unsurları, araştırmacı tarafından ilk aşamada not edilmiş, daha sonra bu filmlerden 100 tanesi analitik olarak yorumlanmak üzere seçilmiş, seçilen filmlerdeki kavramlar birbiriyle ilişkilendirilerek okunmuş ve son olarak filmlerin Türkiye tarihinde yansıttığı gerçeklik, dönemsel kategoriler altında damıtılarak sunulmuştur.

Kodlamanın ilk aşaması, temel olarak, korkunun somut karşılıklarını görebilmek amacıyla tehdit unsurlarını tespit etmek suretiyle icra edilmiştir. Bu ise duyguları tetikleyen nesnelere iliştilenmesi, kategorilere ayrılması ve soyutlanması suretiyle olmuştur. İkinci aşamada, soyutlanan kavramlar arası ilişkiler kurulmuş ve bunlar daha üst basamak bir soyutlama ile ana kategoriler altına yerleştirilmiştir. Son aşamada ise tüm kavram ve kategoriler tekrar gözden geçirilerek analitik bir çerçeveye oturtulmuştur. Korku ve çeperinde bulunan endişe, kaygı ve kuşku gibi ilintili hâllerin tespiti için film anlatıları teker teker çözümlenerek her bir dönem ayrı ayrı analiz edilmiştir.

Örneğin 1950-1965 dönemi filmlerinde; yanlış anlaşılmalara, yetimlik, tutunma çabası, öteki korkusu, gariplik gibi örüntüler vardır. Tüm bu izlekler, bazı temalar etrafında soyutlanmış olup şehre dair endişeler, varlığın vitrinde olmadığı yıllar, ailesi

---

<sup>282</sup> Bulduklu, 6.



arkada kalanlar ve sabır ve metanet üst başlıklarıyla değerlendirilmiştir. Yine 1966-1979 döneminde tesadüfler, kanaatkar olmak, bölünme korkusu, diğerkamlık gibi farklı izlekler tespit edilmiştir. Bu temayüller göçer değil konar olmak, zenginliğin kötülükle eşitlenmesi, aslolan aile gerisi teferruat, mücadele ve fedakarlık başlıklarıyla kavramsal bir çerçeveye oturtulmuştur. Son olarak 1980-1999 döneminde de tutunma çabası, çaresizlik anlatıları, yitip gitme korkusu ve bireysellik gibi ortak izlekler bulunmuştur. Bunlar da yine soyutlanmış olgular olarak memleketler arasında kalmak, ekonomik uçurum ve çaresizler, dağılan aileler ve gönüllü yalnızlar ile namus ve özgürlük başlıkları altında kavramsallaştırılmıştır.

Tüm bu soyutlanan temalar ise bazı genel kavramlar altında ilişkilendirilmiştir: toplumsal hareketlilik ve göç, refah seviyelerindeki dalgalanmalar, değişen aile ve birey ilişkisi, değerler ve alışkanlıklar. Her bir bölümün başına, burada hangi toplumsal grubun merkeze alındığına dair “kimin hikayesi anlatılıyor” başlığı konmuştur. Bölüm sonlarında ise her bir döneme ait hâkim korkular toparlanmıştır. Son olarak daha üst bir soyutlamaya gidilmiş ve tüm bu değişkenler sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimin korku göstergeleri olarak kategorileştirilmiştir.

Bu tez, çok katmanlı bir tarihsel analiz yapmaya çalışır. Bu niyet doğrultusunda, tarihsel ve toplumsal gerçekliği anlamak için üç ayrı katmana odaklanır: Bağlam (toplumsal), Olgu (ilişkisel) ve Duygu (bireysel). Birinci (dış) katman siyasi, sosyal ve ekonomik konjonktür doğrultusunda şekillenen büyük toplumsal olayları ifade eder. Orta katman, kişilerin yakın çevresiyle kurduğu ilişkinin doğasını açıklar. Bu ilişkiler, sinema filmlerinde, karakterin hayat seçimleri veya başlarına gelen olaylar sonucunda gösterdikleri tutum ve davranışları gösteren olgulardır. Üçüncü (iç) katman ise bu temsillerin bireyin kendisi tarafından nasıl deneyimlendiğini gösteren duygulardır. Çatışmalardaki asli duygu olan korku ve endişe, daha pozitif duygularla çevrelendikleri için kompleks bir duygu durumu olarak ortaya çıkar ve bu nedenle de bu analizin ilk basamağı olarak değil, son basamağı olarak ele alınır.

Araştırmacı ne bireyden toplumsal alana ne de toplumsaldan bireysel alana doğru yönelen bir yöntem izler. Araştırmacının ilk veri seti olarak seçtiği alan,

karakterlerin çevresiyle ilişkilenmesinde ortaya çıkan somut sosyal olgulardır. Bir diğer ifadeyle başlangıç noktası, iç ve dış katmanı birbirine iliştiren orta katmandır, yani ikinci kısımdır. Nitekim bu veriler, sinema filmlerinde en kolay tespit edilebilen unsurlardır. Bunun tersi olarak duygular veya toplumsal bağlam, filmlerde ancak dolaylı olarak yansıtılır ve bunları filmlerden çözümlenmek bir analiz süreci gerektirir. Tam da bu sebeple, ilk veri seti ve analizin başlangıç noktası olarak, sinema filmlerindeki ortak davranış örüntüleri bulunup listelenmiştir. Bunu müteakiben bireysel katmandaki duygular ve toplumsal katmandaki sosyo-ekonomik/sosyo-kültürel bağlam araştırmanın sonraki adımında analiz edilir.

Ele alınan bu orta katmanda araştırmacının tespit etmeye çalıştığı olgulara örnek vererek somutlaştırmak yerinde olabilir. Mesela, 70'li yıllarda çekilen filmlerin bazılarında anlatılan fakir kahramanlar, kendi gerçek kimliklerini faş etmekten utanıp sanki daha üst bir sosyo-ekonomik sınıfa ait gibi davranır ve sevdikleri kişileri yalan söyleyerek kandırırlar. Bu tip kılık değiştirme davranışları arka plan olmaksızın düşünüldüğünde anlamsız ve analize değer görülmebilir. Fakat filmlerde bu davranışın sık tekrarlanan bir örüntü olması, bu meselenin aslında dikkate değer bir veri olduğunu gösterir.<sup>283</sup>

Zira duygular, filmlerde karakterler tarafından dolaylı olarak yansıtılıp jest ve mimiklerle ima edilse de çoğu zaman karakterin iç sesi olarak net bir şekilde duyulmaz. Böyle bir durumda karakterin yaşadığı duygular çok yönlü ve karmaşıktır. İlk olarak kılık değiştirme heyecan, arzu, kabullenilme isteği gibi duygularla çevrili gibi görünse de çatışmanın çözülme aşamasında kılık değiştirme davranışının aslında dışlanma ve aşağılanma korkusu ile ilgili olduğu anlaşılır.

Araştırmanın ilk safhasının bu orta katman olmasının bir diğer nedeni ise, herkesin fark edebileceği unsurlardan olabildiğince nesnel bir veri setini oluşturabilmektir. Bu sayede siyasi tarih çalışmalarındaki ön kabullerden etkilenmeden konuya yaklaşılabilir. Araştırmacı, filmlerdeki karakterlerin aile ve arkadaşlık ilişkilerine dair olguları örüntüler halinde listeledikten sonra, bu listedeki verilerin iç ve dış katmanlara dair verilerle karşılaştırılması yoluyla eş zamanlı

---

<sup>283</sup> Bu konu tezin ana bölümlerinde ayrıca ele alınacaktır.

analizine başlar. Araştırmanın yöntemi, ilk olarak mümkün olduğunca objektif olarak listelenen bu davranış örüntülerinin anlamlandırılabilmesi için, diğer iki katmana bakmayı gerektirir.

Bu doğrultuda dış katman olan siyasi, ekonomik ve toplumsal olgulara ve bağlama bakarken hem gazete haberlerinden yararlanarak filmlerde geçen olguların bağlam teyidini yapar hem de siyasi tarih literatüründen faydalanarak dönemin konjonktüründe bu davranışın nereye oturduğunu anlamaya çalışır. İç katman olan duyguların ve bireysel deneyimlerin filmlerdeki örüntülerle bağlantısını kurabilmek de süreci anlamak için hayatidir. Zira önünde sonunda toplumsal gerçeklik, bireyler tarafından deneyimlenen duygulanımlarda saklıdır. Olguları kişiler için gerçek kılan şey onların deneyimlenme şeklidir. Bu açıdan, üç katmanlı analizin belki de en önemli kısmı duygulardır. Zaten bu yüzden, bu araştırma bir duygu tarihçiliği çalışmasıdır.

Araştırma sonunda elde edilen tüm veriler değerlendirilerek bir teori ortaya konur. İzlenen yöntem esasen parçadan bütüne ulaşmaya yöneliktir ancak süreç dinamik biçimde işler.<sup>284</sup> Birçok aşamada yapılan bu kodlama işlemi, temellendirilmiş teori stratejisinin ana unsurlarındandır ve bunun da iki temel ögesi vardır. Bunlardan ilki, kavramsal kategoriler ve özellikleri, ikincisi ise kategoriler ve kategorilerin özellikleri arasında kurulan ilişkilerdir. Bu durum şu şekilde açıklanabilir:

Sürekli daha üst seviyede bir soyutlamaya ulaşmak üzere yinelenen araştırma boyunca kullanılan temel analiz birimi ise anlamlardır. [...] Aynı olgu ile ilişkili anlamlar grubu ise kategorileri şekillendirir. Kategoriler, anlamların birbirleri ile karşılaştırılarak sınıflandırılmasıdır, temsil ettikleri anlamlardan daha üst seviyede yer alır ve daha soyuttur. [...] Bu hiyerarşik dizilimde alt seviyedeki anlamlar üst düzeydeki anlamların kavramsal içeriğini oluştururlar ve onlara operasyonel bir nitelik kazandırır.<sup>285</sup>

Bu doğrultuda analiz edilen verilerin aktarılması aşamasında, kodlanan verilere dair bulgular çeşitli tablolarla görsel olarak da ifade edilir. Bu analiz sayesinde, korku temsillerinin seçili dönem boyunca nasıl değiştiği takip edilebilir. Bu sebeple, ilerleyen bölümlerde örneklem grubundan elde edilmiş tablolar, bağlam ile irtibat kurularak sık sık kullanılmaktadır. Bu veri kaynağı, hem tekil olarak filmlerin bir deşifresi hem de

---

<sup>284</sup> Bu yöntemin teknik ayrıntılarına dair bkz. Bulduklu, 2.

<sup>285</sup> Bulduklu, 6.

zaman içindeki değişimi toplu olarak göstermesi bakımından bir değişim grafiği işlevi görür.

### **1.2.7. Filmlerin Hakikate Sadakati**

Bu tezde filmlerin kaynak olarak geçerliliği, hakikate uygunluk kavramı üzerinden değerlendirilerek dergi ve gazete verileri ile yapılan sağlamalar üzerinden test edilir. Kaynak üçgenlemesi olarak adlandırılan bu teknik, filmlerin analizinden elde edilen sonuçların gerçeklikle kurduğu bağı güçlendirir. Bu hedef doğrultusunda bu başlık altında, filmlerin gerçeklikle kurmuş olduğu bağın niteliği dergi içerikleri üzerinden ele alınacaktır.

Hakikate uygunluk konusu için dergilerde aranan şey; sinema filmlerini üreten, tüketen, izleyen, izleten, yayan, öven ve yeren kişi ve kurumları kapsayan tüm paydaşlar hakkında/tarafından üretilen bilgilerdir. Bu kategorilere karşılık gelen kişiler ise daha spesifik olarak yönetmenler (ve rejisörler), senaristler, yapımcılar, işletmeciler, eleştirmenler ve seyircilerdir. Filmlerin akmakta olan tarihsel hadiselerle kurduğu gerçeklik bağı, bu kişi ve kurumların aralarındaki ilişki ile de anlaşılabilir. Pratik anlamda paydaş olan bu kişilerin aralarındaki ilişkiler ve film üretim sürecine nüfuzları düşünöldüğünde, imal sürecinin nasıl işlediği kabaca ortaya çıkarılabilir.

1950-1999 yılları arasında yayınlanan sinema dergilerine, faaliyet yürüten sinema kulöplerine, işletmeci, yapımcı, yönetmen ve senaristlerin anılarına ve yayın mecralarında verdikleri çeşitli röportajlara bakıldığında şöyle bir ilişkiler bütünü ortaya çıkar: Müşteri olan seyircinin talepleri işletmeciler tarafından bilinir ve bu yönde film üretmesi için yapımcılara sunulur, akabinde yapımcının direktifiyle yönetmen ve senaristler o doğrultuda film yapım sürecini tamamlar, eleştirmenlerin ise neredeyse hepsi üretilen bu “bayağı” filmleri sanatsal olmadıkları gerekçesiyle eleştirir. Bu sürecin paydaşlarını daha ayrıntılı bir şekilde ele almak faydalı olacaktır.

Filmleri izleyiciyle buluşturan işletmeciler filmleri satın alma işleminden gösterime sokmaya, sipariş ile film çekirtmekten yabancı filmleri dublajlamaya kadar birçok alanda faaliyet gösterir. İşletmecilerin en büyük meselesi “seyirciyi

doyuramamak korkusu” olduğu için yürütülen bu süreç dönemin gözde tabiriyle “tecimsel” bir faaliyettir.<sup>286</sup> Bu noktada, “sinemacı ve seyirciyle daha yakın ilişkileri olan işletmeciler” film üretim sürecinin başat unsurudur ve ilk planlamalar onların gözetimi altında yapılır.<sup>287</sup> Seyirci ve sinemacılar, bir diğer ifadeyle tüketici ve üretici arasındaki bu zincir halkası, filmlerin gerçekle kurduğu bağı temelden etkiler.

1950-1999 arası dönemde işletmecilerin etki alanı, bugünkü gibi yalnızca büyük şehirlerle sınırlı değildir, memleketin dört bir yanına uzanır. Her ne kadar 90’larda sinema gösterimleri konusunda büyük şehirlerin etkisi çok artsa da “Anadolu’da filmleri dağıtıp gösteren işletmecilerin Türk sinemasına olan egemenlikleri” 80’lerin ortasına kadar devam eder.<sup>288</sup> Tam da bu nedenle konular yalnızca kentli insan sorunlarına odaklanmaz. İşletmeciler talepler doğrultusunda nabza göre şerbet vermek zorundadır. Üretilen filmlerin kalitesini de bir nevi “rağbet barometresi” belirler.<sup>289</sup> Bu nedenle ticari faaliyetler sürdürülürken seyircinin nahoş bulduğu konulardan kaçınma, ilgisiz göstergelerden uzak durma ve arzulara hizmet etme istikametinde bir anlayış hâkim olur ve halkın gerçeklik algısıyla uyumlu bir üretim yapılmak zorunda kalınır.

İşletmeci ile yapımcı arasındaki ilişki kimi zaman net, ama çoğunlukla belli belirsizdir çünkü imalatçının işletmeci firma mı olduğu yoksa filmlerin yapımcılara senet karşılığı sermaye sağlamak suretiyle mi üretildiği kesin değildir. Yapımcıların ayrı bir birim olduğu süreçte ise bu kişiler, seyirciye kulak kabartan işletmecinin nüfuz alanı altında kalarak belli konuları filme almak ve ilgi çeken filmlerin de benzerlerini üretmek mecburiyetindedir.<sup>290</sup> Bu nedenle, kendilerine sunulan birçok projeyi reddetmekte, memnuniyetsiz bir eleştirmenin ifadesiyle “«seyirci böyle istiyor» teranesile bir yığın bayağı kurdeleleri ortaya çıkarmaktadırlar.”<sup>291</sup>

---

<sup>286</sup> Ş. Avni Ölez, “Gerçekçi Görüşün Sinema’ya Getirdikleri”, *Sisa*, sy 2 (Mart 1965): 3.

<sup>287</sup> Bülent Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, röportaj yapan Yedinci Sanat, Yedinci Sanat, sy 3, Mayıs 1973, 22.

<sup>288</sup> Burçak Evren vd., Son On Yılım Genel Değerlendirmesi ve Sinemamızın Yapısal Sorunları, Gelişim Sinema, sy 08, Mayıs 1985, 39.

<sup>289</sup> Turgut Kural, “Sinema Sanatı, Kalite ve Gerçek”, *Sisa*, sy 1 (Şubat 1965): 4.

<sup>290</sup> T. Kakinç, “Halkın İsteddiği Halkın İstemediği”, *Sinema 65*, sy 1 (Ocak 1965): 14.

<sup>291</sup> Ziya Metin, “Türk Sineması ve Seyirci”, *Yeni Sinema*, sy 3 (Kasım 1966): 38.

Halbuki yapımcıların, ciddi bir ticari baskı altında buldukları için pek de geniş bir özgürlük alanları yoktur. 50'lerdeki röportajlarda bazı rejisörler, özgünlük konusundaki eleştirilere karşı suçu yapımcılara atarak şablonlar dışına çıkmaya izin verilmediğinden şikayet eder.<sup>292</sup> Bununla beraber yönetmen Ömer Kavur, film üretim sürecini iyi bildiği için bu kadar acımasız yaklaşmaz ve “bir film yapıldıktan sonra parasını geri getirmiyorsa o yapımcı bir daha film yapma olanağından yoksun olur” diyerek meselenin özünün ticari olduğu noktasında yapımcılara hakkını teslim eder.<sup>293</sup>

Yapımcının seçtiği konular bu anlamda halkın kavrayışına ve beğenisine uygun düşen unsurlardandır. Zaten bu yüzden, izlenme kaygısı altında üretim yapan yapımcılar “seyircinin kendisini filmlerine aktarmış”<sup>294</sup> ve “zamanla değişen niteliklerine göre filmlerin konularını da değiştir”mişlerdir.<sup>295</sup> Dolayısıyla, gerçekte, yani halkla kurulan iltisak sinema filmlerinin hayat damarı gibidir.

Film üretim sürecinde, yapımcının gözetimindeki yönetmenler ise hikayeyi seçme, değiştirme, başka bir tarafa yönlendirme ve belli bir üslupla aktarma noktasında -en azından teoride- (y)etkindirler. Aynı zamanda, sinemanın toplumsal yönünün ayırıcılığına sahip olmak zorundadırlar. Aksi takdirde zaten filmleri tutmaz ve piyasadan dışlanırlar. Öte yandan, filmleri izlenen yönetmenlerin ekseriyeti sinemanın hem estetik ve fikri hem de ekonomik ve toplumsal bir yönü olduğunu bilir.<sup>296</sup>

Saygın bir yönetmen olan Halit Refiğ, “Bir sinema eseri, sadece yaratıcısının değil, aynı zamanda içinden çıktığı toplumun eseridir. Sanat kolları arasında sinema kadar içinden çıktığı toplum ile bağıntılı bir başka sanat kolu yoktur” derken buna işaret eder.<sup>297</sup> Lütfi Akad da benzer bir şekilde, kendisinin izleyiciye bir reçete sunmadığını ama toplumdaki marazı tespit ederek gösterdiğini, bu sayede gerçeğe

---

<sup>292</sup> Emrah Özen, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, içinde *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 500.

<sup>293</sup> Ömer Kavur, Ömer Kavur ile Söyleşi, röportaj yapan Ahmet Sezerel, *Yeni Sinema*, sy 32, Temmuz 1980, Sinematek Derneği.

<sup>294</sup> Selim Sabit, “Ben ve Ötesi”, *Sisa*, sy 4 (Mayıs 1965): 7.

<sup>295</sup> Aydın Sayman, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 1”, *Gerçek Sinema*, sy 2 (Kasım 1973): 15.

<sup>296</sup> Halit Refiğ, “Türk Sineması Nedir 1 - Gerçek Duygusu”, *Sinema 65*, sy 1 (Ocak 1965): 12.

<sup>297</sup> Refiğ, 12.

hizmet ettiğini belirtir.<sup>298</sup> Yönetmenlerin imzalarını taşıyan bu görsel temsiller, gerçekliğin farklı boyutlarını yansıtır.

1984 yılında Antalya Film Festivali jüri üyelerinden olan Akad, muteber bir yönetmen olan Atıf Yılmaz'ın *Bir Yudum Sevgi* (1984)<sup>299</sup> filminin kahramanı hakkında, "Hale'nin [Soygazi] canlandırdığı tipi çok iyi tanıyorum. O İnsanlar Mecidiyeköy'de oturduğumuz zaman bizim evin önünden geçerlerdi. Bunların içinde evlere çalışmaya gidenler de vardı" diyerek toplumsal izdüşümün altını çizer.<sup>300</sup> Başka bir yönetmen olan Ömer Kavur ise çekmiş olduğu *Yusuf ile Kenan*'dan (1979)<sup>301</sup> bahsederken, "İstanbul'un kıyı-köşe mahallelerini, yan sokaklarını sergileyen bir film ve bu semtlerin atmosferini vermenin gerektiği düşüncesindeydik" diyerek hakikate uygunluk konusundaki hassasiyetlerine vurgu yapar.<sup>302</sup>

Bu yönetmenler halk nezdinde meşhurdur ve piyasada ağırlıkları vardır ama sinema filmlerinin gerçeği yansıtmaya işlevi daha geniş bir kitle tarafından paylaşılır. Mesela Mudurnu'da bulunan Taşkesti köyünde amatör imkanlarla film çekmeye çalışan taşradaki bazı girişimcilere sorulan, "Sizce sinema nedir? Amacı nedir?" sorusuna Hayrettin Akşit, "Hayatı, gerçeği, olayları tesbit eder, bize gösterir" şeklinde yanıt verir.<sup>303</sup> Gerçekten de, filmlerin hakikatle kurduğu bağ konusunda yönetmenler nezdinde hem bir beklenti hem de hassasiyet olduğunu söylemek gerekir. Bu doğrultuda, yönetmenlerin gözünde, çekilmiş ve çekilmekte olan filmlerin, olmuş ve olagelmekte olan hadiseleri çeşitli şekillerde yansıtmaları vakidir.

Film üretim sürecinin bir diğer köşe taşı ise senaristler oluşturur.<sup>304</sup> Bu kişiler, gerçekliğin inşasında vazgeçilmez unsurlardan biridir. Dört yüze yakın filmin senaryosunda imzası bulunan Bülent Oran'ın ticari yöne dikkat çeken ifadeleriyle, senaristler için en stresli şey, "filme iş yaptırma tedirginliği"dir çünkü "senaryocu,

---

<sup>298</sup> Lütfi Akad, "Ayın Konuşması: Lütfi Akad'la bir Konuşma", *Yedinci Sanat*, sy 1 (Mart 1973): 26.

<sup>299</sup> *Bir Yudum Sevgi*, Dram, Romantik (Delta Film, Yeşilçam Film, 1984).

<sup>300</sup> Lütfi Akad, Antalya Film Festivali'nin Ardından Lütfi Akad ile bir Söyleşi, röportaj yapan Âlim Şerif Onaran, *Gelişim Sinema*, sy 02, Kasım 1984, 25.

<sup>301</sup> *Yusuf ile Kenan*, Dram (Focus Films, 1979).

<sup>302</sup> Kavur, Ömer Kavur ile Söyleşi.

<sup>303</sup> Oğuz Makal, "Taşkesti'de Sinema Çalışmaları", *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 6.

<sup>304</sup> Bülent Oran, Safa Önal, Sadık Şendil gibi etkili senaristlerin ilk senaryolarını yazdığı yılın 1953 olması dikkate değerdir. Bu yıllar Yeşilçam'ın da doğduğu yıllara tekabül etmektedir.

yapımcı parasının muhafızı” gibidir.<sup>305</sup> Her ne kadar çoğu konu teklifi, piyasanın nabzını tutan ve halka kulak kabartmış olan yapımcılardan gelse de sürekli bir üretim olduğu için bu iş senaristler için kolay değildir.<sup>306</sup>

Senaryo yazarları, yapımcı ve yönetmenlere koşut olarak, toplumun mevcut politik ve ekonomik durumuna göre hikayesini inşa eder.<sup>307</sup> Hem yazıp hem yöneten Lütfi Akad gibi bazıları ise İstanbul’dan Urfa’ya giderek jandarmalarla ve kaçakçılarla konuşup gerçeğe sadık bir öykü kurar.<sup>308</sup> Filmlerin ticari yönü olduğunun her zaman bilincinde olan senarist Bülent Oran, onların izleyici nezdinde rağbet görmesini ise gerçek olmalarına bağlar: “Gerçeği bulduğumuz zaman filmin iş yapmaması olanaksızdır.”<sup>309</sup> Oran, burada kategorik bir ayırım yapar ve şöyle devam eder: “Fakat, gerçek ile kafada kurulan gerçek farklı olduğu zaman, yani işçi böyle, köylü şöyledir diye uzaktan bakılarak yapılan değerlendirmeler aslında gerçeğe uymadığından o filmler de iş yapmıyor.”<sup>310</sup> Filmlerin gerçekle uyumlu olduğu için halk nezdinde itibar görmesi ve izleniyor olmasına dair Yeşilçam’ın belki de en başarılı senaristinin böyle düşünmesi dikkate değerdir.

Film üretim sürecini pratik olarak şekillendiren ve kendisine yakın kahramanlar çizdiren, “Türk filmlerinin esas seyircisi” olan bu halk, Halit Refiğ’e göre “büyük şehirlere taşradan gelip yerleşmiş olanlar, ya da büyük şehirde yaşayıp zevkleri burjuvalaşmamış olan” kişilerden müteşekkildir.<sup>311</sup> Sinematek çevresinden olan Aydın Sayman da benzer bir şekilde bu seyircinin, “büyük bölümünü işçi, şehirlileşmiş köylü

---

<sup>305</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 17.

<sup>306</sup> Oran, 17. Senarist ile yapımcı arasındaki ilişki, 1950-1999 arası süreçte, özellikle Yeşilçam Sinemasında dışarıdan içeriye doğru işlerken, 90’larda belli bir değişime uğrayarak senaristlerin yapımcılara gittiği sürece evrilir. Bununla beraber, bu yeni usulde de senaristin sunduğu metin yapımcı ve yönetmen tarafından birçok revizelere tabi tutularak bambaşka bir hâl alır: “Senaryo, çekim öncesinde yönetmenin düzenlemeleriyle yeni bir görünüm kazanıyor. Belki de senarist ‘senaryosunu tanıyamıyor’. Senaryosunu tanıyamadığında ses çıkarmayan senaristler ise ‘ideal’ sıfatı kazanıyor kimi yönetmenlerin gözünde.” Bkz. Derya Akburak, “Senaryo Üzerine”, 25. *Kare*, sy 2 (Ocak 1991): 19.

<sup>307</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 22.

<sup>308</sup> Akad, “Ayın Konuşması: Lütfi Akad’la bir Konuşma”, 20.

<sup>309</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 21.

<sup>310</sup> Bülent Oran, burada Yeşilçam’ın ürettiği filmlerin gerçekten kopuk olduğunu iddia eden ve onu gerçek bir sinema olarak saymayan sinema yazarlarına gönderme yapıyor olsa gerektir. Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 21.

<sup>311</sup> Halit Refiğ, “Türk Sineması Nedir? 3 - Sinemamızın Dayanakları”, *Sinema* 65, sy 3 (Mart 1965): 15.



ve dar gelirli bürokratlar”ın oluşturduğunu ifade eder.<sup>312</sup> Romancı Kemal Tahir’in, dışarıdan bir göz olarak, gözlemlediği de buna yakındır. Tahir, “Büyükşehirlerimizi çepeçevre kuşatan ve adına nedense «Gece Kondu» dediğimiz köylerle her biri köyden başka bir şey sayılamıyacak kasabalarımızın çoğu, okuma bilmez halklarını sinema seyircisi haline getiren ve orda tutan Türk filimleri” diyerek bu filmlerin halka ulaşma bakımından ne kadar güçlü olduğunu vurgular ve “kenarda” yaşayan izleyici profilinin sınırlarını kabataslak çizer.<sup>313</sup>

Alt tabaka insanlarından oluşan ve (popüler) sinemanın yönünü çizen bu grup, bu dönemde üretilen filmlerin “ana kişiliğini” belirleme istidadına sahiptir.<sup>314</sup> Bu filmlerin içerikleri ise yurdun farklı noktalarında çeşitli şekiller alabilmekte ve “bölgelerin isteklerine göre” şekillenmektedir.<sup>315</sup> Dönemin starlarından Hülya Koçyiğit, “Yıllarca tanıdığım, içinde bulunduğum Türk sineması, seyircisinin istekleri doğrultusunda, kendine yön verebilmiş bir sinemadır” diyerek bunun altını çizer.<sup>316</sup>

Yine Koçyiğit’e göre mesele sadece seyircinin talepleri değildir, zira film içeriklerini, “elbette ki toplumun gelişen, değişen siyasal kültürel değişiminden ayırt etmeye imkân yok”tur.<sup>317</sup> Özellikle Yeşilçam Sinemasının halk ile kurduğu bu diyalog sayesinde filmler sürekli çekilebilmiştir. Öyle ki, film endüstrisinin ekonomik krizden olumsuz etkilendiği 1972 yılında bile Türkiye, 301 film üretimiyle dünyada üçüncü sırada yer alabilmiştir.<sup>318</sup>

Filmlerde ele alınan konuların, temsil biçimlerinin ve bunların halkın zihninde bulduğu karşılık kurmaca unsurlar ile gerçeklik arasındaki bağı gösteren ana denklemin değişkenleridir. 1950’lerde başlayan Köy Edebiyatı’nın kurucu ismi

---

<sup>312</sup> Aydın Sayman, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 2”, *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 14.

<sup>313</sup> “Türk Sineması Üzerine Soruşturma”, *Yeni Sinema*, sy 19-20 (Temmuz 1968): 64.

<sup>314</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 22.

<sup>315</sup> Kavur, Ömer Kavur ile Söyleşi.

<sup>316</sup> Evren vd., Son On Yılın Genel Değerlendirmesi ve Sinemamızın Yapısal Sorunları, 41.

<sup>317</sup> Evren vd., 41.

<sup>318</sup> Ahmet Gürata, “Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema”, içinde *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, ed. Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham (University of Hawaii Press, 2006), 242.

Mahmut Makal'ın, izleyicinin filmi sahiplenmesine dair bir röportajda söyledikleri bu bağlamda dikkate değerdir:

Toprağın Kanı'nı Adananın bir ilçesinde seyretmiştim. Yazlık sinemada günlerce oynadı, tıklım tıklım dolup taşı oynadığı alan. Bunun bir nedeni de, herkesin birbirine filmi salık vermeye başlamasıydı. Hem kendileri görüyor, hem başkalarının görmesini istiyorlardı. Ben de “aman iyi bir film çevrilmiş, seni de yakından ilgilendirir, ne olur gör!” diyen komşuların ve öğretmenlerin uyarması üzerine gidip gördüm. Sonra, filmin neden böyle tutulduğunu üstünkörü anlamak istediğimde şu çıktı ortaya: Herkes bir deli kaymakam istiyordu ilçedeki kırtasiyeciliğin, Osmanlı artığı yönetim anlayışının ve de yönetimci ağa işbirliğinin kaldırılabilmesi için. Buzlar çözülmeden bunun çözümlenmesini istiyorlardı. Geniş anlamda alırsak, bugün halka da inmiş olan “bozuk düzenin değiştirilmesi” doğrultusunda bir fiske olarak alınıyordu bu film.<sup>319</sup>

Makal'ın işaret ettiği şey, iki noktada bir emsal teşkil eder. Bunlardan ilki, izleyicinin (yani halkın) bu filmleri kendi hayatlarıyla ilişkilendirmesidir. İkincisi ise filmin tutmasını sağlayacak bir davranış sergilemeleridir. İşletmeci-yapımcı-yönetmen-senaristlerin altını çizdiği husus, yani filmin iş yapması ve gerçekte kurulan bağ tam olarak bu iki hususun imtizaç noktası ile anlam kazanır.

Türkiye Sinemasına katkısı büyük olan kuramcı Âlim Şerif Onaran da bu hakikate uygunluk konusunu desteklercesine, “sosyal yaşantıyı etkileyen bir cinayet, bir şakilik olayı, köylülerin büyükşehirlerde veya dış ülkelerde çalışmaları süreci filmlere konu olduğu takdirde daha ilgi çekici ve etkileyici oluyor” ifadelerini kullanır.<sup>320</sup> Romancı Kemal Tahir ise, filmlerin halkla kurduğu bağın güçlü olduğunu, “sinemamızın Türkiye’de ulaştığı çağdaşlaşma, yani halkla kurduğu ilinti, Türk romanından çok daha geniş, hatta çok daha derindir” ve “benim sanatımın Türkiye’de ulaşamadığı çok önemli bir yerdedir” diyerek kendi sanatının etki alanının bile sinema karşısında geride kaldığını deklare eder.<sup>321</sup>

Seyirci ve gerçekliğe dair buraya kadar ele alınan kısımda her ne kadar film endüstrisi ve onu yaşatan seyircinin olumlandığı gibi bir tablo ortaya çıksa da bu gidişattan pek memnun olmayan sinema erbabı da vardır. Bazı istisnalar dışında sinema eleştirmenlerinin hemen hepsi (tıpkı bugün olduğu gibi) sinemaya yalnızca bir sanat dalı olarak bakan, popüler sinemayı hâkir gören, üreticilerine öfkeyle yaklaşan,

<sup>319</sup> “Türk Sineması Üzerine Soruşturma”, 63.

<sup>320</sup> Âlim Şerif Onaran, “Sinema ve Sosyal Çevre”, *Yeni Sinema*, sy 17 (Nisan 1968): 21.

<sup>321</sup> “Türk Sineması Üzerine Soruşturma”, 64.

halkın beğenilerine göre film üretmek şöyle dursun, kitlelerin “ilerici-devrimci” doğrultuda eğitilmesi gerektiğini düşünen, ideolojik tandansları göze batan kişilerden oluşmakta ve dergiler etrafında toplanmaktaydı.<sup>322</sup> Sinema dergileri düşünüldüğünde 50’lerdeki tablo, “çoğu sol görüşlü olan sinema kuşağı yazar ve eleştirmenlerin” entelektüel hükümranlılığını göstermekte ve bu genel görüntü tezin ele aldığı dönem boyunca da pek değişmemektedir.<sup>323</sup>

Yerli sinemaya dair bahis açılan hemen her metninde Yeşilçam Sinemasını yerden yere vuran Yeni Sinema dergisinin, “koruma ve araştırma görevini yerine getiren, hem de sinema’ya bir sanat olarak kendisine en yaraşan onurlu, saygıdeğer kimliği kazandırmaya” çalışacağı taahhüdüyle yola çıkması bundandır.<sup>324</sup> Zira Sinematek grubuna teşne birçok kişiye göre Türkiye Sineması, içinden çıktığı ülke gibi “azgelişmiş” bir seviyededir.<sup>325</sup> Böyle olduğu için de, onlara göre, Türkiye’deki film

---

<sup>322</sup> Türk Sinematek Derneği’nin, önceki dergilere benzer bir şekilde, gösterimlere ve sinema haberlerine dair çıkardığı dergi, “devrimci” bir hedef güdüldüğünün altını çizer. Bkz. “Başlarken”, *Filim 70*, sy 1 (Şubat 1970): 1-20.

<sup>323</sup> Özen, “Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayrımı Üzerine Bir Değerlendirme”, 501. Dergilerin desteklediği ve bilhassa 60’lar itibarıyla etkili olmaya başlayan Toplumcu Gerçekçilik Sineması, ATÜT Sineması, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi akımlar görüldü. Bkz. Mehmet Ö. Alkan, “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, içinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 939. Bu akımlar ise hiçbir zaman genele şamil bir rağbet oluşturamadı.

<sup>324</sup> “Çıkarken”, *Yeni Sinema*, sy 1 (Kasım 1966): 1-67. Nitekim onlar “Türkiye ölçülerine değil evrensel sinema sanatı değerlerine önem vermekte” idi. Bkz. “Giriş”, *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 1-68.

<sup>325</sup> Bir açık oturumda Duygu Sağıroğlu ve diğerleri Türkiye gibi (ısrarla her yeni cümlede vurguladıkları) azgelişmiş bir ülkede sinema yapılamamasından şikayette bulunup nasıl yapılacağına dair üstat gördükleri Fransız sinemacı Jean Douchet’ye soru sorarken, Douchet Türk sinemasında sanıldığı gibi büyük bir problem olmadığını, istenirse mevcut durumla üretim yapılabileceğini, teknik ekiplerin yeterli olduğunu, Hollywood kadar üretim yapıldığını, daha düşük bütçelerle çekilen filmlerden örnekler verir fakat muhatapları nedense onun şerefine düzenledikleri açık oturumda bunu pek inandırıcı bulmazlar. Bkz. Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri - Açık Oturum, röportaj yapan Onat Kutlar vd., *Yeni Sinema*, sy 02, Mayıs 1966, 47, Sinematek Derneği. Douchet, Türkiye’de sanat değeri olan sinema filmleri üretmenin ve uluslararası seyirciye hitap etmenin çok zor olduğuna dair yöneltilen tazyikli yorumlara karşı şöyle ilave yapar: “Ne yazık ki kendinizi hiç de doğru olmayan bir şekilde görüyorsunuz. Uluslararası değerde, iyi bir Türk filmi yapmanın tek yolu, bu filmin mutlaka ve tümüyle Türk olmasıdır. Film Türkiye’deki gerçeği yansıtmalıdır. Türkiye’yi doğru, gerçek bir şekilde çizmeli, bize Türkiye hakkında bilmediklerimizi öğretmeli. Uluslararası seyirciyi düşünerek uluslararası filimler yapmaya çalışmayın. Tersine, başarı kazanacak tek şeyin halkınıza yakın olmak, onu gerçek bir şekilde çizmek olduğuna ve uluslararası düzeye erişmenin buna bağlı olduğuna kendi kendinizi inandırın.” Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri - Açık Oturum, 49. Turan Ceyhun da bir başka yerde bunu tekrarlar: “içinde yaşadığımız toplumun bir kurumu olan sinema, zorunlu olarak kendini ona

endüstrisi bir “afyon sineması, yeşilçamın sömürü-soygun sineması biçimiyle” var olmaktadır.<sup>326</sup>

Bu yüzden, Sinematek yönetimi, Türkiye’de üretilmiş olan eserleri gösterme konusunda pek de heveskar değildir. Bunu en basit şekilde, derneğin faaliyet süresi boyunca dergilerinde reklamını yaptığı film afişlerinden ve tanıtım ilanlarından anlamak mümkündür.<sup>327</sup> Aktif bir şekilde yürüttükleri film gösterimlerinde, Türkiye Sinemasını değiştirme gayesi taşısalar da, neredeyse hiçbir Türk filmi izleyiciye sunmamaları dikkate değerdir.<sup>328</sup>

Eleştirmenlerin çoğunun katılacağı görüşe göre sinema üreticilerinin amacı, “emperyalizmin gizli bir silah gibi kullandığı sinemayı tersine çevirip, halkın bilinçlenmesi amacıyla, bağımsızlık ve özgürlük amacıyla kullanmak, devrimci mücadeleye hizmet etmek”<sup>329</sup> ve bir ideoloji doğrultusunda kullanmaktır.<sup>330</sup> Bu çizgiye uymayan eserler ve üreticiler sık sık yerilirken<sup>331</sup> “ilerici-devrimci” çizgide

---

uydurmuş, onun karakterini kazanmıştır. Daha açık bir deyimle, «geri» kalmıştır.” Turan Ceyhun, “Türk Toplumunu ve Türk Sineması”, *Sinema* 65, sy 1 (Ocak 1965): 16.

<sup>326</sup> Erol Bayrakdar, “Görünüş”, *Gerçek Sinema*, sy 1 (Ekim 1973): 19.

<sup>327</sup> Dergiyi çıkartan Sinematek Derneği’nin Mart 1966’daki gösterim ilanlarına bakıldığında özellikle Fransız Yeni Dalga filmleri ile İtalyan Yeni Gerçeklilik filmleri yer alırken tek bir tane Türk filminin olmaması bu rahatsızlığın bir yansımasıdır. Bkz. *Yeni Sinema*, sy 1 (Mart 1966): 37. Sinematek, faaliyetlerine devam ettiği süre boyunca bu çizgiyi devam ettirmiştir. Nitekim 80’lerde çıkarılan diğer dergileri olan Gelişim Sinema da Türk filmlerini görmezden gelme geleneğini yirmi yıl sonra devam ettiren bir yol haritasıyla yayın hayatına başlar. İlk sayılarının girişinde bu eksikliğin farkında olduğu belirtilir ve dergiye dair soru yöneltilenlerden biri olan Lütfi Akad buna parmak basarak şöyle bir teşhiste bulunur: “Türkiye’de sinemayla ilgili iki tür dergi çıkıyor. Biri Yıldız örneği, diğeri ise yabancı sinemaya ağırlık veren ve çevirilere dayanan Yeni Sinema örneği. Gelişim Sinema’nın da ilk sayısında Türk sinemasına yeterince ağırlık verdiğini söyleyemem. Dilerim ilerdeki sayılarında bu eksikliğini giderir.” *Gelişim Sinema*, sy 2 (Kasım 1984): 4. Sinematek çizgisine karşı konumlanan ve yerli filmlere odaklanan dergiler ise az sayıda da olsalar faaliyet sürdürmüştür. Nijat Özön, Halit Refiğ, Giovanni Scognamillo ve Agah Özgüç’ün bir araya gelerek gerçekleştirdiği toplantıda, çıkarmaya başladıkları dergiye dair alınan kararlardan ilki bu konuya dair ince bir serzenişti: “«Sinema 65» sadece Türk sinemasından söz açacak” Bkz. Agâh Özgüç, “Mutlu Günlere Doğru”, *Sinema* 65, sy 3 (Mart 1965): 3.

<sup>328</sup> Bu noktada, Türk filmlerine dair bir yıldönümü münasebetiyle birkaç seçili film gösterimi yapıldığına dair bir şerh düşülmelidir. “Türkiye Sinematek’i 15. Yıl Raporu”, *Yeni Sinema*, sy 31 (Mayıs 1980): 21.

<sup>329</sup> Sayman, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 1”, 19.

<sup>330</sup> Buna benzer ifadeler aslında örtülü bir itiraftır çünkü altı çizilen amaç esasen sinema sanatını icra hususunda bir usul değil, bir ideoloji doğrultusunda sinemayı araçsallaştırmaktır. Sinemanın ideolojik angajman taşınması gerektiğine dair yaklaşık on yıl sonra yapılan bir diğer yorum da şöyledir: “Ülkemizde sinemanın yalnızca bir kâr alanı değil aynı zamanda bir ideolojik silah olduğu daha önce de biliniyordu.” Bkz. “Yeniden Çıkarken”, *Yeni Sinema*, sy 31 (Mayıs 1980): 1-52.

<sup>331</sup> Mesela bir dergi editörü, Yeşilçam içindeki ancak “ilerici nitelikte yapıtları” önemseyip bu formüle göre üretim yapmayan ve eskiden kendi çizgilerine yakın olup o günlerde farklı bir çizgiye

görülen yönetmenler, Yeşilçam içinden çıksalar bile yere göğe sığdırılmaz.<sup>332</sup> Tabii ki bunda dönemin tazyikli siyasi atmosferinin de etkisi büyüktür. Bu anlamda bu değerlendirmeler de dönemin ruhunu yansıtan birer levhadır.

Bu süreçte eleştirilenler sadece üreticiler değildir, aynı zamanda seyirciler ile de ciddi bir mücadele söz konusudur. “Anadolu Seyircisi”<sup>333</sup> tabiriyle küçük görülen bu seyirci, sinema yazarları tarafından edilgen olarak konumlandırılır ve eğitilmesi gereken bir grup, yönlendirilmesi gereken cahil bir kitle olarak görülür.<sup>334</sup> Bu anlamda “bilinçsiz” halkın kalite ile buluşturulması gerekir, yani onların kendi gerçeklikleriyle uyumlu ve kendilerine yakın gördükleri değil, üstün nitelikli unsurlar, “halka rağmen” önlerine sunulmalıdır.

Mesela Ünsal Oskay’a göre sinema filmlerinin eğlendirme fonksiyonu icra etmesinde bir beis yoktur ama bu “Kemal Sunal, Altan Erbulak’ın canlandırdığı küçük insan boyutunda değil, bir Moliere düzeyinde olmalı”dır.<sup>335</sup> Bu tepeden inme

---

yönelenlere aleni savaş ilan eder. “Yeşilçam düzeninin savunuculuğunu yapmakla, onun bağımlı olduğu genel politik ekonomik düzenin de savunuculuğunu yapan Metin Erksan, Halit Refiğ gibi yönetmenler tutarsız, saptırılmış görüşler getirmeye çalışmaktadırlar. Erksan ve Refiğ, teokratik temele dayanan ideolojisiyle, gerici bir kuruluş olan M.T.T.B. ile uzlaşma yolları arayan bir tavır içinde görülmektedirler. Bir zamanların solcu(!) yönetmenleri geçinen Erksan ve Refiğ bilimsel (!) olduğunu söyledikleri görüşleriyle, yeşilçam sinemasının halkın sineması, Türk toplumunun sınıfsız bir toplum olduğu savlarına kadar varmakta, kültürün sınıfsal niteliğini yadsımakla sağcı ve faşizan tavırlarını açıkça belirlemektedirler. Bkz. Bayrakdar, “Görünüş”, 18.

<sup>332</sup> Bu görüşe yakın sinema yazarları, Yeşilçam’ın özellikle suç filmlerinde şiddeti görselleştirmesi ve anlatı unsuru kılmasını kıyasıya eleştirirken neredeyse bütün filmlerinde inşa edici unsur şiddet olan Yılmaz Güney filmlerine aynı eleştiriye yöneltmezler. Çünkü Güney, “ilerici-devrimci” bir çizgide filmler yapar. Bu nedenle sistemden öcünü silahla alabilir, bir kadını dövebilir ve şiddeti meşru olarak kullanabilir. Bu övgülerin güzel bir örneği için bkz. Sayman, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 1”, 19. Bir başka örnekteki methiyeye göre de, “Yeşilçam içindeki bireysel çıkışın tutarlı örneği olan yönetmen Yılmaz Güney’in düşün yapısının getirdiği olumlu sinema örneklerinin gördüğü ilgi, efsaneleşen kişiliği, bilinçlenme süreci içindeki kitlelerin varlığını belirlemektedir” ifadeleri yer alır. Erol Bayrakdar, “Bağımsız Sinemaya Doğru”, *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 8.

<sup>333</sup> Bir itiraf nevinde söylenen “«Anadolu Seyircisi» deyimleriyle eleştirmecilerimiz, en az sinemacılar kadar, kendilerini seyirciden ayrı, onu kendisinden küçük görmektedirler” ifadeleri bunun önemli bir göstergesidir. Bkz. Baykan Sezer, “Sinemamız ve Biz”, *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 29.

<sup>334</sup> “büyük çoğunluğu emekçi halk kitlesi olan ve yerli-yabancı sinemanın ürünleriyle beyinleri yikanan seyirci kitlesi” ve “hiçbir sanat türünün ulaşamayacağı genişlikte bilinçsiz bir halk kitlesi” ifadeleri bunu özetler niteliktedir. Bkz. Sayman, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 2”, 14-15. Bir diğer örnekte ise, Ankara Film Şenliği’ndeki söyleşide Sinekam-Der genel başkanı Muzaffer Hiçdurmaz şöyle demiştir: “Halkımızın bilinç düzeyinin düşük olduğu gibi sinema emekçilerinin de bilinç düzeylerinin düşük olduğunu zaten bilinç düzeyi yüksek olsaydı kapitalistleri temsil eden ANAP hükümeti başta olmazdı.” Bkz. Muzaffer Hiçdurmaz ve Mengü Yeğin, *Sinema Emekçileri*, röportaj yapan Ege Berensel, 25. Kare, sy 02, Ocak 1991, 24.

<sup>335</sup> Evren vd., *Son On Yılın Genel Değerlendirmesi ve Sinemamızın Yapısal Sorunları*, 47. Dikkat edildiği gibi dergi çevrelerinin ve sanat sinemasına dair fikir yürütenlerin önerdiği filmler vaki olsaydı

direktifler, değilleme yoluyla tersten okunabildiği için kıymetlidir. Zira “olması gereken”e yönelik olan tüm bu sert eleştiriler, beraberinde örtülü veya açık olarak “olagelen” unsurun niteliğini de söyler. Bu ise sinema kumaşının halkın gerçekliği ile uyumlu olduğuna dair dolaylı bir tasdikten başka bir anlama gelmez.

Bu Şekilde bir okumayla filmlerdeki içeriğin hakikiliği meselesine bakıldığında, “seyirci yığınlarının baskılarına boyun eğmiş” bir sinema Şeklinde tasvir edilen yapı, tıpkı Yeşilamcıların söylediği gibi, halka yakınlığı ayan beyan belli olan bir Şekilde gün yüzüne çıkar.<sup>336</sup> Hatta bu nüfuz alanını daha da öteye götüren Turan Ceyhun’a göre, “bugünkü Türk sineması, toplum tarafından yaratılmıştır.”<sup>337</sup> Bir diğer sinema yazarı Turgut Kural da, “Sinema sanatında ise filmlere giren birçok mahalli âdetler, dinî törenler «Sinemanın topluma» değil, «toplumun sinemaya» olan etkilerinden doğmaktadır. (...) Mahallî âdetler, argo tâbirler (biraz da realiteye (!) uyuş abasiyle) hep toplumun etkisiyle sinemaya yerleşmişlerdir”<sup>338</sup> der.

Bu eleştirilere göre amaç, hayatın sıradan hadiselerini ve bayağı unsurlarını yansıtma yerine “değerli olan gerçeği ortaya vermek olmalıdır. Yoksa «gerçek» adı altında ilkel yaşayışımızı kameraya almakla, sinema sanatı gücünün bir olumlu yönde seyirciye dayanılabileceğini varsaymak, tüm anlamiyle gereksiz bir düşünüştür.”<sup>339</sup>

---

bu tezin dayandığı kaynakların gerçekle kurduğu iltisak, ideolojik angajmanlar nedeniyle çok zayıf olabilirdi. Neyse ki, Yeşilçam endüstrisinin teşekkül tarzı tepeden inmece değil, aşağıdan yukarıya oluşmuş bir Şekildedir.

<sup>336</sup> Jak Şalom, “Sinema ve Seyirci”, *Yeni Sinema*, sy 5 (Mart 1967): 38. İzleyicinin beğenilerine dair olan kızgınlık öyle bir boyuttur ki onları gerçek bir seyirci olarak görmeyen yorumlar bile serdedilmiştir. Mesela Duygu Sağiroğlu, “Sinemacı, ticarî film yapımılarını ilgilendiremediği zaman, filmiyle ilgilenecek başka birini bulmak zorundadır. Bu, herşeyden önce seyirci olacaktır. Türkiye’de seyirci de yoktur.” iddiasında bulunur. Bkz. Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş lkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş lkelerdeki Duraklamanın Nedenleri - Açık Oturum, 47. Önde gelen sinema yazarlarından Onat Kutlar da benzer Şekilde, “Türkiye’de sinemayı iyi bilen, beğenisi yüksek seyircilerden bir «Kalite pazarı» kurabilir mi?” diye sorarak o günlerde izlenme sayılarında rekorlar kıran sinema izleyicilerini yok sayar. Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş lkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş lkelerdeki Duraklamanın Nedenleri - Açık Oturum, 54. Halbuki yine o dönemde yapılan bir ankete göre, İstanbul, Ankara ve İzmir’de yaşayan insanlara sorulan ‘Sinemaya gider misiniz?’ sorusuna, (A’dan D’ye refah seviyesi düşer), “A/B toplumsal sınıfına dahil olanların %91’i, C sınıfındakilerin %86’sı, D sınıfındakilerin de %61’i evet yanıt vermiştir.” Şalom, “Sinema ve Seyirci”, 37. Bu çok yüksek bir orandır ve sinema seyircisinin Türkiye’de ne kadar güçlü olduğuna dair bir ipucu sunar. Aynı çalışmada ortaya çıkan ve sinema yazarlarının üzüntü ve kızgınlıkla karşıladığı Şey ise sinemaya gidenlerin ancak %5’inin sinematografik zevk için gitmesidir.

<sup>337</sup> Ceyhun, “Türk Toplumunu ve Türk Sineması”, 16.

<sup>338</sup> Turgut Kural, “Toplumun Sinemaya Etkisi”, *Sisa*, sy 4 (Mayıs 1965): 6.

<sup>339</sup> lez, “Gerçekçi Görüşün Sinema’ya Getirdikleri”, 4. Yeşilçam içinden bir diğer görüş ise bahsedilen bu gerçekliğe dair bir itiraz Őerhi düşer: “Bazı da yarı bilgiliğin sonu, tam tersi yargılara

Eleştirmenler, Yeşilçam Sinemasının ürettiği bu “bayağı”, “ilkel”, “mahallî” unsurlar içeren filmlerden şikayet etseler de dolaylı olarak onların halk ile kurduğu bağın varlığını ikrar etmiş olurlar.<sup>340</sup>

Netice itibarıyla, halktan kopuk ve öfkeli eleştirmenlerin başını çektiği sinema entelijansiyanın bahsettiği gerçek ile halkın gerçek olarak gördükleri arasında kategorik bir fark olduğu net bir şekilde görülebilir.<sup>341</sup> Burada hemen dikkat çekmeyen

---

varılıyor. Önemsiz bir filmi büyütüp çıkarıyorlar. Örneğin "Utanç" filmi. Bu film Türk sinemasına karşı olanlar tarafından beğenildi. Övüldü. "Gerçekçi" film dendi. Olayın fabrika çevresinde geçmesi, bir iki ilginç plân, güzel birkaç fotoğraf yanıltıyor onları. Ama gerçek bir işçi kızını, bir fabrika ustasını, mahallesindeki sahici bir kabadayıyı yakından tanıyan halk, yadırgıyor bu filimleri, bu davranışları. Sevemiyor, tutmuyor.” Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 20.

<sup>340</sup> Yeni Sinema editörünün yazdığı, “Derginin yazarları yerli sinema endüstrisinin sorunlarının, toplum yapımızla sıkı ilişkileri bulunduğu, bu yüzden soyut, ayrı bir alan olarak düşünülemediğinin bilincindedirler” ibaresindeki sorunlar esasen sanat olamamış Türk Sineması eleştirisidir ve ikinci olarak da toplumsal izdüşümünün varlığını tescildir. “Giriş”. Sinema yazarı olmamakla beraber düşünce üreten bazı diğer isimler de sinema filmlerinin gerçekle kurduğu bağı vurgulamıştır. Mesela Aziz Nesin, “her etkinin bir tepkisi olacağı için, yığın, sinemacıyı etkiliyerek, onu kötü film yapmaya zorluyor. Sinemacı da bu etki altında kötü filmler yaparak, yığını bu filmlere alıştıyor” diyerek dolaylı olarak seyircinin etkisini vurgular. Aziz Nesin, “Sinema’nın Toplum Üzerine Yapması Gerektiği ve Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir”, *Sisa*, sy 1 (Şubat 1965): 10. Buna ek olarak, üniversitedeki profesörlük koltuğundan istifa ettikten sonra o günlerde Hürriyet gazetesinde çalışan Emre Kongar’a göre de, “Türk sineması denilen şey ne ise, Türkiye’nin toplumsal yapısını, Türk değişmesini üç aşağı beş yukarı gayet bilinçli yansıtmaya çalışmıştır ama yapılan şey, ne kadar ‘sinema’dır, bundan da kuşku var.” diyerek toplumsal izdüşüm konusunda destekleyici bir açıklamada bulunur. Benzer bir şekilde Vecdi Sayar, “Sinemamızın toplumsal değişimden etkilendiği ve bir arayış içinde olduğu gerçek” diyerek bunun altını çizerek. Vecdi Sayar vd., *Sempozyum, Toplumsal Gelişme ve Sinemamız, Gelişim Sinema*, sy 08, Mayıs 1985, 43.

<sup>341</sup> Kendisi de bir eleştirmen olan Tanju Akerson’un, “Yirmi yıllık eleştiri koleksiyonlarını karıştıranlar Türk sinemasına sövgü, Batı sineması başyapıtlarına-tıpkı Batılı eleştiriciler gibi övgüden başka bir şey bulamayacaklardır” özeleştirisini, bu süreci içeriden bir ses olarak değerlendirdiği için kıymetlidir. Tanju Akerson, “Türk Sinemasında Eleştiri”, *Yeni Sinema*, sy 3 (Kasım 1966): 36. “Sürekli bir kısır çember içinde Yeşilçamlarla çatışan sinema yazarlarının” bu süreçte başarılı olduklarını söylemek zordur çünkü “Türk sinema eleştirisi bütün iyiniyetine rağmen sinema olayında halka karşı olma durumuna düşmüştür.” Akerson, 37. İşin ironik tarafı ise, Akerson’un kendisinin de bir başka yerde hem sansürü eleştirip hem de “sinema sanatını soysuzlaştıran filmlerin gösterilmesini yasaklayacak kalite sansürü” gibi uç öneriler getirmiş olmasıdır. Bkz. Tanju Akerson, “Az Gelişmiş Sinemada Devrim”, *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 28. Halktan kopuk olmanın meşru zeminini ise saygın bir eleştirmen olan Atilla Dorsay, kabahatin kendilerinde olmadığını altını çizerek, şöyle ifade eder: “Aydınlar bir ölçüde halktan kopmuş olabilirler... Bir kentinde en ileri 20. yüzyıl uygarlığı, ülkenin diğer ucunda da mağara hayatı yaşanan bir toplumda, aydın halktan kopmaz da nereden kopar? Bu kopuş, sinemacılarımızın halktan kopuşlarından hiç de fazla değildir üstelik... Ne var ki, aydın bu kopuşun bilincindedir. Bu kopuşu gerçekçi, somut plânda önlemek elinden gelmese bile, bunun acısını yüreğinde duyar.” Atilla Dorsay, “Bir Soruşturma ve Açık Oturum Üstüne”, *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 8. Halit Refiğ’e göre ise bu pek kabul edilebilir değildir: “Bu azınlık tıpkı Osmanlıda olduğu gibi, özünden gelen herşeyi küçük görür ve elinin tersiyle iter. Atalarının zamanına göre Acem ve Arap hayranlığı gibi, yerine göre Fransız, yerine göre Alman, yerine göre İngiliz ya da Amerikan (hattâ Sovyet) hayranlığını ve taklitçiliğini bir marifet ve imtiyaz sayar. Hiçbir zaman üretici olmayıp, her zaman tüketicidir: Değer yaratmaya değil, değer yıkmaya çalışır. Yabancı film seyircilerinin

ve sinema entelektüellerinin bir şekilde gözden kaçırdıkları temel mesele, bir konu aşikar biçimde ele alınmadığında sanki o mesele hiç işlenmemiş gibi düşünülmesidir. Mesela göç konusunu açıkça işleyen filmler toplumun bir meselesine işaret ederken metaforların daha baskın olduğu filmler sanki toplumsal hadiseleri ele almıyor gibi düşünülür. Karakterlerin küffara karşı savaştırıldığı neredeyse tüm kahramanlık filmleri, Kıbrıs sorununun bir krize döndüğü yıllarda üretilmiş iken aleni bir Kıbrıs filminin olmamasını büyük bir eksiklik olarak görürler.<sup>342</sup>

Halbuki filmlerde, Türkiye Cumhuriyeti için çok büyük etkisi olan olaylar bile çoklukla temsil edilmez.<sup>343</sup> Öte yandan bazı olaylar da beklenmedik bir şekilde yoğun olarak temsil edilir. Toplumsal hareketliliğe işaret eden ve dönemin ruhuyla bağdaştırılması görece daha kolay olan göç teması bunlardan birisidir. Film analizini yaparken bu noktaya dikkat etmek gerekir. Korku temsillerinin zaman içinde geçirdiği evrimi bu doğrultuda takip etmek bu yüzden daha elverişlidir. Hakikate sadakat konusu ancak böyle daha anlamlı bir şekilde yorumlanabilir.

Bu başlıkta yürütülen tartışmadan da anlaşılacağı gibi, filmlerin halk nezdinde bulduğu karşılık ve üretici ile tüketici arasındaki diyalog, filmlerin “aynıyla vaki” olmasa bile, bir reflektör olarak değerlendirilmeye layık olduklarını gösterir. Bu tezin ana kaynak olarak ele aldığı bu ürünlerden oluşan nicel örneklem, bu doğrultuda, anlatıları ve temsilleri çözümlenmek suretiyle toplumsal değişimi anlamaya yarayan bir aparat hizmeti görür. Tam da bu yüzden bu tez, sinema filmlerinin en iyi tarihsel kaynaklardan biri olduğunu savunur.

---

büyük çoğunluğunu teşkil eden bu azınlık, Türk filmlerini küçük görür; seyretmez, alay ve sövme konusu yapar. Bu davranışın kökleri, Osmanlının Türkü kaba ve idraksiz saymasına kadar uzanır” Refiğ, “Türk Sineması Nedir? 3 - Sinemamızın Dayanakları”, 15. Son olarak, Yedinci Sanat, bir sayısında okur mektuplarından birkaçını paylaşır. Bunların gerçekten okurlar tarafından sunulup sunulmadığı belli olmamakla beraber şöyle ifadeler geçer: “Gerçekte tüm Türk aydınlarının sorunu halkla ilişki kuramamak, halk tarafından benimsenmemek. Ecevit halkın yobazı tutmasının nedeni olarak onu kendisine aydından daha yakın bulmasını gösterir. Aynı neden Yeşilçam - seyirci ilişkisinde de geçerli.” Can Polat, “Okurlardan”, *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 56.

<sup>342</sup> Mesela Âlim Şerif Onaran, kendisi de aslında sansür kurullarında başkan ve raportör olarak çalışmasına rağmen nedense bu konuyu ıskalar. Evren vd., *Son On Yılın Genel Değerlendirmesi ve Sinemamızın Yapısal Sorunları*, 44.

<sup>343</sup> Bu göstermeme tercihi de kendi başına anlamlıdır.



Filmler hem görme ve işitme duyularına hitap ettiği için hem de dönemin insanları tarafından karakter olarak temsil edildikleri için çok yönlü bir ifade yöntemi kullanır. Bu da karmaşık gerçeklik durumlarının algılanmasını kolaylaştırır. Filmler ayrıca toplumsal gerçekliklere dokunan temsiller içerirler. Örneğin ABD’de 1950’lerde çekilen filmlerde ana örüntü olarak uzaylıların kullanılmasının, Soğuk Savaş atmosferinde gelişmiş bir Sovyetler Birliği korkusu olması gibi, bu coğrafyada üretilen filmler de toplumun dert edindiği meseleleri odağına alır ve o konuyu yansıtan temsiller bularak izleyicinin ilgisini çeker. Bu temsiller birer olgu, karakter, durum ve davranış olabilir. İşte bu unsurlar, hakikate uygunluk ilkesi doğrultusunda, birlikte değerlendirilmelidir.

#### **1.2.8. Değerlendirme**

Duyguların zaman içindeki değişimine bakılarak toplumsal değişimin anlaşılabilirliği iddiasıyla hareket eden bu tez, odaklandığı konusu ve dönemi itibarıyla, duygu tarihçiliği alanında mekansal ve zamansal bir boşluğu dolduracak şekilde, erken modern döneme değil, 20. yüzyılın ikinci yarısına, Batı dünyasına değil, Türkiye’ye odaklanır. Türkiye Cumhuriyeti tarihyazımında 1950-1999 arasına bakmak, siyasi tarih çalışmalarının eksik bıraktığı alanın anlaşılmasına katkı sağlayarak, toplum tarafından deneyimlenen duyguları, bakış açılarını, insanların endişelerini tetikleyen olguları, kısacası toplumsal gerçekliği anlamamıza vesile olur.

Duygu tarihçilerinin ve siyasi tarihçilerin -varsa- temas etmediği noktalara dokunarak, mevcut bulguları ise test ederek bilgi üretmeye çalışan bu tez, verilerini belirli kuramsal kalıplar ve sınırlıklar içinde yorumlamak yerine, döneme dair toplumsal gerçekliğe ulaşmak için sıfırdan başlar ve kuramını verilerden çıkan bulgulara dayandırır. Bu yaklaşım, temellendirilmiş teori yönteminin kullanılması, yani kaynakların ve içeriğin süreci yönettiği bir perspektif ile icra edilir.

Çalışma, bu kuramsal metodu takip ederken, yine de yol gösterici bazı diğer kuramsal çerçevelerden, kavramlardan ve yaklaşımlardan da yararlanır. Bunlar toplumsal değişim teorileri, duygu tarihçiliği çerçevesi ve belirli bir tarih felsefesi

yaklaşımıdır. Araştırmacı, toplumsal değişim teorilerinin ana önermesine değinerek, yapısal belirleyicilerin toplumsal değişime dönüşmesini sağlayan mekanizmayı duygular üzerinden değerlendirir. Bu şekilde aslında yeni bir tanımlama ile duyguları toplumsal değişim sürecinin aynalayıcı mekanizması olarak ele alır.

Araştırmacı, duygu tarihçilerinin kullandığı kavramları kullanmak yerine, konuya göre kaynak ve yöntem seçimi yapma yoluna gider. Bu nedenle öncelikle hangi duygu veya duygulara odaklanacağı sorusunu sorar. Bu sorunun cevabı, hangi duygunun toplumsal değişimleri en iyi temsil edebileceğine bağlıdır. Bu tez ise bu duygunun korku olduğunu savunur çünkü korku en temel ve yaygın duygulardan biri olduğu için günlük hayattı şekillendirme noktasında etkindir. Araştırmacı daha sonra korku duygusuna dair verilerin hangi kaynak ile toplanabileceği sorusunu sorar, bu soruya verdiği yanıt ise sinema filmlerdir.

Kaynak olarak sanatsal ve kültürel ürünler olan filmlerin geçerli birer kaynak olup olamayacağını, tarih felsefecilerinden Hegel'in *halk dini* kavramına atıfla tartışır. Dolayısıyla tezin iddiası, zamanın ve toplumun ruhuna ulaşmanın, ancak halkın bireyleri tarafından oluşturulan ürünlerdeki izleri okumaktan geçtiğidir. Konu ve kaynak seçimine dair buraya kadar bahsedilen yaklaşım, kavram ve kuramlardan yararlanan araştırmacı, teoriye ulaşmak için seçilen kaynakların incelenmesi ve çıkan bulgularla bir teori inşa etmeyi amaçlar. Bu nedenle, bu tezdeki verilerin toplanması ve incelenmesi çalışmanın en önemli kısmını oluşturur.

Araştırmacı, filmleri tarihsel metin olarak ele alır ve incelemesini bu anlayış ile inşa eder. Bu bağlamda, sinema filmlerinin, toplumsal gerçekliğin karmaşık doğasına dair düşünürken yazılı arşiv belgelerinden daha verimli bir kaynak olduğunu iddia eder. Zira temsil edilen karakterlerin yaşadığı çoklu çatışma alanları hakikate uygun bir şekilde ele alınmaya çalışıldığı için bu kaynaklar, toplumda temsil imkanı bulamamış gruplarına da dokunur. Öyle ki, bu karmaşık ilişkileri tecrübe eden kişilerin içinde bulunduğu duygu durumları ve kavrayışlarındaki değişim bu sayede tespit edilebilir. Aynı zamanda sinema filmleri yazılı, işitsel, görsel ve eylemsel boyutlar ihtiva ettiği için araştırmaya değer bir kaynaktır.

Bununla beraber, filmleri kaynak olarak seçmenin bazı dezavantajlı tarafları da vardır. Örneğin filmlerin sosyal gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı tartışmalıdır. Araştırmacı, buradaki sınırlılıktan hareketle, kaynağın geçerliliği sorununu çözmek için kaynak üçgenlemesi tekniğine başvurur. Filmlerden elde edilen bulguların doğruluğunu test etmek, birincil ve ikincil kaynaklara ek olarak, gazete haberleri ve dergi içeriklerinden de yararlanır.

Araştırmacı, amaçlı örneklem yöntemini kullanmak suretiyle izlediği yaklaşık 1000 film arasından, temsil gücünün en fazla olduğunu düşündüğü 350 filmi belirler, bunlar arasından ise o dönemde üretilen filmler içindeki çeşitliliği yansıtabilecek şekilde her yıla iki film olmak üzere toplam 100 film seçer. Bu filmlerdeki karakterleri, en çok karşılaşılan problemleri, karakterlerin duygu durumunu ve ilişkilene şekillerini notlandırır. Bu notlandırmayı tablolastırarak kodlar.

İlk aşamadaki kodlama sonucunda çıkan anahtar kelimeleri kaynak üçgenlemesindeki diğer kaynaklarla karşılaştırır. Dönemlendirmesini (1950-1965, 1966-1979, 1980-1999) ve her dönemde öne çıkan temel meseleleri bu verilere göre tekrar düzenler. Bu şekilde, Türkiye Cumhuriyeti'nin yirminci yüzyılın ikinci yarısına dair dönemlendirilmesi ve her bir dönem içinde beliren toplumsal özellikler filmlerden örneklerle açıklanır. Bu tarihlendirme, bu tezde orjinal olarak elde edilmiş olan verilerin gösterdiği örüntü doğrultusunda şekillenir.

Temellendirilmiş teori yönteminin uygulanmasıyla tekrarlayan tematik örüntüler bulunur, kodlanır, kavramsallaştırılır, kavramlar arası ilişkiler yorumlanır ve kategoriler altında toplanır. Dönemin ruhunu anlamak ile ilgili analizin tamamlanması için ise dönemin temel meseleleri, yaygın önkabulleri ve bakış açıları haber metinleriyle teyit edilir. Sinema filmlerindeki anlatılar ile haberlerde öne çıkan meselelerin ortaklaşp ortaklaşmadığını anlamak için de bir sorgulama yürütülür.

Bunun için, öncelikle, film analizinden çıkan ve sık tekrarlanan anahtar kavramlar Milliyet Gazetesinin 1950-1999 yılları arasındaki sayılarında taranır. Bu kelimelerden birebir izdüşümü olanlar ve olmayanlar birbirinden ayrılır. Bu tarama sonucu, bazı kavramlarla ilgili birçok haber kupürü bulunurken, bazılarıyla ilgili anlamlı bir veriye ulaşılamamıştır. Bu üçgenleme tekniği sayesinde, bazı kategoriler

öne çıkarken, bazıları anlamsız oldukları gereğiyle ekarte edilir. Seçilen verilerin eşzamanlı analizi ve yorumlanması sonucu araştırmacı, temellendirilmiş teori yöntemini kullanarak kendi önermelerini geliştirir.

Gazete haberleriyle desteklene bile, sinema filmlerinin geçerlilik açısından dezavantajlı yönleri okuyucuların zihnini kurcalamaya devam edebilir. Örneğin sinema filmleri, bunları çeken kişilerin kişisel birikim ve tercihleriyle şekillenmekte, popüler taleplere uymaya çalışmakta ve en nihayetinde bir tüketim ürünü olarak sunulmaktadır. Bu haliyle, filmlerdeki anlatının, gerçeklikle birebir örtüştüğünü söylemek zordur fakat sinema paydaşlarının tutumlarına dair veriler sayesinde genel bir kaniya varılabilir.

Bu doğrultuda, bu tezdeki geçerlilik unsurunu tahkim etmek adına, veri kaynağı olarak gazeteler dışında dergilerden de yararlanılır. Bu şekilde çoklu kaynak türü kullanılarak yine üçgenleme tekniği ile çalışma zenginleştirilir. Sinema filmlerini oluşturan aktörlerin ve film üreticilerinin gözünden, filmlerin gerçeği yansıtmadığına ve sinema endüstrisinin işleyiş şekline dair tartışmalar da ele alınır. Film tüketicileri yani eleştirmenler ve seyircinin de görüşleri yine bu bağlamda değerlendirilir.

Geçerliliği test etmek ve güçlendirmek, tüm araştırmalar için gereklidir çünkü her kaynağın ayrı bir dezavantajı vardır. Örneğin, arşiv kaynaklarını kullanan çalışmalarda, kaynağı yazan kişinin toplumsal konumu ve kişisel çıkarları, gerçekliği yansıtmamasının önünde engel oluşturabilir. Bir çalışmanın geçerli olduğunun göstergesi de farklı kaynaklar tarafından doğrulanabilir olmasından geçer. Araştırmacının asli çabası, kaynakların sağladığı verileri objektif olarak yorumlamak ve parçadan bütüne giderek bu bulgulardan Türkiye Cumhuriyeti Tarihine dair bir resim çıkarmaktır. Bu çalışmanın sebebitelifi budur.

### 1.3. HİPOTEZİN KAPSAMI VE İNŞASI

Duygular 60'lardan itibaren çalışılmaya başlansa da bu konudaki asıl yoğunlaşma 80'li yıllardan sonra ortaya çıktı. Bu tarihlerde yürütülen nörobiyolojik, psikolojik ve akabinde sosyolojik çalışmalar duygu tarihçiliği için de bir altyapı oluşturdu. Erken dönem araştırmalarda duyguların evrensel olduğuna dair iddialar, duygu ile düşüncenin birbirinden bağımsız olduğu ve duygunun sadece bugünde aranması gerektiği savunusu ile yürütülmekteydi. Böylece duygunun değişime tabi olmadığı ispat edilebilecek, dolayısıyla kültürel/tarihsel olmadığı sonucu ortaya çıkacaktı.

Bu doğrultuda yürütülen psikoloji çalışmalarında temel duyguların neler olduğu tespit edilmeye çalışıldı. İddialarını temellendirmek isteyen evrenselcilerin en önemli atılımları ise sözlü olmayan davranışları açığa çıkartan “Yüz Duygulanımı Ölçüm Tekniği” üzerinden bir ispat zemini kurmak oldu. Bu yöntem hem alan içinden hem dışarıdan yöneltilen sert eleştiriler sonrasında evrenselciler zaman içinde bazı revizelere giderek duygunun evrensel olmayabilecek alanlarını tasdik etmeye başladı. Bazı önde gelen psikologların ama özellikle sosyologların eleştirileri ve duyguların “inşa edilmiş” doğasına dair yürütülen antitezler ile duyguların yerel ve değişken bir yapıya sahip olduğu ortaya çıktı.

Pozitif bilimler tarafından yürütülen diğer çalışmalarda korku mekanizmasını işleten amigdalanın öğrenme ve hafıza ile ilgili olduğuna dair nörobiyolojik kanıtlar bu konunun toplumsal olarak da incelenebileceğini gösterdi. Sosyal/beşeri çalışmaların duyguyu bir araştırma nesnesi olarak ele alması bu dönem ile paralellik arz etti. Duygu tarihçileri de özellikle 2000'ler itibarıyla bu alandaki çalışmalarını ortaya koymaya başladı. Tarihçiler diğer beşeri disiplinlerden farklı olarak dönemden döneme, toplumdan topluma ve sosyal gruplar arasındaki farklılıklara zaman bilgisi üzerinden yaklaştılar.

Tarihçiler, duygu çalışmalarını tarih metodolojisi için bir alternatif olarak değil, özellikle toplumsal tarih için tamamlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirdi. Duygunun tarihselleştirilmesinin gerekli olup olmadığı ise duygu ve düşünce arasındaki ilişki üzerinden anlaşılabilir. Zira duygu ve düşünce esasen bir sarmaşık

gibidir ve bu nedenle bilginin farklı veçhelerini teşkil ederler. Bu nedenle, zihniyet çalışmalarına aşına olan ve bu alanda birçok çalışmaya ev sahipliği yapan tarih disiplininin duygulara yeterince önem vermemesi büyük bir eksikliklerdir. Bununla beraber, bu alanda yürütülen çalışmalar nadirdir.

Duyguyu bir araştırma nesnesi olarak ele alan tarihçiler ise incelemelerinde bazı kavramlar geliştirmiştir. Kelimelerdeki anlam değişikliklerine odaklanan dilbilimsel okuma tarzının daha baskın olduğu bu çalışmalarda, toplumsal değişimin göstergeleri bulunmaya çalışılır. Muteber duygu tarihçileri arasında sayılabilecek Peter N. Stearns, William Reddy ve Barbara Rosenwein tarafından geliştirilen kavramlar (sırasıyla *duygubilim*, *emotives* ve *duygusal rejim*, *duygusal topluluklar*) çoğunlukla spesifik toplumsal gruplara odaklanır. Duygu tarihçiliğinde halihazırda var olan yöntemlerdeki çeşitliliğinin sebebi, konunun metodu belirleme noktasında tarihçiyi eklektik bir arayışa sevk etmesinden kaynaklanır.

Bununla beraber, duygu üzerinden yapılacak bir toplumsal okuma için bu kavramları ve ilişkilendirildikleri metotları izlemek şart değildir. Zira duygu tarihçiliği alanında yürütülen bir çalışmada seçilecek dönem ve konunun kapsamı, metodu da belirler. Duygu tarihçiliğinde kullanılan bu kavram ve yöntemlerin işlevselliği düşünüldüğünde bu tez için yeterli olmadığına kanaat getirilmiştir. Bu kavramsal önerilerin sınırlı doğası, Türkiye’de toplumun hafızasında vaki olan duygunun tespiti konusunda yetersiz kalır. Batı dünyasında, spesifik Batılı toplumlara dair geliştirilen bu kavramsal çerçeveler ve yöntemler Türkiye’deki toplumsal değişimi bütünsel bir perspektifle okumaya imkan vermez. Bu eksiklik nedeniyle, duygu tarihçiliğine eklenen bu tez için nevi şahsına münhasır bir metot tercih edilmiştir.

Toplumsal değişimi anlamaya çalışırken, duygular arasından niçin korkunun seçildiğinin ise gerek pozitif bilimlere gerek toplumsal çalışmalar açısından geçerli sebepleri vardır. Pozitif bilim çalışmaları, korkunun değişken doğasının olup olmadığını açıkladıkları için elzemdir. Bu sayede onun tarihselleştirilebilir bir unsur olduğundan emin olunabilir. Bu sebeple 60’lar itibarıyla başlayan ve beyindeki amigdala bölgesini inceleyen bilimsel bulgular önemli bir kanıt işlevi görür. Bu

çalışmalardan elde edilen sonuca göre amigdala, hayatta kalma güdüsüyle harekete geçen korku mekanizmasının merkezidir.

Daha ilgi çekici bulgu ise korkunun öğrenilebilir ve uzun süre hafızada saklanabilir olduğudur. Bu kanıtlar, korkunun değişken doğasına delalet eder. Bu değişkenlik de korkunun tarihçiler için bir araştırma unsuru olabileceğine dair meşru zemini kurar. Bundan sonraki aşama ise korku duygusunun işlevini, nedenini ve nesnesini anlamaktır. Bir tehdit nesnesi ile ortaya çıkan bu duygu hali, onun gözlemlenebilir bir doğaya sahip olduğunu da gösterir. Bu sayede şeyler dünyasında somut bir zemin bulunmuş olur.

Korkunun toplumsal yönü ise, değiştiği ispatlanan bu duygunun değişiminin nasıl gerçekleştiğini anlamayı sağlar. Zira toplumsal değişim, korku duygusu üzerinden anlaşılabilir niteliktedir. Bunun nedeni, korkunun en temel ve en yaygın duygu olması nedeniyle gündelik hayatı şekillendirme noktasında çok etkin olmasıdır. Korkunun nasıl bir araştırma nesnesi yapılacağı ve bu duyguya dair verilerin hangi kaynak ile elde edileceğine dair sorulacak sorunun yanıtı ise geçmiş dönemde duyguların en net şekilde nasıl görülebileceği yanıtıyla aynıdır.

Bu soru, gözü ilgilendiren bir konudur ve bu nedenle en elverişli biçimde duygunun görsel temsili ile yanıtlanabilir. Bu unsur ise olgun karşılığını sinema filmlerinde bulur. Zira sinema filmleri hem duyguların karmaşık doğasını gösterebilme nitelikleri nedeniyle hem de toplumun temsil edilmemiş gruplarına yönelik görüntüler sunmaları nedeniyle yazılı arşiv metinlerine nazaran çok güçlüdür. Çünkü sinema filmlerinin bütün meselesi duyguyu açığa çıkarmaktır. Hemen her sanat formu bunu amaçlasa da hiçbiri sinema filmleri kadar bunu başaramaz. Çünkü filmler yazılı, görsel, işitsel ve eylemsel boyutları aynı anda ihtiva ederler.

Tarihçiler pozitif bilim insanları gibi gözlem yapamazlar ama sinema filmlerinin her daim canlı kalabilen tabiatı, bu dolaylı gözlemi araştırmacılar için ilk defa mümkün kılar. Bu sebeple filmler bu konudaki en uygun araştırma zeminidir. Bu ise bu mecrada aranacak korku nesneleri üzerinden bir toplumsal değişim okuması yapılabileceğini gösterir. Bununla beraber insan yalnızca görünen tehditlere karşı korku geliştiren bir varlık değildir. İnsanın soyut korkuları da vardır ve her tehlike

illaki bir fiziki varlığa bağlı olmak zorunda değildir. Korku nesnelere tespit ederek toplumsal değişime dair bir analiz yürütürken bunu göz önünde bulundurmak gerekir. Bunun bir diğer boyutu ise korkunun diğer duygular ile birlikte var olabileceği eklektik duygu hâlleridir. Korkunun, ayrıca, tezat duygu durumlarıyla konumlandırıldığı anlatı biçimlerinin varlığı, sanıldığından daha karmaşık bir sistemi çözümlenmeyi gerektirir.

Sinema filmleri, kahramanların duygu durumlarını izleyiciye aktarma amacı taşıdığı için bu kaotik duygu ilişkilerini bu kaynaklar vasıtasıyla tespit edebilmek diğer kaynaklar ile yapılacak bir çalışmaya göre daha elverişlidir. Karmaşık duygu durumları, aynı zamanda korkunun tabiatında da mevcuttur. Zira korku sadece fizyolojik göstergeler ile sınırlandırılırsa toplumsal değişimi anlamak için yetersiz kalır. Bu sebeple, bu tezde de yapılmaya çalışıldığı gibi korku, bir şemsiye kavram olarak ele alınmalı ve endişe, kaygı, tasa, tedirginlik, ürküntü gibi çevre kavramları kapsayacak şekilde değerlendirilmelidir.

Bu kapsamda bir çalışma yürütmek için, dönem ve coğrafyaya uygun bir kaynak seçmenin yanı sıra, münasip bir yöntem seçmek de bir kritiktir. Zira, çalışmanın sinema kaynaklarını özgün bir ana kaynak olarak seçmesinde çalışılan dönemin etkisi büyüktür. Bu noktada, erken modern Batı dünyasına saplanıp kalan duygu tarihçilerini suçlamak haksızlık olacaktır. Zira hiçbirisi, ne kadar isterlerse istesinler, temsil gücü konusunda bir toplumun (ve bireylerinin) duygu temsilini, saniyede 24 kez olacak şekilde, bir süreğenlik içinde tespit ve tahlil edemez.<sup>344</sup>

Sinema filmleri bir gösterendir. Ormanın olmadığı yerde ormana dair korkular oluşmaz. Bu sebeple korkunun niteliğinin yansıdığı platformlar olarak filmler, duygu araştırması için mükemmel bir kaynaktır. Sinematografin icadından önce korkunun ele alındığı kaynaklarda yazılı kaynaklara olan mecburiyet, 20. yüzyılda ortadan kalkmıştır. Yazılı kaynakların duygunun ifadesi noktasındaki güçsüzlüğü, fotoğraf ve hareketli fotoğraf ile karşılaştırılınca çok ciddi boyuttadır. Bu sebeple filmler, kıyası kabil olmayacak derecede bir duygu ölçüm enstrümanıdır.

---

<sup>344</sup> Bugünün standart ölçülerine göre 23,976. Öte yandan kare hızı, dönemine ve içeriğine göre 15'ten 480'e kadar esnetilebilir.



Diğer kaynaklardaki yoksunluk nedeniyle duygu tarihçileri, biraz da kolaya kaçarak, değişimin ivmesini test edilmiş dilbilim metotlarıyla görmeye çalışırlar. Bu minvalde, seçilen dönem ve kaynaklar itibarıyla bu çalışmanın şanslı olduğu bir imkan dairesi vardır. Öte yandan bu, yerli ve yabancı duygu tarihçilerininin 20. yüzyılı çalıştıklarında niçin sinema kaynaklarını pek kullanmadığını da açıklamaz.<sup>345</sup> Bu çalışma, ısrarla ihmal edilen bu kaynakları cesaretle kullanmakta bir beis görmez.

Ayrıca, geçmiş duygulara, bugünün duygulanım tecrübesi üzerinden bakmak tarihçi için anakronizm bataklığına düşmekle eş değerdir. Bu nedenle, o günün insanları tarafından oluşturulmuş duygu durumlarını “canlı” olarak gösteren bu filmler, tarih araştırması için bulunmaz Hint kumaşı gibidir. Filmler bu açıdan, diğer kültürel ürünler gibi, hem toplumun içinden geçtiği güzergahın yönünü gösterir, hem de onu yeniden kurgulayarak şekillendirir.

Toplumsal değişimin izleğini filmler üzerinden göstermek bir metro hattının basitleştirilmiş güzergah haritasına benzer. Trenlerin istikametini harita üzerinde gerçekçi şekillerle göstermek pek makul değildir. Bunun yerine, istasyonları iki boyutlu bir düzlem üzerinde, birbirini eşit aralıklarla kesen doğrularla göstermek, yolcunun nerede olduğunu, ne yönden gelip nereye doğru gittiğini anlaması için yeterlidir. Filmler de gerçekliği olduğu gibi anlatamaz, fakat onun bir parçasını alıp bir kurgu yaratarak toplumsal değişim güzergahını gösterebilir.<sup>346</sup>

Böylesi bir çıkarım neticesinde bu tezde, kapsayıcı bir duygu olması nedeniyle korku, korkunun tespiti noktasında sinema filmleri, onların ölçülebilir olması için ise bir örneklem seçilmesi suretiyle toplumsal değişim görülmeye çalışılır. Bir diğer ifadeyle, korku ile ilişkilendirilen nesnelere tespiti ile toplumsal değişim anlaşılmaya çalışılır çünkü duygular bu değişim sürecinin soyut ve öznel süreçlerini gösteren unsurlardır. Bu noktada bireysel temsillerin bir araya gelmişliği üzerinden toplumun duygu dünyası, duyguları meydana getiren unsurlar, dolayısıyla değişimin veçheleri anlaşılmaya çalışılır.

---

<sup>345</sup> Tabii ki sinema filmlerinin kaynaksallığı konusunda vaki olan şüphelere burada tekrar bir serh düşülmelidir.

<sup>346</sup> Elbette bunu yaparken bireysel ve kolektif sanatsal yaratıcılık da işin içine girecek, bu da ortaya çıkan ürünün o gerçekliği yorumlama şekline yeni bir dokunuş katarak onu yeniden inşa edecektir.

Bununla beraber, kaynakların belirlenmesi, verilerin yorumlanması ve dönemlendirme konusunda sosyal bilim kuramlarından da yararlanır. Tezin ana meselesi sosyal olgulardaki akışı görmek olduğu için toplumsal değişim teorilerinin sunmuş olduğu kavramsal çerçeve de yer yer kullanılır. Bu anlamda, bu kuramların temel önermelerine referansla, bu çalışmada yapısal belirleyicilerin toplumsal değişime dönüşmesini sağlayan ana unsurun duygular olduğu iddia edilir.

Bu doğrultuda, bazı değişiklikler yapılarak faydalanılan temellendirilmiş teori yöntemi ile örüntüler tespit edilerek, bu örüntüler üzerinden çıkan anlam kavramlara dönüştürülerek, kavramların da birbirleri arasındaki ilişkiler yorumlanıp kategoriler altında toplanarak toplumsal değişime dair bir açıklama getirilir. Çalışmada hedeflenen esas unsur dönemin tekrar eden örüntülerini tespit ederek toplumsal duygu dünyasının evrimi anlamak olduğu için Hegel'in *halk tini* ve zamanın ruhu yaklaşımı bu noktada arka planı aydınlatan bir fener hizmeti görür.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. KORKUNUN SOSYO-EKONOMİK DEĞİŞİMİ

20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'deki toplumsal değişimin doğası herhalde en kolay sosyo-ekonomik göstergeler üzerinden anlaşılabilir. Zira böylece II. Dünya Savaşı'nın bitimini izleyen dönemde, Türkiye ekonomisindeki paradigma değişiminin toplumsal dönüşümü nasıl şekillendirdiği görülebilir. Nitekim Ankara'nın Batı bloğuna eklenme çabası hem siyasi içtihatları beraberinde getirmiş hem de yurt içindeki ekonomik sistemin revize edilmesi suretiyle toplumsal kavrayışta, yavaş ama sürekli bir değişim gerçekleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu nedenle, 1950'ler itibarıyla başlayan bu dönemden başlayarak elli yıllık süreçte toplumun geçirdiği evrimi anlamak istediğimizde, ekonomik ve politik göstergelerin neler olduğuna bakmak gerekir.

Böylesi bir araştırmayı yürütürken siyasi tarih çalışmalarında yapıldığı gibi yalnızca devletin kararlarına ve makro yapısal değişikliklere bakmak yeterli değildir. Böyle bir okuma yapmak görece daha kolay ve elverişlidir fakat insan faktörünü layıkıyla ele almayı engeller. Aynı sorun ekonomi tarihi çalışmalarının çoğu için de geçerlidir. Toplumun geçirdiği evrimi daha iyi anlayabilmek için bu konfor alanından olabildiğince uzaklaşmak gerekir. Bu tezde bu niyet, korku duygusunun değişimini takip ederek gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu ise evvela korku temsillerinin neler olduğunu örneklem vasıtasıyla ortaya çıkardıktan sonra onların nasıl değiştiğini bağlam ile ilişkilendirerek icra edilir. Araştırmacı, toplumsal dönüşümün bu şekilde de aşağıdan yukarıya bir bakış ile değerlendirilebileceğini savunur.

Bu çabanın bu tez için neden önemli olduğu ise sorulan soruların nasıl yanıtlanacağı noktasında ortaya çıkar. Zira Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerin vatandaşlarının değişmekte olan endişelerini tespit etmek, toplumsal değişimin kodlarını çözümlenmek için yeterince işlevseldir. Bu ipuçları sayesinde, özgün

toplumsal alanların neler olduğuna dair somut göstergelere ulaşılabilir. Ayrıca, korku nesnelerindeki değişim ve onların temsil edildiği tematik arka plan anlatıları ile zamanın ruhu anlaşılabilir. Elbette, yukarıda ele alındığı gibi, 1950-1999 arasındaki filmleri izleyiciyle buluşturanlar da mevzubahis olan bu sosyo-ekonomik değişim rüzgarından azade değildir. Nitekim tam da bu nedenden dolayı kahramanların korktukları unsurlar da bu minvalde cereyan eder. Tabii ki burada akla gelen en kritik soru(n), bu filmlerin toplumsal hadiselerle gerçekten bir bağı olup olmadığıdır.

Bu sorunun cevabı iki boyut taşır. Bunlardan ilkinde, sinema ekosistemi içinde üretim sürecini belirleyen ve etkileyen kişilerin durdukları yerin çözümlenmesi yani sinemacıların niyet okumasının yapılması ve izleyicilerin alımlama sürecinin anlaşılmasına yöneliktir. Teorik bölümün 1.2.7. numaralı Filmlerin Hakikate Sadakati alt başlığında da tartışıldığı gibi, Türkiye Sinemasındaki temsiller geniş izleyici kitlesinin gerçekleriyle uyum göstermektedir. Sorunun ikinci boyutu ise filmler ile bağlam arasındaki korelasyonun temas noktalarını tespit etmeye dairdir. Bunun açılanması için ise kontekstin taşıyıcı bloklarının neler olduğunun belirlenmesi ve korelasyon örüntülerinin aranması şeklinde gerçekleştirilebilir.

Bu bölümde, sosyo-ekonomik değişimi anlamak için, temellendirilmiş teorinin refakati ile, “sosyal hareketlilik ve göç” ile “refah seviyelerindeki dalgalanmalar” başlıkları, bu doğrultuda ana başlıklar olarak belirlenmiştir. Çünkü 20. yüzyılın ikinci yarısında, Türk toplumunu bütünsel olarak kapsayan sosyo-ekonomik unsurların neler olduğu sorusuna verilecek en kapsayıcı başlıklardan ikisi bunlardır. Pergelin konumlandırıldığı bu merkezler ile 100 filmlik örneklem verisi, ek göstergeler ile birlikte ele alınacak ve (eğer varsa) değişimin ivmesi, nasıl gerçekleştiği ve ne anlama geldiği irdelenecektir.

Buradaki ana mesele toplumun nasıl değiştiğini anlamaktır. Toplumun korku nesnelere 20. yüzyılın ikinci yarısında nasıl değişmiştir? Bu bizim için neden önemlidir? Bu değişim sürecinde ekonomik habitatın topluma nasıl bir etkisi vardır? Filmlerdeki kahramanlar tam olarak neden korkmaktadır? Bu korku temsillerinin gerçek hayatla nasıl bir bağlantısı vardır? Şehre dair korkunun, toplumsal yapı ve değişim hakkında nasıl bir karşılığı vardır? Bununla ilintili olarak, sermaye hareketleri

ve refah seviyeleri tam olarak nasıl bir endişeye neden olur? Bu bölümde bu doğrultuda bir anlam arayışı sürdürülecek ve korku duygusunun değişim seyri üzerinden toplumsal dönüşüm anlaşılmasına çalışılacaktır.

## 2.1. TOPLUMSAL HAREKETLİLİK VE GÖÇ

Türkiye’de toplumsal hareketliliği incelerken en dikkat çeken unsurlardan birisi göç olmalıdır. Zira ekonomik, kültürel ve siyasi hareketler göç ve etkileri olmaksızın tam olarak anlaşılabilir. Özellikle 1950’ler itibarıyla yoğunlaşmaya başlayan göç hareketleri hem ülke sathında hem de yurt dışında Türkiye için ciddi bir meseleydi. Yurt içindeki toplumsal hareketlilik sermayenin de el değiştirmesinde, dolayısıyla yeni toplumsal grupların teşekkülünde etkiliydi. Bu nedenle, değişimin doğasını görebilmek için bu konuya özellikle bakmak gerekir.

### 2.1.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor?

Korku temsillerinin neler olduğuna dair yürütülen bir araştırma bize “ne” sorusunun yanıtını verir ama “kim” sorusu bu bağlamda daha stratejiktir. Zira toplumsal değişimin akışı ancak incelenecek kişilerin duygulanım tecrübesine göre anlam kazanır.<sup>347</sup> Araştırma nesnelere filmler olduğu için bu deneyimleri görebilmek görece daha kolaydır zira film üreticileri, izleyiciyi seçili bir kahramanın peşine takar ve o yönde sürükler. İşte bu kahramanların film anlatılarında beliren korku nesnelere, zamanla değişiklik gösterir. Bir akışın gözlemlenebildiği bu elli yıllık süreçte kahramanlar, toplumsal hareketlilik bağlamında, üç farklı örüntü etrafında işlenir.

1950-1965 arası dönemde çekilen filmlerde, kentli orta sınıf yok gibidir. Bunun yerine, ya kırsaldan kente gelen naif köylülerin büyük şehirde tutunamama öyküleri yahut halihazırda kentte yaşayan üst tabakanın yaşantıları gösterilir. Bu temsil, 1966-1979 arası dönemde ise artık kentlere yerleşmiş, iş tutmuş, ailesiyle birlikte tutunmaya çalışan gecekondu insanıyla kentli üst sınıf arasındaki çatışmalar ile yer değiştirir.

---

<sup>347</sup> Bu değişim kültürel, ekonomik, cinsi özellikler üzerinden anlaşılacağı gibi ideolojik veya dini nitelikler de içerebilir. Bu nedenle “toplumsal” derken esasen bir şemsiye kavram kullanılır. Çalışmada, onun spesifik alt başlıkları mevzubahis olduğunda zaten o özel anlamları altında değerlendirilecektir.

1980 sonrasında ise ezilen alt tabakanın yine kendisi gibi maddi sıkıntılar çekenler ile çok zenginler arasındaki mücadele anlatılır. Kahramanların niteliğindeki bu değişim, toplumun değişimi ile paralellik arz eder. Bu durum aslında, “bizi geçmişin dünyasından koparan toplumsal değişim” olgusunu “köylülüğün ölümü” olarak tanımlayan Hobsbawm’ın Türkiye’nin “son kale” olduğunu söylediği değişim sürecinin görsel karşılığıdır.<sup>348</sup> İşte Türkiye Sineması bunu çok daha önceden sezmiş ve konularında işlemiştir.

Eğer bu dönemin Türkiye Sineması tek bir film ile özetlenseydi bu muhtemelen şöyle bir şablon ile olurdu: Meraklı kahraman, köyünden büyükşehre gelir ve şaşırır (1950-1965), akabinde bir kenar mahalleye yerleşip ailesini kurar ve zenginlere karşı mücadele eder (1966-1979), en nihayetinde ailesi dahil herkesten darbe yiyerek mücadelesini kaybeder ve yalnız kalır. Bu yalnızlıktan sonra ise ancak kendi varlığı ve kimliği için hayatta kalmaya çalışır (1980-1999). Bu üç durumun ortak özelliği ise “küçük insan”ın şehirde verdiği mücadeleyi resmetmesinde yatar.<sup>349</sup> Bu anlamda Türkiye Sineması kalabalıkların öyküsünü anlatan demokratik bir sanat icrasındır. İzleyen bölümlerin tamamında bu dönemlendirme daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Bu incelemeyi ise literatür değerlendirmesi sonrası filmlere gitmek yerine filmlerdeki unsurlardan gerçek hadiselerle gitmek şeklinde yürütmek daha makuldür.

### 2.1.2. Şehre Dair Endişeler (1950-1965)

1950-1965 arasında çekilen filmlerde büyük şehirlerin tehlikeleri yoğun biçimde ele alınır. Spesifik olarak ise yabancılık, yetimlik, öksüzlük, piçlik, tek başına kalmışlık, dışlanma, şehirde kaybolma, dolandırılma, geri dönüş, hastalıklar, yanlış anlaşılmalara, iftiraya uğrama gibi temalar öne çıkar.<sup>350</sup> Filmlerde, haksızlığa

---

<sup>348</sup> Eric J. Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*, çev. Yavuz Alogan (İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996), 336-39.

<sup>349</sup> Köylerin ana mekan olarak anlatıldığı film sayısı da mevcuttur ama yaklaşık 6 bin film arasında bunun oranı çok fazla değildir.

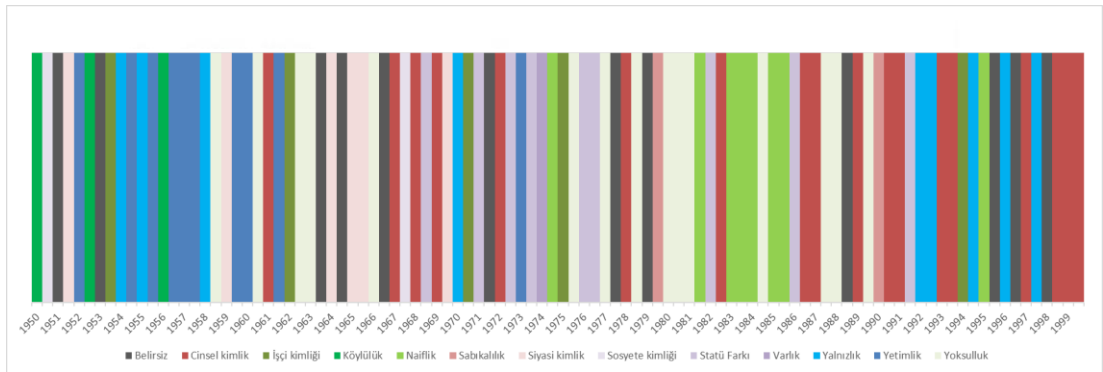
<sup>350</sup> Bundan sonra yetimlik ve öksüzlük ayrı ayrı kullanılmayacak, ilki çok daha baskın olduğu için “yetimlik” iki durumu da kapsar mahiyette yazılacaktır. Bu dönemde Milliyet gazetesinde yer alan haberlerde de “yetimlik”, iki durumu da kapsar mahiyette kullanılmış ve daha sık tercih edilen bir kavramdır.

uğrayanlar çoğunlukla köyden kente yeni gelmiş saf köylüler ile kadın ve çocuklardır. Tahkiye edilen grup çok nadiren kentli alt tabakaya doğru genişler. Bu güçsüz kişilerin çoğu ya şehir hayatında eğlence/mafya endüstrisindeki dolandırıcıların eline düşer yahut kendilerini bir suç sarmalının içinde bulurlar. Korku nesnelere bu şekilde ortaya çıkar.

Bu ilk döneme yayılan genel ruh hali, yalnızlık ve yanlış anlaşılmalardır. Tehlikelere maruz kalan savunmasız kahramanların en somut göstergesi ise yetimlik üzerinden anlatılan kimsesizliktir. Yaş fark etmeksizin kişilerin muhtaçlığı bu yetimlik teması ile işlenir. Yanlış anlaşılma ise çoğunlukla kadınların başına gelir ve iftiraya uğrama durumuna doğru genişler. Melodram geleneği henüz tam oturmadığı için, ilk dönem kahramanlarının güç/statü sahibi kişiler tarafından uğradıkları haksızlık çoğunlukla telafi edilmez. Dolayısıyla bu dönem çekilen filmlerde “mutlu son” bir zorunlu sonuç değildir.

Kişiler, bir tehdit karşısında korkarlar ve onların niçin tehdit altında olduğu kritik bir sorudur. Bu sayede onların toplumsal yapı içinde nerede durduğu daha net anlaşılır. Bu ise bize nereye bakılması gerektiği konusunda bir yol haritası çizer. Bu dönemin korku nesnelere tespit etmek için, tezin Yöntem bölümünde ayrıntıları verilen, 100 filmde elde edilen örneklem tablolarına başvurabiliriz.

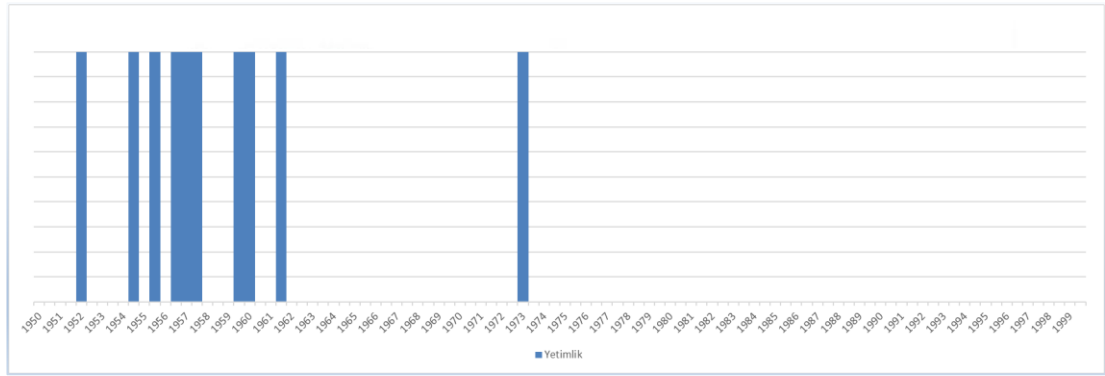
**Tablo 12:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında?*



Kahramanların neden tehdit altında olduğunu gösteren yukarıdaki tabloya bakıldığında, 1950-1965 yılları arasındaki mavi-yeşil yoğunluk dikkat çeker. Bu

bilhassa ilk dönemde birbirine yakın renkler, yani benzer kavramlar olarak ortaya çıkmaktadır. Bu renkler yalnızlık, yetimlik ve köylülük kategorilerini temsil eder. Kahramanlar bu niteliklere sahip oldukları; yani köylü, yetim veya yalnız oldukları için başlarına tehlike gelir. Yukarıdaki ana tabloda yalnızca yetimlik (kimsesizlik) teması filtrelendiğinde ise aşağıdaki görüntü ortaya çıkar:

**Tablo 13:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Yetimlik*



Tablo 13'ten de açıkça anlaşılacağı gibi, diğer tüm dönemler ile mukayese edildiğinde ilk dönemde (1950-1965) yoğun bir yetimlik vurgusu vardır. Anaları, babaları olmayan yetimler, kimsesiz ve korunmaya muhtaç kişilerdir.<sup>351</sup> Bu karakterler, *Yaban Kız*'da olduğu gibi bazen kocası ölmüş ve babası tarafından kovulmuş bir kadının toplumdan dışlanmış ve bu yüzden hiç konuşmayan kızı Ayşe gibidir.<sup>352</sup> Bazen hasta kardeşinden başka kimsesi olmayan ve üzerindeki iftirayı bile temizlemeye takati olmayan Kezban'dır.<sup>353</sup> Bazen ise babası öldüğü için üvey baba istemeyen Nursan gibi evden kaçan küçük bir kızdır.<sup>354</sup> Yahut üvey annesi tarafından iftiraya uğrayan ve sokak serserilerine karışan Cevdet'tir.<sup>355</sup> Haksızlıklardan etkilenen karakterleri gösteren ve aşağıda verilen tablodaki çocuk kurbanların yoğunluğu, diğer yıllar ile karşılaştırıldığında yine dikkat çekicidir:

<sup>351</sup> Dönemin gazetelerinde de öksüzden çok yetim kavramı geçer. Yetimlik, kimsesizliği kapsar mahiyette kullanıldığı için tablolarda da bu şekilde ele alınmıştır. Bu konuya ileride tekrar değinilecektir.

<sup>352</sup> *Yaban Kız*, Romantik (Yakut Film, 1954).

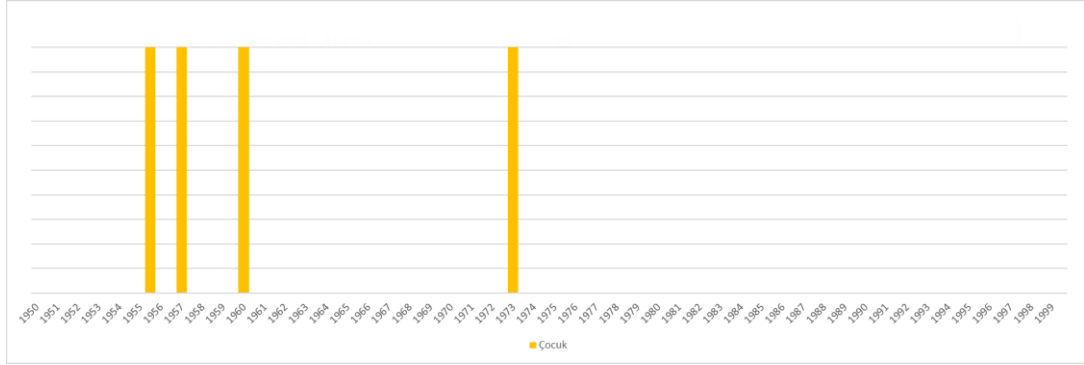
<sup>353</sup> *Yetimler Ahı*, Dram (Güven Film, 1956).

<sup>354</sup> Aydın Arakon, *Senin için*, Dram (Acar Film, 1957).

<sup>355</sup> *Suçlu*, Dram (Erman Kardeşler, 1960).



**Tablo 14: Kurbanın Özel Niteliği - Çocuk**



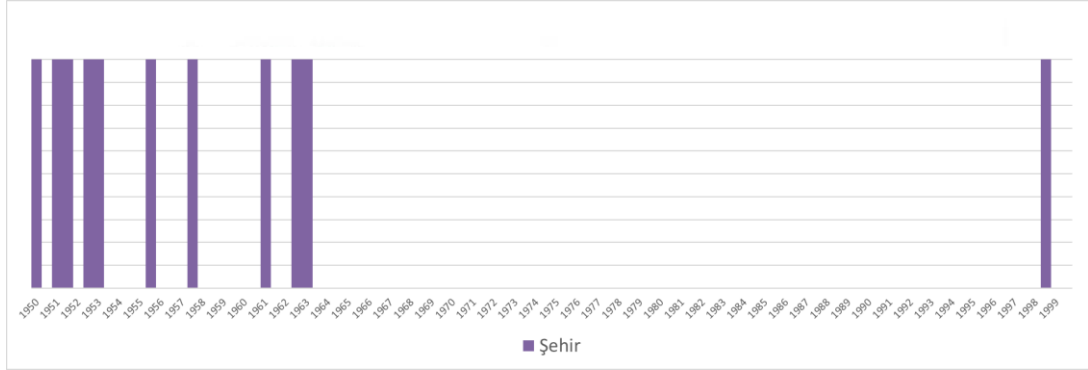
Üstelik bu muhtaç çocuklar, anneleri babaları yaşıyor olsa bile kimsesizliği tecrübe edebilir. Bu anlamda kimsesizlik bir vasıftır ve bir duyguya karşılık gelir. Bu mağduriyet durumları hikayeden hikayeye değişiklik arz eder. Mesela bu karakterler yaşanan bazı olaylar sonucunda kendilerini bir anda dilenci olarak bulurlar. *Günahkar Baba* filmindeki çocuk böyle bir talihsizliğe kurban gider.<sup>356</sup>

Bu hikayedeki baba karakteri olan Cahit, kız kardeşinin yazdığı mektubun karısına gelen aşk mektubu olduğunu sanarak onu önce döver, sonra da evden kovar. Böyle bir kadından meydana gelmiş çocuğun da piç olduğunu düşünür. Bir gece vakti çocuğu boğup öldürmeye kalkışır. Cahit, o sırada gizlice eve giren ve yakalanan Sümüklü lakaplı hırsız ile bir anlaşma yaparak çocuğu ona verir. Cahit'in olayın gerçek yüzünü anlaması ise çok vakit alır ama yıllar bir vehim uğruna geçip gider. Çocuk ise anne-babası var olmasına rağmen bir yetim gibi büyümek zorunda kalır.

Özetle, bu dönemin filmlerinde yetimlik veya daha geniş anlamda kimsesizlik, bir savunmasızlık etrafında anlatılır. Bu temalar neticesinde ortaya çıkan yalnızlık durumu ve yabancılık çekme hâli de yine bu duruma paralel olarak ilerleyen temalardır. Bu yabancılıktan doğan tehlike hâli neticesinde ise güçsüz kahramanların rüzgarda savrulduğu görülür. Bu savrulmanın mekanı ise şehirdir. Bir diğer ifadeyle şehir, kimsesizler için ana endişe kaynağı olarak ortaya çıkar. İşte bu denklem, yetimlik/kimsesizlik meselesinin ana omurgasını oluşturur.

<sup>356</sup> *Günahkar Baba*, Dram (Yakut Film, 1955).

**Tablo 15: Tehdidin Kaynağı - Şehir**



Tablo 15'e bakıldığında, özellikle 1950-1965 arası dönemde korkunun nedeni olan tehdidin kaynağının şehir olduğunu görülür.<sup>357</sup> Bilinmeyen şehir ve onunla ilintili olan unsurlara dair duyulan bu endişe, dikkat edildiği gibi en çok ilk dönemde görülmekte, izleyen dönemlerde yoğunluğu azalmaktadır. Bu anlatılarda umutla başlayan hikayeler endişeyle sürmekte ve en nihayetinde hüznle noktalanmaktadır.

Gerçekten de Türkiye'de 1950'li yıllarda üretilen filmlere bakıldığında büyük şehre dair olan endişelerin yoğun bir şekilde temsil edildiği görülür. Bu korku çoğunlukla filmlerin ruhuna sirayet etmiş bir duygudur. Ekseriyetle köylerinden bazen de taşra şehirlerinden büyük umutlarla İstanbul'a gelen karakterler kendilerini çeşitli olayların içinde bulur ve çok büyük ihtimalle hikaye sonunda geldikleri yere olumsuz duygularla dönerler.<sup>358</sup> Bu sebeple tasvir edilen bu kişiler kahraman değil, savrulan karakterlerdir zira olayların gidişatını değiştirmeye muktedir değildirler.

Bu dönemin filmlerinde büyük şehrin tekinsizliğine dair gelişen korku gerek diyaloglar gerek karanlık sahneler eşliğinde temsil edilir. Birçok filmde şehir tehlikeli bir yer olarak tasvir edilir, kahramanlar sürekli bir tedirginlik içinde oradan oraya

<sup>357</sup> Tablodaki boşluklar bu konuyla alakalı olmadıkları gerekçesiyle filtrelenmemiştir.

<sup>358</sup> Tabii ki burada, hikaye sonlarında geldikleri yere geri gönderilen bu karakterlerin sinsice planlanmış bir kentli sinema anlatısı olduğu ve köylüleri oldukları yerde tutmayı amaçladığı da düşünülebilir. Hikaye böyle bile olsa bu durum, şehre gelmekte olanlara dair bir şehirli endişesi olduğunu da gösterir. Daha geniş bir açıyla bakıldığında ise toplumsal hareketliliğin olduğuna işaret eder. Ne taraftan bakılırsa bakılsın, benzer bir sonuca ulaşır.

savrulur.<sup>359</sup> Neredeyse hepsi bekar erkekler olan bu kahramanlar şehirden gelen tehditler nedeniyle çeşitli sıkıntılar yaşar. Hatta şehrin bu tehlikeli doğası öyle dikkat çekicidir ki mesela *Drakula İstanbul'da*,<sup>360</sup> *Görünmeyen Adam İstanbul'da*,<sup>361</sup> *Uçan Daireler İstanbul'da*<sup>362</sup> gibi filmlerde işlenen transfer korkularının mekanı bile şehir, daha özelde ise İstanbul'dur.<sup>363</sup>

Buna rağmen şehir, bilinmeyen bir mekan olarak tehlikeli olsa da cezbedici bir yerdir. Zaten bu yüzden karakterlerin büyük şehirlere büyük umutlarla geldikleri görülür. 1950 yılında çekilen *İstanbul Geceleri* filminin Haydarpaşa'ya giren trenle başlaması ve fonda *Ah Güzel İstanbul* şarkısının çalması bu yüzden tesadüf değildir.<sup>364</sup> Bu hikayede, taşradan İstanbul'a gelen Recep ile Şaban adlı iki arkadaş, şehrin cazibesi karşısında şaşkınlıklarını her fırsatta dile getirir. Şehri tanımaya başladıkça anlamadıkları şeyler karşısında, "Şu İstanbul'un ne âdetleri varmış" şeklinde hayretlerini ifade ederler. Bu şaşkınlık duygusu kısa süre sonra yerini endişeye bırakır çünkü şehirlilerden bazıları onları aldatmaya çalışır. Bu duygu değişimi, neden korku ile diğer duyguların bütünleşik olarak da düşünülmesi gerektiğini gösteren önemli bir emsaldir.

Benzer bir anlatı, *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* filminde de inşa edilir. İstanbul'a bir gemi ile gelen Durmuş ve Hacı, burada yabancı olduklarını ilk andan son ana kadar hissederler.<sup>365</sup> Bu yabancılık, tehdit algısıyla beraber inşa edildiği için dikkate değerdir. Durmuş, sanki başka bir ülkeye gidiyorlarmış gibi hisseder. Başlangıç sekansında, geminin korkuluklarından dışarı bakarken arkadaşı Hacı'ya köyü özlediğini söyler ve bir süre sonra endişeleri aklına gelerek şöyle devam eder:

---

<sup>359</sup> Bu filmlere dair birkaç örnek için bkz. *İstanbul Geceleri*, Komedi (And Film, 1950). *Ne Sihirdir Ne Keramet*, Komedi, Romantik (Erman Kardeşler, 1951). *Sürgün*, Dram, Romantik (Duru Film, 1951). *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*, Komedi (Erman Kardeşler, 1952). *Katil*, Macera, Suç (Kemal Film, 1953). Aydın Arakon, *Senin için*, Dram (Acar Film, 1957). *Uç Garipler*, Dram (Aktunç Film, 1957). *Öldüren Şehir*, Dram (Kemal Film, 1953).

<sup>360</sup> *Drakula İstanbul'da*, Dram, Korku (And Film, Erman Film, 1953).

<sup>361</sup> *Görünmeyen Adam İstanbul'da*, Macera, Gerilim (Kemal Film, 1955).

<sup>362</sup> *Uçan Daireler İstanbul'da*, Komedi, Bilimkurgu (Birsal Film, 1955).

<sup>363</sup> "Transfer korku" derken, orijinal kaynağı Türkiye olmamakla beraber yurt dışındaki mecralarda rağbet gördüğü için yurt içinde üretilen anlatılarda gerek adaptasyon gerek emsallerle yer bulan korku nesnelere kastetmekteyim.

<sup>364</sup> *İstanbul Geceleri*.

<sup>365</sup> *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*.

“Gariplik çekecek miyiz Hacı, ne dersin?” Hacı ise ona bazı şeyleri vurgulamak zorunda kalır: “Orası da memleketimiz değil mi, niye gariplik çekelim, dinimiz bir lisanımız bir!” Durmuş da tasdik edercesine, “Öyle ya, eninde sonunda gavur memleketi değil ya şu meret!” diye yanıtlar. İstanbul ile aralarında hissettikleri uzaklık hissini, gemiyle aşılabilecek olan mesafeden daha fazla olması, yani bir aidiyet uzaklığı olması dikkate değerdir. Şehre adım attıktan sonra da endişelerinin haklı olduğunu anlayacaklardır.

O günlerde taşralılara dair çıkan gazete haberlerinin ekseriyetinin dolandırılan masum köylülere dair olması, hatta taşranın tüccar eşrafının bile şehirde çeşitli şekillerde aldatılması şehre dair beslenen endişelerin altının dolu olduğunu gösterir.<sup>366</sup> 1950-1965 yılları arasında bu konuya dair üretilen haberlerde şehirli dolandırıcılar ile masum taşralıların çatışması sık sık mevzubahis edilir.

Bu haberler bazen bir taşralının cüzdanını aşırırken suçüstü yakalanan yankesicilerden bahsederken<sup>367</sup> bazen camide abdest alırken ceketini muslukçuluk usulüyle çaldıran bir masumdan dem vurur,<sup>368</sup> bazen Anadolu’dan İstanbul’a otel almaya gelen kişilere güya İstanbul Fen Fakültesi binasının nasıl satıldığını anlatır,<sup>369</sup> bazen de artist olmak isteyen taşralıların nasıl dolandırıldıklarından bahseder.<sup>370</sup> Gazete haberlerinde ısrarla altı çizilen şehrin tekinsizliği, duygu olarak karşılığını fazlasıyla bulur. Zaten yabancılığa ve sahipsizliğe çok yakın duran bu kişiler için bu hikayeleri satın almak çok zor değildir.

Yetimlik ve köylülük temalarının şehrin tekinsizliği ile birlikte işlenmesinin yanında 1950-1965 yılları arasındaki ilk dönemde, karakterlerin ana endişe kaynaklarından bir diğeri de iftiralar ve yanlış anlaşılmalardır. Karakterler, üzerlerine yapışan kara lekeden kurtulmaya çalışırken şehirde kaybolup giderler. Bu yüzden çoğu anlatı mutlu bir şekilde neticelenmez. Zira hikayelerdeki asıl sorun yalnızca üzerlerine

---

<sup>366</sup> Öte yandan bu, kentlin medya kurumlarının da bu “yabancılar”ı pek tasvip etmediğini dolaylı olarak işaret eder.

<sup>367</sup> “120 Sabıkalı Bir Yankesici Tutuldu”, *Milliyet*, 12 Mayıs 1950.

<sup>368</sup> “Eyüp Camiinde 3300 Lirasını Çaldırdı”, *Milliyet*, 23 Temmuz 1955.

<sup>369</sup> “Fen Fakültesini 3 Taşralıya Sattılar”, *Milliyet*, 13 Ocak 1955.

<sup>370</sup> “Artist Olmak İsteyen 10 Taşralı Dolandırıldı”, *Milliyet*, 06 Şubat 1961.

atılan iftiraları temizlemek değildir, gerçeği açıklayacakları bir mecra bulamamalarıdır. Bu anlamda ciddi bir diyalog ve muhataplık sorunu vardır.

Örneğin, bu dönemin tipik hikayelerinden birisi şu şekilde cereyan eder: *Meçhul Kadın*'daki ana karakter Nejla, kardeşi Şevket'in hapiste olduğunu ve kendisinin de evvelden gazinoda şarkıcılık yaptığını, düzeninin bozulacağı endişesiyle kocasından gizler.<sup>371</sup> Fakat kardeşi Şevket hapisten çıkıp onu ziyarete gelir ve kocası Suat onları bahçede sarmaş dolaş görür. Karısının kendisini aldattığını zanneden adam, peşin hükümlerle onu derhal kovar. Suat, kulaklarını tıkadığı için Nejla da derdini bir türlü anlatamaz. Kimsesiz kalan Nejla, şehrin dört bir yanında iş arar ama çeşitli erkeklerin musallatı nedeniyle şehirde sürekli başka yerlere gider. En nihayetinde eski mesleğine geri döner ve gazinolarda şarkı söylemeye başlar. Nejla artık perişan bir hâle geldikten sonra, Suat da bir şekilde gerçeği öğrenir ve pişman olur.

Bu anlatıdaki ana unsurlar bir heybede toplanıp çözümlendiğinde, yanlış anlaşılma, diyalog sorunu, kimsesiz bırakılma ve şehir tehlikeleri gibi konular öne çıkar. Bu dönemin ruhuyla uyumlu olan bu arka plan dokusu, birçok filmde tekrar tekrar, farklı hikayeler ile inşa edilir. Yanlış anlaşılmalarda, iftiralar ve diyalog kuramama, dönemin anlatıları için bir vakayıyadiye mesabesindedir.<sup>372</sup> Bu ve bunlara benzer birçok anlatı aslında bir derdini anlatamama meselesidir. Bu ise büyük resimde bir yapboz parçasıdır.

Buraya kadar ele alınan ve 1950-1965 arasında üretilen filmlerde öne çıkan veriler toparlandığında, birbirine yakın duran üç temanın geçişken bir şekilde anlatıldığı görülür: Yetimlik (kimsesizlik, yalnızlık), yanlış anlaşılma (iftira, derdini anlatamama) ve köylülük (taşralılık, bekar erkekler). Bu üç durumun ortak özelliği

---

<sup>371</sup> *Meçhul Kadın*, Dram (Erman Film, 1955).

<sup>372</sup> Mesela *Sürgün* filminde gazinodaki adam, Yaver Hilmi'nin kızına karşı komplo kurar ve iftira atarak onu lekeler. Bkz. *Sürgün*, Dram, Romantik (Duru Film, 1951). Bir diğer filmde ise Kemal adlı karakter, alacağını istemek üzere gittiği evde Süleyman Bey ile kavga eder, akabinde de onu öldürdüğü şeklinde iftiraya uğrar. Bkz. *Katil*, Macera, Suç (Kemal Film, 1953). Diğer bir örnekte ise Ayşe adlı karakter iftiraya uğrar. Benzer şekilde Yılan lakaplı kötü karakter diğer bir karakter olan Ali'yi öldürüp suçu ressamı atar. Bkz. *Yaban Kız*, Romantik (Yakut Film, 1954). Yukarıda da bahsedildiği gibi, Cahit, aldatıldığını düşündüğü için karısını evden kovar. Bkz. *Günahkar Baba*, Dram (Yakut Film, 1955).

herhalde ötelenmiş veya kenara itilmiş olmaktadır. Bir diğer ifadeyle, asıl olmamak, yarım olmaktadır.

Tam da bu noktada, bu kıyıda köşede kalmış, itilip kakılan karakterlerin tarihsel bağlamda neyin temsili olduğu sorusu sorulabilir. Bu yarım insanlar kimlerdir? Önceki anlatılarda pek yokken ne olmuştur da özellikle bu dönemde böyle güçlü bir şekilde temsil edilir olmuşlardır? Ve hangi nedenle şehir bu yarım insanların, bu iç-yabancıların bir korku nesnesi olarak tasvir edilmiştir? Bütün bu veriler, bir arada düşünüldüğünde ne anlama gelir?

Buradaki ana korku kaynağı olan (yahut endişenin ortaya çıktığı) mekan şehir olduğu için, 1950-1965 yılları arasında büyük şehirlerde tam olarak neler olduğuna bakmak gerekir. Şu açık ki, Türkiye’de 1950’ler itibarıyla başlayan ve gittikçe ivme kazanan bir toplumsal hareketlilik söz konusuydu. Bu yıllarda taşradan büyük şehirlere başlayan yoğun göç neticesinde, dışarıdan gelen kişilerin sayısı artmaya başlamıştı. Nitekim kentte yaşayanların oranı ülke çapında 1940-1950 arasında yüzde 20 civarında seyrederken bu oran 1950-1960 arasında yüzde 80’e yükselmişti.<sup>373</sup>

Kırsal alanlardan büyük şehirlere başlayan bu göç dalgasının başlıca nedenleri; hızlı nüfus artışı, tarım arazilerinin mevcut koşullar ile üzerinde taşıdığı nüfusu besleyememesi, hal böyleyken İstanbul, Ankara, İzmir ve Adana gibi büyük şehirlerde bulunan sanayi kollarında iş ihtimallerinin daha fazla olmasıydı.<sup>374</sup> Bu kadar kısa süre içinde bu büyüklükte bir nüfus hareketliliğinin görülmesinin hem yeni gelenler hem de şehir sakinleri için bir “ötekilik” algısını beslemesi muhtemeldir. Bu yabancılaşma hissinin de bir endişe atmosferi oluşturması mümkündür. Filmlerde sık sık işlenen bu “öteki” olma temasının tarihsel karşılığı bu olmalıdır. Diğer yandan, şehrin neden bir korku mekanı olarak tasvir edildiği de bu şekilde daha anlamlı hâle gelir.

Büyük şehirlerin yeni misafirleri aslında pek de ziyaret amacıyla gelmemişlerdi. Erik Jan Zürcher, kente göç eden kişilerin dönme niyetinde olmadıklarını, yalnızca hasada yardım etmek amacıyla köye gidip geri geldiklerini

<sup>373</sup> Mehmet Ö. Alkan, “Soğuk Savaş’ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken”, içinde *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 613.

<sup>374</sup> Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 392.

söyler.<sup>375</sup> Yani bu, bir anlamda, kente gelenlerin yerleşmeye yönelik saiklerinin korku duygularının önüne geçtiği şekilde de düşünülebilir.

Gerçekten bu niyet kendisini şehirlerde artan gecekondu sayısıyla aleni bir şekilde göstermiştir. Zira İstanbul'da 1948 yılında 25 bin olan gecekondu sayısının 5 yılda 80 bine ulaşması boşuna değildir.<sup>376</sup> Bu hız karşısında siyasi erkin devreye girip gecekonduları engellemek için bir yasa çıkarması da bu hareketliliğe karşı bir yanıt olarak vuku bulmuştur.<sup>377</sup> Bununla beraber, seçim dönemlerinde gecekondu oylarına talip olan partilerin oy hesapları yüzünden bu girişim pek de işlevsel olamamıştır.<sup>378</sup>

Direkt göç teması etrafında çekilen filmler de bu dönemde yoğunlaşır. Bu tür filmlere imza atanlardan birisi olan Halit Refiğ, filminin hikayesine dair şöyle bir açıklamada bulunur:

“Gurbet Kuşları” küçük bir taşra kasabasından İstanbul'a göç eden, kendilerinden hiçbir değer katmadan, sadece taşını toprağını altın saydıkları şehrin nimetlerinden istifade etmeye çalışan bir ailenin hikâyesini anlatırken toplumumuzun bu ana meseleleri üzerinde durmaktadır. “Gurbet Kuşları” büyük küteller için hazırlanan bir film olduğu için, bu meseleleri geniş seyirci topluluklarının en çok ilgi duyabileceği bir yoldan ortaya koymaktadır. Halka inmemiş bir film görevini hiçbir zaman başarmış sayılmıyacağı için “Gurbet Kuşları”nın senaryosuna ve çekimine bu hususta fazlaca dikkat edilmiştir.<sup>379</sup>

Şehre göç yalnızca Anadolu şehirlerinden kaynaklanmaz. Bu dönemde büyük şehirlere yönelen diğer bir göç dalgası ise Balkanlardan gelmiştir. 1950-1958 arasında Bulgaristan'dan 154 bin 393 kişi, Yugoslavya'dan 120 bin 182 kişi Türkiye'ye göç etti.<sup>380</sup> Öyle ki, bu yeni nüfus, o dönemin İstanbul nüfusunun ¼'ü kadardı.<sup>381</sup> Soğuk Savaş atmosferi altında gerçekleşen bu göç hareketinin birkaç nedeni vardı.

Bulgaristan, 1944 yılında Sovyetler Birliği'nin işgaline uğradıktan sonra ister istemez sosyalist devletler arasına katılmış ve bu tarihten itibaren de Komünist Parti

---

<sup>375</sup> Zürcher, 393.

<sup>376</sup> Alkan, “Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken”, 2019, 613.

<sup>377</sup> Alkan, 613.

<sup>378</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 392.

<sup>379</sup> Halit Refiğ, “Gurbet Kuşları ile İlgili bir Açıklama”, *Sinema 65*, sy 2 (Şubat 1965): 16.

<sup>380</sup> Ulvi Özgür, “Bulgaristan Türkleri'nin 1950-1951 Yıllarında Türkiye'ye Göçleri” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, 2007), 38.

<sup>381</sup> “İstanbul Nüfusunun Yarisından Fazlası Taşralı”, *Milliyet*, 18 Haziran 1961.

yönetiminde idare edilmekteydi.<sup>382</sup> Sofya'daki bu yeni rejiminin baskıları, Türklerin topraklarına kooperatifleştirme bahanesiyle el konulması ve yeni iskan politikaları iç huzursuzluğu artırmıştı.<sup>383</sup> O günlerde Bulgaristan Türklerinin kültür ve eğitim alanındaki faaliyetlerine yönelik baskılar da ciddi seviyedeydi.<sup>384</sup> Bu sürecin, Türkiye'nin Batı ile kurduğu yakın ilişki ve Kore'ye asker göndermesinin ardından gerçekleşmesi tabii ki tesadüf değildi.

Balkanlardan gelen göçmenler Ankara, İstanbul, İzmir, Kayseri, Samsun, Antalya ve Konya gibi şehirlere kalifikasyonlarına göre dağıtıldı.<sup>385</sup> Toprak ve İskân İşleri Genel Müdürlüğü, Bulgaristan'dan gelen çiftçi göçmenleri Anadolu'daki köylere yerleştirdi.<sup>386</sup> Fakat evdeki hesap çarşıda tutmadı çünkü köylere yerleştirilen bu göçmenler kısa süre sonra buraları terk edip akın akın büyük kentlere gitti.<sup>387</sup> En nihayetinde şehirler, özellikle de İstanbul ciddi bir nüfus hareketliliğine ev sahipliği yapmak zorunda kaldı.

Bu dönem içinde göç ve toplumsal hareketliliğe dair gazete haberlerine bakıldığında “göçmen” derken aslında Anadolu'dan gelenlerin kastedilmediği görülebilir. Gerçekten de 1950-1965 yılları arasındaki haberlerde “göçmen” ile kastedilenler neredeyse tamamen Balkanlardan, bilhassa da Bulgaristan'dan gelen kişilerdir. Bu yeni nüfusa karşı benimsenen üslup, 1950'lerin başında kucaklayıcı bir şekildeyken 1950'den 1953'e kadar artan tazyikle beraber örtülü bir rahatsızlığa dönüşür.

Mesela 26 Mayıs 1950 tarihli bir haberde, Bulgaristan'daki vaziyetin korkunçluğundan dem vurulurken buradan gelen göçmenlere dair “Bize Sığınan İrkdaşlarımız”<sup>388</sup> ibaresi kullanılır. Bu kucaklayıcılık, gelenlerin sayısının artmasını mukabil çok geçmeden “Bulgaristandan Mülteci Akını” başlığına evrilir.<sup>389</sup> O

---

<sup>382</sup> Özgür, “Bulgaristan Türkleri'nin 1950-1951 Yıllarında Türkiye'ye Göçleri”, 20.

<sup>383</sup> Özgür, 32-35.

<sup>384</sup> Özgür, 26.

<sup>385</sup> Mehmet Pınar, “1950-1951 Bulgaristan'dan Türkiye'ye Göçler ve Demokrat Parti'nin Göçmen Politikası”, *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 30, sy 89 (06 Temmuz 2014): 78.

<sup>386</sup> Pınar, 81.

<sup>387</sup> Özellikle, İstanbul'un Zeytinburnu ve Ümraniye gibi çeperdeki ilçelerine, Ankara'nın Ayaş ilçesi ve Altındağ nahiyesi ile Bursa, Eskişehir ve İzmir'e göç edildiğine dair. Bkz. Pınar, 82.

<sup>388</sup> “Bize Sığınan İrkdaşlarımız”, *Milliyet*, 26 Mayıs 1950.

<sup>389</sup> “Bulgaristandan Mülteci Akını”, *Milliyet*, 03 Eylül 1950.



günlerde, özellikle iskanla ilgili bazı olumsuz seslerin yükselmesi üzerine Başbakan Menderes, ortamı sakinleştirmek için “Göçmenlerin gelişi memleketimizi için rahmettir”<sup>390</sup> beyanatında bulunur. Göçmenler için yapılacak yardım faaliyetleri de bu açıklamadan sonra gerçekleşir.<sup>391</sup>

Şehrin bu yeni “yabancı”ları her ne kadar aleni bir şekilde yerilmese de gazete metinlerinin satır aralarında müphem bir memnuniyetsizlik fark edilebilir. Mesela daha 1950 yılı bitmeden iskan meselesindeki sorunun büyümekte olduğuna dair rahatsızlıkların belirtilmesi bu minvalde cereyan eder.<sup>392</sup> Yahut ertesi yıl çıkan bir diğer haberde kullanılan “Dün Edirneye 790 Göçmen Daha Geldi” başlığındaki “daha”nın negatif konotasyonu bu doğrultuda vuku bulur.<sup>393</sup>

Her ne kadar ileriki yıllarda yurt dışından gelen göçmenler için yeni mahalleler inşa edilse de belli belirsiz bir huzursuzluğun olduğu da vakidir.<sup>394</sup> Yahut “Dilenciler Davasını Halletmek Lazımdır” başlığıyla çıkan bir haberde “son günlerde kendilerine ‘göçmen’ süsü veren bir takım çocuklu kadınlar sokakları doldurdu” ibarelerinin kullanılması dikkate şayandır.<sup>395</sup> Vaka doğru olsa bile, dilenciler kendilerine tam olarak nasıl göçmen süsü verebilir ki? Göçmenler neye benzer?

Yurt dışından gelen “ırkdaşlarımıza” gösterilen müsamahakar tutum, taşralılar için pek de cömertçe kullanılmaz. Zira özellikle ekonomik sıkıntıların baş göstermeye başladığı 50’lerin son demlerinde bu rahatsızlığın açıkça ifade edildiği görülür. Hal böyleyken, bir gazete haberine göre, “‘taşı toprağı altın’ sözüne aldanarak İstanbul’a gelmişlerse de kendilerine bir iş bulamadıklarından şehirde avare dolaşmak zorunda kalmışlardır. İstanbullular bu gayesiz akının durdurulmasını istemektedirler.”<sup>396</sup> Öyle ki, 60’ların başında artık “İstanbul Nüfusunun Yarısından Fazlası Taşralı”<sup>397</sup> olması,

---

<sup>390</sup> “Göçmenlerin Gelişi Memleketimizi İçin Rahmettir”, *Milliyet*, 04 Ekim 1950.

<sup>391</sup> “Göçmenler Piyangosu Yapılacak”, *Milliyet*, 07 Kasım 1950.

<sup>392</sup> “Göçmen İskanı Meselesi”, *Milliyet*, 30 Aralık 1950.

<sup>393</sup> “Dün Edirneye 790 Göçmen Daha Geldi”, *Milliyet*, 06 Ocak 1951.

<sup>394</sup> “Yeni Göçmen Mahallesi”, *Milliyet*, 12 Mayıs 1953.

<sup>395</sup> “Dilenciler Davasını Halletmek Lazımdır”, *Milliyet*, 21 Kasım 1950. Bu haberden yaklaşık yedi yıl sonra benzer bir haber daha yapılır. “Anadoludan Gelen Dilenciler Arttı”, *Milliyet*, 21 Ocak 1957.

<sup>396</sup> “Şehre Akın”, *Milliyet*, 26 Mart 1958.

<sup>397</sup> “İstanbul Nüfusunun Yarısından Fazlası Taşralı”.

hatta “İstanbul’u Taşralı Kimseler İdare Ediyor”<sup>398</sup> olması kentin “sahipleri” nezdinde ciddi bir arızı durum olarak algılanmıştır.

Hatta bazı gazeteciler, Anadolu’dan gelen bu “öteki”, bu “yarım-insanlar”a karşı müstehzi ifadelerle haberler yapma noktasında pek bir beis görmezler. Mesela “Pazar Gezmesi” başlığıyla yapılan bir haberde, üzerinde yırtık pırtık elbiseleri olan, belli ki (!) taşralı olan bir adamla dalga geçen bir yazı yazmak dönemin anlayışına göre makbul olmalıdır.<sup>399</sup> Zira “çalışıp para kazanmak için İstanbul’a gelen taşralı” bu kıyafetle Gülhane Parkı’na gzmeye gidivermiş, üstelik bir de sonrasında otobüse binip diğer insanlara dokunmuş. Bu ne cürettir! Halbuki böylesi sahneler ortaya çıkmasın ve bu insancıklar zor duruma düşmesin diye, “Yorganımı sırtlayanın İstanbul’a düşmesindeki mahzurlar” sık sık dile getirilmektedir.<sup>400</sup>

Bu istenmeyen kişilerin, yerini-yurdunu bırakıp göç ile bilmedikleri şehirlere gelmeleri ve burada asli unsur olmadan yaşarken en büyük korkularının şehre yönelik ortaya çıkması bu nedenle akla yatkın bir açıklamadır. Filmlerde temsil edilen yabancı, yetim, öteki, asıl olmayan kişilerin özellikle 1950 ila 1965 yılları arasında yoğun bir şekilde temsil edilmesi bu nedenle tesadüf değildir.

Bu anlamda aslında yetim, literal olarak yetim olarak düşünüldüğünde sıradan bir hikaye karakterinden öte bir anlam ifade etmez. Halbuki ötekilik, yabancılık, kıyıda kalmışlık üzerinden çeper temalarla birlikte, bir şehir mekanıyla düşünüldüğünde neye karşılık geldiği tam manasıyla anlaşılabilir. *İstanbul Geceleri*, *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda* ve *Öldüren Şehir* gibi bariz örneklerde beliren bu şehir yabancıları aslında diğer anlatılarda da tekrar tekrar işlenir. Zira şehirdeki nüfus hareketliliği ve yeni yabancıların şehrin bireyleri olarak görünür olması bir vakıadır.

Bu iç-yabancıların en temel sorunu, şehir ve şehirde yaşayanlarla kurmaya çalıştıkları diyalogun başarısız oluşudur. Evvela kent sakinleri (veya şehrin sahipleri) bu diyalog kapısını açmakta belli ki pek de istekli değildir. İftiraların ve yanlış anlaşılmanın bu dönemde çok yoğun bir şekilde işlenmesi ise bu çabaların boşa

<sup>398</sup> Belediye meclisinin 93 üyesinden 55’inin taşra kökenli olmasına binaen sarf edilen sözdür: “İstanbul’u Taşralı Kimseler İdare Ediyor”, *Milliyet*, 28 Aralık 1964.

<sup>399</sup> “Pazar Gezmesi”, *Milliyet*, 02 Haziran 1958.

<sup>400</sup> “Boşalan Köyler”, *Milliyet*, 13 Ekim 1959.

çıkığının sinema diliyle ifadesidir. Köylüler kentliler ile, kocalar karılarıyla, aşıklar maşukalarıyla sürekli surette birbirlerini yanlış anlar. Buradaki mesele, bu tip yanlış anlaşılmanın basit bir diyalog ile çözülebilecekken bu iletişimin neden kurulamadığıdır. Gerek peşin hükümler ve önyargılar gerek düşmanlıklar ve fitne nedeniyle basit sorunların ana çatışma unsuru haline gelmesi yorumu hak eden bir meseledir.<sup>401</sup>

Yetimlik teması da aslında benzer bir bağlamda değerlendirilebilir. Zira yetimlik, özü itibarıyla bir baba sorunsalıdır. Nesebin babadan geldiğine dair genel kabul, Türk toplumu nezdinde soyun bilinmesine verilen önemle açıklanabilir. Belki de bu yüzden bu ilk dönem filmlerinde yetimlik teması sıklıkla işlenir. Çünkü artık hem yeni gelenler hem de kentin eski sakinleri için, ne olduklarından emin olunamayan insan sayısı çok artmıştır. Zaten bu yüzden endişeler bilinmeyen nesneye yönelik vuku bulur. Bu dönemdeki en büyük bilinmeyen, karakter Durmuş'un da ifade ettiği gibi bu "yeni memleket"tir.<sup>402</sup> Tabii ki burada film anlatılarıyla tarihsel vakalar arasında direkt bir nedensellik bağı kurmak iddialı olacaktır, ama en azından güçlü bir korelasyon olduğu inkar edilemez.

Köy ve köylülere dair temaların, 40'ların filmlerinde pek olmasa da 50'lerde yoğun bir şekilde görünür olmalarının bir sebebi de köy edebiyatı yahut memleket edebiyatı olsa gerektir. Çoğunlukla Köy Enstitülerinde yetişmiş kişiler vasıtasıyla edebiyatta can bulan köy anlatıları, sinemada da elbette karşılık bulmuştur. Zira bu akım doğrultusunda ele alınan karakterlerden bazılarının, tıpkı film senaryolarında olduğu gibi, taşradan gelen kişiler şeklinde tasvir edilmesi bundandır. 1950 yılında Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" romanıyla başlayan akım, dönemin ruhuna uygun bir şekilde göç kavramıyla genişlemiştir.

Bu temaların sıklıkla kullanılmasının arkasında yatan bir diğer neden, II. Dünya Savaşı sonrası gelişen atmosfer olabilir. Zira bu temalar Soğuk Savaş iklimi, savaş ekonomisi ve erkeklerin askere alınmasıyla kadın ve çocukların yalnız

---

<sup>401</sup> Bu iletişim kopukluğunun sinemadaki başlangıcı 1950-1965 arası dönemi olsa da bu dönem bittikten sonra hemen sona ermez.

<sup>402</sup> *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*.

kalmasından kaynaklanan korkularla bağlantılı olarak da yorumlanabilir. Nitekim savaş ortamından kaynaklanan bu durumlar, bu süreci tecrübe eden jenerasyonun savaş travmasına ve bu dönemde yaşanan bunalım sürecine dair bir anlam ifade edebilir.

Özetle, 1950-1965 döneminde çekilen filmlerde yetimlik, kimsesizlik, yalnızlık, yanlış anlaşılma, iftira, diyalog kuramama, köylülük ve taşralılık gibi temaların hepsi şehirde tehlikelerle karşı karşıya kalma durumu ile birlikte işlenir. Şehrin endişeye neden olan doğası karakterlerin hayatında bir korku unsuru olarak ortaya çıkarak onları çeşitli şekillerde sıkıntıya sokar.

Bu anlatıların diğer dönemlerde pek olmayıp bilhassa 1950-1965 döneminde ortaya çıkmasının en büyük nedeni de bu dönemde özellikle göçün itici gücüyle gerçekleşen toplumsal hareketliliklerdir. Bütünsel olarak bakıldığında, küçük-adamın bilmediği şehre ilk adımı ve bu girişimi müteakip ortaya çıkan endişenin öyküsü tahkiye edilir. Bu durum hem filmlerde hem de gerçek hayatta böyledir.

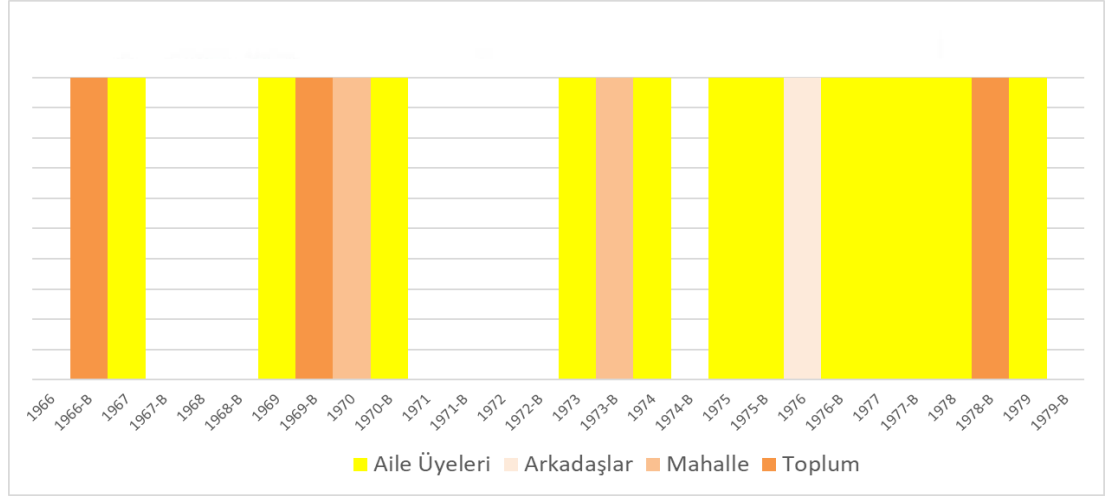
Bununla beraber, birçok karakter, yaşadığı yer ile özdeş bir şekilde anlatılmaz. Bir savruklu, gelip-geçicilik ve oturmamışlık vardır. Karakterler adeta göçebe gibi, sonradan gelme ihtimalleri olan yere keşfe gelmiş gibi anlatılır. Bu yerleşik olmama hali, göç bağlamında düşünüldüğünde dönemin ruhuna uygun bir duruma karşılık gelir. Özellikle büyük şehirlere yönelik gerçekleşen göç hareketliliği neticesinde oluşan kaotik yerleşme sorunu, neden bu temaların işlendiğini de gösterir. Zaten tam da bu yüzden bütün endişeler de bu yerleş(e)memişlik etrafında örülür.

### **2.1.3. Göçer Değil Konar Olmak (1966-1979)**

1950-1965 arasındaki yılları kapsayan ilk dönemde şehir içinde çoğunlukla güçsüz ve meskensiz olarak temsil edilen karakterler, ikinci dönemde (1966-1979) şehrin kenar mahallelerinde yerleşmiş kişiler olarak tasvir edilir. Göç olgusu tematik olarak arka planda varlığını sürdürse de endişenin tecrübe edildiği yerler şehrin çeperleri, bir diğer ifadeyle gecekondu mahalleleridir. Bu dönemin kahramanları arafta

oldukları için ne tam şehirli ne de tam köylüdür. Fakat artık bir evleri, dolayısıyla aileleri olduğu için endişe kaynakları da önceki dönemden farklılaşır.

**Tablo 16:** *Tehdit Kime Yönelik? - Aile Üyeleri, Arkadaşlar, Mahalle, Toplum*



İlk dönemde korku unsurları daha çok tekil kişilere dönük ortaya çıkarken ikinci dönemde tehditler daha kalabalık gruplara yöneliktir. Örneklemeden elde edilen yukarıdaki Tablo 16, 1966-1979 yılları arasında, birden fazla kişiden oluşan kişilerin ne kadar yoğun bir şekilde tehdiye maruz kaldığını gösterir. Görüldüğü gibi, endişe durumunu tecrübe eden gruplar çoğunlukla aile üyeleri, mahalle ve arkadaşlardır. Korku durumlarının gerçekleştiği durumlar düşünüldüğünde, tekil kişiler veya aşıklar bu dönemde filmlerde baskın unsurlar olarak öne çıkmaz.

Bu dönemin, evvelki dönemden ayrılan iki temel özelliği vardır. Bunlardan ilki, karakterlerin hikayeyi sürüklemeye ulaşarak kahramanlaşmasıdır. İkincisi ise bu kahramanların bir mekan ile birlikte tasvir edilmesidir. Anlatılan kişilerde büyük bir çeşitlilik yoktur ama mekanla özdeşleştirme, kahramanları özellikle gecekondu ve kenar mahallelerin çocukları olarak betimleme, bir önceki dönemin devamı niteliğindedir.

Kahramanlar artık bir mekana yerleşmiş oldukları için mücadeleleri de bu yeni hayatın koşulları altında sürdürülür. Zira gecekondulaşma süreci bir gecede tamamlansa bile oturdukları evlerin yıkılma tehdidinin sürekli olması, şehrin bu

çeperlerindeki savaşım niteliğini etkiler. Nitekim onlar için m¼cadeleye her daim hazır ve nazır olmak bir zorunluluktur. En b¼y¼k endişe kaynağı da bu yaşam alanlarını yitirmek yahut ellerindeki kaybetmek noktasında ortaya ¼ıkar.

Bu d¼nemde, gecekondularında hayatta kalmaya ¼alıřan işte bu ¼eperdekiler bir¼ok karakter ile temsil edilir. Bunların önemli bir kısmı direkt gecekondular sorunlarına dairdir. Mesela, tipik bir ¼rnek olarak *Sultan* filminde, evlerinin yıkılma tehlikesi karşısında gecekondular sakinlerinin duydukları endişe anlatılır.<sup>403</sup> Bu filmin hikayesi bir¼ok noktada dikkate değer unsurlar i¼erir.

Sultan, evlere temizliğe giderek, d¼rt ¼ocuđuyla birlikte hayatta kalma m¼cadelesi veren bir kahramandır. O ve komşuları, yaşadıkları gecekondular muhtara para vererek almış olmalarına rağmen bu meskenlerin hepsi tapusuzdur. İşte bir g¼n, bu araziyi resmi olarak satın alan m¼teahhitler bu araziye gelir ve insanları evlerinden ¼ıkarmak üzere muhtarla anlaşır. Burası, ikinci Boğaz k¼pr¼s¼ yapıldıktan sonra ¼evreyoluna komşu olacağı için değerlenecektir. Herkes bir aradayken onları ¼ıkarmanın zor olduğunu s¼yleyen muhtar, herkesi tek tek yanına ¼ađırıp kandırır ve ellerine biraz para sıkıştırıp ¼ođunu ¼ıkartır. Evlerini satmamak için direten Sultan ve bir¼ok komşusu ise m¼cadele ederler. Fakat bundan netice alamayacağını anlayınca Sultan, kendi elleriyle yaptığı evini yine kendi yıkararak orayı terk eder. Hep beraber bir diğer İstanbul tepesine g¼çlerini taşırlar.

*Sultan*'ın son sekansında anlatılan hikaye bu d¼nemin ruhunu yansıtmaması bakımından ¼ok anlamlıdır zira kahramanlar, evlerini kaybettikten sonra gerisin geri memleketlerine d¼nmezler ¼¼nk¼ artık bu şehir onlarındır. İkinci olarak, birlikte m¼cadele ederek evlerini yeniden inşa etmeye ¼alıřırlar. Bu anlamda, filmin son sekansı yeni bir başlangıçtır. Ü¼¼nc¼ olarak, gecekondularda yaşayan insanların hepsinin alt tabaka işlerde ¼alıřması tipik bir g¼stergedir. Son olarak, tehdidin yakınlarına ve mahallelerine y¼nelik olması noktasında ortak bir tema g¼r¼l¼r. Bu tip anlatılar bir¼ok filmde tekrar tekrar inşa edilir. Kahramanların yaşadıkları g¼ç¼k¼ler

---

<sup>403</sup> *Sultan*, Komedi, Romantik (Arzu Film, 1978).

ayrıntıda farklılaşsa da özünde birbirine benzer unsurlardan oluşur. Hemen hepsinin endişesi tutunma çabasına dairdir.

Mesela *Gecekondu Peşinde* filminde çaresizlik içinde kalan Mazlum,<sup>404</sup> *Fatma Bacı*'da köy gelenekleriyle ailesi arasında sıkışıp kalan Fatma,<sup>405</sup> *Canım Kardeşim*'de gecekondu mahallesinde ölmek üzere olan kardeşine son günlerini iyi yaşatmaya çalışan Murat,<sup>406</sup> *Köşeyi Dönen Adam*'da Adem ve tüm gecekondu mahalleleri,<sup>407</sup> *Taşı Toprağı Altın* filmindeki Ökkeş hep bu alt tabaka hayatının ve yoksulluğun sıkıntılarıyla mücadele eden benzer karakterlerdir.<sup>408</sup> Çoğu şehre gelmiş, yerleşmiş, kenar mahallelerde ve/ya gecekondu mahallelerinde tutunmaya çalışan kişilerdir.

Bununla beraber, *Kadın Değil Baş Belası*'nda gösterildiği gibi Çengi Naciye ve alt tabaka mahallesi,<sup>409</sup> *Vesikalı Yarım*'deki ana karakter manav Halil ve arkadaşlarının yaşadığı yer,<sup>410</sup> *Kara Gözlüm* filmindeki mahalle tasviri,<sup>411</sup> *Yalancı Yarım*'deki Alev ve ailesi,<sup>412</sup> *Gülen Gözler*'in ailesi ve yaşam alanları gecekondu olmasa bile fakir kenar mahalle tasvirleri şeklindedir.<sup>413</sup>

Kendisi de 1973-1974'te *Gelin*,<sup>414</sup> *Düğün*<sup>415</sup> ve *Diyet*<sup>416</sup> adlarında bir göç üçlemesi çeken Lütfi Ömer Akad, bu filmlerin gerçek hayatın bir projeksiyonu olduğunu ifade eder.<sup>417</sup> Bu doğrultuda çektiği üçlemenin ortaya çıkış hikayesini şu ifadeleriyle özetler: “bunların hikayelerini anlatmayı düşündüm. Yani İstanbul'a gelenlerin nasıl tutunmaya gayret ettiklerini... ve bu orman kavgası içinde tutunmak mecburiyetinde olduklarını. Geri de dönemezler. Geri dönmelerinin olanaksızlığını

---

<sup>404</sup> *Gecekondu Peşinde*, Komedi (And Film, 1967).

<sup>405</sup> *Fatma Bacı*, Dram (Erman Film, 1972).

<sup>406</sup> *Canım Kardeşim*, Dram (Arzu Film, 1973).

<sup>407</sup> *Köşeyi Dönen Adam*, Komedi, Dram (Çiçek Film, 1978).

<sup>408</sup> *Taşı Toprağı Altın Şehir*, Komedi, Dram (Erler Film, 1979).

<sup>409</sup> *Kadın Değil Baş Belası*, Komedi, Dram (Pesen Film, 1968).

<sup>410</sup> *Vesikalı Yarım*, Dram, Romantik (Şeref Film, 1968).

<sup>411</sup> *Kara Gözlüm*, Dram, Romantik (Akün Film, 1970).

<sup>412</sup> *Yalancı Yarım*, Komedi, Romantik (Arzu Film, 1973).

<sup>413</sup> *Gülen Gözler*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1977).

<sup>414</sup> *Gelin*, Dram (Erman Film, 1973).

<sup>415</sup> *Düğün*, Dram (Erman Film, 1973).

<sup>416</sup> *Diyet*, Dram (Erman Film, 1974).

<sup>417</sup> Âlim Şerif Onaran ve Lütfi Ö. Akad, *Lütfi Ö. Akad* (AFA Yayınları, 1990), 164.

anlatmak istedim. Bunun birçok örneğini gerçek hayatta gördüm.”<sup>418</sup> İşte bu “orman kavgası”, şehrin kıyısında değil, içinde gerçekleşir.<sup>419</sup>

Gecekonduardaki birlikte yaşama ve mücadele ruhu, filmlerin emsal aldığı bir unsurdur. Zira bu dönemde devletle dolaylı bir ilişki kurabilecek kadar bir tanınma alanı elde edilebilmiştir. Belediye vasıtasıyla devletle kurulan bu diyalog bunun bir göstergesidir. Bu ilişki ise mahalle sakinlerinin kendi derneklerini kurması ve seçim dönemlerinde parti rekabetlerini lehlerine çevirecek şekilde kullanmasıyla mümkün olmuştur. Üstelik bu örgütlenme nevezuhur da değildir. Öyle ki, o günlerde İstanbul’un çeşitli semtlerinde “gecekonduları güzelleştirme” serlevhalarıyla birçok dernek uzun süredir faaliyet göstermektedir.<sup>420</sup>

Öte yandan, filmlerde yoğun olarak temsil edilen bu gecekondu, bu yıllarda devlet nezdinde artık ciddi bir sorun olarak görülmekteydi. Zira sınırları gittikçe muğlaklaşmakta ve kontrol edilmesi güç bir hal almaktaydı. Gecekondu meselesinin, 1966-1979 arasındaki ikinci dönemde hem halk ile devlet arasında hem de örtülü olarak kentsoylu “vatandaş” ile taşradan gelen “halk” arasında bir gerilim konusu olduğu gazete haberleri üzerinden de üçgenleme analiz ile tasdik edilebilir. Gecekondu sakinlerinin gözünde iki tip devlet vardı: Ceberut Devlet ve Müşfik Devlet.

Ceberut Devlet şeklinde kavramsallaştırılabilecek bu acımasızlık yıkım getirir. Elbette gazete haberlerinde bu vasfın altı çizilmez fakat mazlum halkın çaresiz görüntüleri ve acı dolu tasvirleri dolaylama yoluyla buna işaret eder. Seçim olmayan dönemlerde, devlet ile gecekondu sakinleri arasındaki savaş, toprak altına gömülmüş baltaların gün yüzüne çıkarılmasıyla devam eder. Evlerini yıktırmak istemeyen

---

<sup>418</sup> Onaran ve Akad, 164.

<sup>419</sup> Bir başka yerde de *Gelin* filmine dair daha detaylı bir betimleme yapar: “Köyden büyük kente göçenlerin hikâyesi, Türk sinemasında ilk olarak ele alınmıyor. Ama «Gelin»in yeni yanı, gelen ailenin niteliğinde beliriyor. Hacı İlyas ailesi kapalı, feodal bir yapı gösterir. Geldiği yörenin gelişmiş, varlıklı, daha çok gelişmek isteyen bir ailesidir. Filmin «ana tema»sı bu ailenin büyük kent ortamıyla bütünleşmesi ve Gelin’in aile düzenini yıkmasıyla ortaya çıkan değişimdir.” Akad, “Aydın Konuşması: Lütfi Akad’la bir Konuşma”, 27.

<sup>420</sup> Süreç hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Önder Şenyapılı, *Kentlileşen Köylüler* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1978); İnan Özer, *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme* (İstanbul: Ekin Kitabevi, 2004).



insanlar ile devlet memurları arasındaki çatışmalar, tıpkı *Sultan* filminde de görüldüğü gibi, hemen her bölgede şiddeti tekrar tekrar görünür kılar.<sup>421</sup>

O günlerde yaşanan trajik olaylardan bir tanesi ise, “Ağlama Değmez Hayat” şarkısının bestecisinin yirmi yıldır ailesiyle beraber yaşadığı gecekonduyunun yıkılması sonucu ağlamasıdır. Bu yıkım karşısında serzenişte bulunan bestekar Mehmet Ilgın’ın, “Hani gecekondu meşru olacaktı” diyerek ceberut devlet ile müşfik devlet arasındaki açmaza işaret etmesi bu ikircikli durumu deklare eden bir beyandır.<sup>422</sup>

Evi yıkılan bestekarın meşruiyet çığığının bir arka planı vardır. Bu da bizi ikinci devlet tipine çıkarır: Müşfik Devlet. Böylesi bir U dönüşü, siyasi partilerin seçim dönemi pragmatistliğinden kaynaklanır. Zira seçimlerde gecekondu bölgelerinden oy devşirebilmek için, hiçbir hükümet uzun erimli kararlı tedbirleri uygulamak üzere devlet mekanizmasını harekete geçirmez. Bu nedenle, bu bölgeler hiçbir zaman yok hükmünde sayılmaz, aksine belediye hizmetleri sağlanarak adeta resmi olarak tanınır.

Bu tanınma süreci, bayındırlık hizmetlerinin ve diğer yaşam şartlarının sağlanması suretiyle gerçekleşir. Evvela özel şahıs otobüsleri başta olmak üzere, belediye otobüsleri ve posta servisleri gecekondu mahallerine bir hizmet kalemi olarak sunulmuştur.<sup>423</sup> *Sultan* filmindeki hizmetçi kadınların, çamurlu yollardaki otobüs-minibüs yolculuklarının ısrarla gösterilmesi bu sürecin görsel karşılığıdır.<sup>424</sup>

Mecliste görüşülen Gecekondu Yasası’nın (1966 tarihli 775 sayılı kanun) hemen öncesinde beyanat veren Gecekonducular Derneği Başkanı Ziyaeddin Alturan’ın formülize ettiği talepler, Hazine ve Vakıf arazileri üzerindeki gecekondu sahiplerine tapu verilmesi, su ve kanalizasyon hizmetlerinin sağlanmasına yöneliktir.<sup>425</sup> Bu pazarlıkların akabinde gerçekten de gecekondu mahalleleri,

---

<sup>421</sup> “İzmir’de Gecekondu Halkı Polisle Çatıştı”, *Milliyet*, 26 Nisan 1966. Bir diğer vaka da Üsküdar’da gerçekleşmiş, “gecekondu yıkmaya giden polis ve Belediye Zabıtası mensupları 200 kişinin taş yağmuruna tutulmuşlardır” Bkz. “200 Gecekonducu Polisi Taşa Tuttu”, *Milliyet*, 26 Ocak 1967. İlerleyen yıllarda bu sorunun aynı şekilde devam ettiğine dair bkz. “Gecekonducular Polisle Çatıştı, 5 Yaralı Var”, *Milliyet*, 03 Nisan 1977.

<sup>422</sup> “Gecekondu Yıkılan ‘Ağlama Değmez Hayat’ Bestecisi Ağladı”, *Milliyet*, 07 Mayıs 1974.

<sup>423</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 392.

<sup>424</sup> *Sultan*.

<sup>425</sup> “Gecekonducular, Kanunu Beğenmezse Yürüyüş Yapacak”, *Milliyet*, 09 Mayıs 1966.

belediyenin elektrik, su ve kanalizasyon şebekelerine bağlanmış, bir süre sonra da yolları ana yollar ile birleştirilmiştir.<sup>426</sup>

Böylece, devlet otoritesinin ve baskısının hafiflediği seçim dönemlerinin pragmatist ortamı, gecekonduların mevzilerini tahkim etmesini sağlamıştır. CHP'li Milletvekili Orhan Erkanlı'nın şikayeti de bu nedenledir.<sup>427</sup> Mesela 1967 yılında gecekonduların inşaatlarında müthiş bir artış olmuştur, bunun nedeni “yurtdaşlara sorarsanız” yaklaşan belediye seçimleri nedeniyle yetkililerin buna göz yummasıdır.<sup>428</sup> Öte yandan, gecekonduların sakinlerine verilen bu “tavizler” partilerüstü bir statüdedir.

Mesela Adalet Partisi Genel Başkan Yardımcısına göre CHP lideri Ecevit, gecekonduların bölgelerini sömürmekte, hatta söylemleriyle buraları kışkırtmakta ve asayiş sorunlarına mahal vermektedir.<sup>429</sup> Ecevit de bu tartışmada karşı atağa geçerek, AP iktidarı yıllarında yalnızca Ankara'da 50 bin gecekonduların inşasına göz yumulduğu hatta seçim dönemlerinde teşvik edildiğini iddia eder.<sup>430</sup> Bu iddiaların altı boş değildir. Gerçekten de siyasetçilerin söylemleri ve eylemleri bu süreci şekillendirecek boyuttadır.

Mesela 1973'teki AP bildirgesine göre, “her aileyi bir konut sahibi yapma” vaadi esasen gecekondulara tapu verileceği taahhüdüdür.<sup>431</sup> CHP Belediye Başkan Adayı Vedat Dolakay'ın teklifi ise çeşitli imar afları marifetiyle tapu verecekleri, her yoksula bir arsa bağışlayacakları ve su sorununu kökten çözecekleri ve böylece gecekondularını “Akkondu” yapacakları şeklindedir.<sup>432</sup> İlerleyen dönemde, gerçekten de, TBMM kararıyla 1976 yılının Mart ayına kadar -özel mülke yapılmadıysa- inşa edilmiş olan gecekondulara tapu verileceği beyanatı gazetelerden halka duyurulur.<sup>433</sup>

---

<sup>426</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 329.

<sup>427</sup> “Gecekonduların Yapımı Devlet Otoritesi Zayıflayınca Artıyor”, *Milliyet*, 19 Ocak 1966.

<sup>428</sup> “Seçim Yaklaştı Ve... Gecekonduların Yapımı Başladı”, *Milliyet*, 28 Mayıs 1967.

<sup>429</sup> “Sezgin”, *Milliyet*, 03 Temmuz 1973.

<sup>430</sup> “Ecevit: AP Gecekonduların Oturanların Oyunu Baskı ile Almak İstiyor”, *Milliyet*, 04 Temmuz 1973.

<sup>431</sup> “AP: Gecekondulara Tapu Verilecek”, *Milliyet*, 16 Eylül 1973.

<sup>432</sup> “Dolakay: ‘Gecekondular Akkondu Olacak’”, *Milliyet*, 01 Aralık 1973.

<sup>433</sup> “Meclis, 1976 Martına Kadar Yapılan Gecekondulara Tapu Verilmesini Kabul Etti”, *Milliyet*, 10 Mart 1976.

Fakat bu karar pek de işlevsel olmaz ve sorun devam eder. Bu nedendir ki, MHP de bu sorunu tekrar seçim vaadi kılabilir: “Gecekonduya Tapu, Köylüye Toprak”<sup>434</sup>

Sürekli seçim ortamında bulunan 70’ler Türkiye’sinde gerek bu tip tapu vaatlerinin havada uçuşması gerek belediye hizmetlerinin peyderpey sağlanması, esasen devlet hanesine yazılan bir başarısızlık ilanıydı. Bu durum uzun süredir yasal zeminde karşılık bulan bir sorundan kaynaklanmaktaydı. Zira gecekondulaşmayı engellemek üzere 1948 ve 1953 yılında çıkarılan yasalar pek işe yaramamıştı. Üstüne üstlük, 50’lerde görülen “mesken buhranı” gecekonduları daha da yaygınlaştırmıştı. Millî Korunma Kanunu’nun yeni konut inşası ve fiyatlandırmadaki kısıtlayıcılığı bile pek işe yaramamıştı.<sup>435</sup>

Bu yüzden, 1960’lı yılların ortasında yeni çözüm yolları düşünüldü. Devlet otoritesi, bu şekilde bir kanuni teşvik ile, gecekondu sakinlerini başka bir yere kanalize ederek şehirdeki çarpıklığı engellemeyi hedeflemişti. Çünkü gecekonduları kuşatma girişimleri o vakte kadar palyatif bir çözüm olmaktan öteye gidememişti. Bu doğrultuda, farklı bir stratejiye yönelerek gecekondu sakinlerini yeni inşa edilen yüksek binalara nakletme politikasına geçiş yapıldı.<sup>436</sup>

Bu amaçla çıkarılan 1966 tarihli 775 sayılı Gecekondu Kanunu, dar gelirli ev sahibi yapmak için vergi muafiyeti getirmekte ve çeşitli ölçeklerde kredi kolaylıkları sağlamaktaydı.<sup>437</sup> Kanunda, gecekonduların tespiti ve sakinlerine yapılacak yardım boyutları çok ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştı. Bu kanunu müteakip yükselmeye başlayan 5-6 katlı apartmanlar, sendika destekli kooperatifler ve lojmanlar bu sürecin birer neticesiydi.<sup>438</sup>

---

<sup>434</sup> “Gecekonduya Tapu Köylüye Toprak”, *Milliyet*, 14 Mayıs 1977.

<sup>435</sup> Sinan Yıldırım, “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”, içinde *Türkiye’nin 1950’li Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019), 551.

<sup>436</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 392.

<sup>437</sup> Resmi Gazete, 30.07.1966, “Gecekondu Kanunu”, 775 § (1966), <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12362.pdf>.

<sup>438</sup> Mehmet Ö. Alkan, “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, içinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 934.

Bu yeni yapılanmada kooperatifler bilhassa dikkat çekmekteydi çünkü bir gecekondu alternatifi olarak bizzat alt tabaka tarafından yürütülmekteydi.<sup>439</sup> Bir diğer çözüm ise, özellikle 1970'lerde tartışılmaya başlanan "toplu konut"lardır. Çünkü bazılarında göre hem belediye hizmetlerinin düzgün sağlanabilmesi hem de kentleşmenin usulüne göre gerçekleşmesi için "Türkiye'nin konut sorununa verilebilecek tek çözüm yolu" buydu.<sup>440</sup> Her şeye rağmen, bu girişimler de tam olarak başarılı olamadı. Gecekondu sorunu, kanayan bir yara olarak varlığını korumaya devam etti.

Hal böyleyken, 70'lerde Türkiye toplumunun 1/3'ü kente yerleşmiş, filmler de toplumsal tabakaların hacmine paralel olarak çoğunlukla şehirli alt-orta tabakanın hayatını konu almaktaydı. Yerleşmeye dair sorunlar gecekondu üzerinden anlatılsa da apartmanlar da gittikçe daha fazla perdeye yansımaya başladı. Özellikle 70'lerin sonuna doğru bu iki yapılaşma unsuru gerek bir tezat oluşturmak için gerekse alt tabakanın durumunu daha kötü göstermek için birlikte kullanıldı.

1977 yılında çekilmiş olan *Benim Gibi Sevenler* filmindeki bir sahne ilginçtir. Ferdi'nin işe gitmek üzere içinden çıktığı gecekondu, alt açıyla çekilerek, yüksek apartmanların dibinde küçücük bir şekilde resmedilir.<sup>441</sup> Ertesi yıl çekilen *Köşeyi Dönen Adam* filminde de neredeyse bire bir aynı kadraj vardır.<sup>442</sup> Adem, devasa apartmanların dibinde tek katlı bir gecekonduya oturur. Hayat mücadelelerine bu evlerden çıkarak başlar.

Bu kahramanlar, 1966-1979 döneminin ruhuna uygun bir şekilde, hayatta kalmaya çalıştıkları bu ortamda evlerinin yıkılma korkusunu yaşar. Bazısı Adem gibi evini yıktırmamak için kendini yakmaya çalışır, bazısı Sultan gibi eline kazmayı alarak başkası yıkacağına kendi yıkar. Ressam Nuri İyem ve Nedim Günsür'ün bu dönemlerde çizdikleri resimlerde, bu gecekondu-apartman zıtlığı ve göç olgusunun yer

---

<sup>439</sup> Yıldırım, "Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası", 2019, 553.

<sup>440</sup> "Gecekonduardan Toplu Konutlara", *Milliyet*, 20 Ocak 1973.

<sup>441</sup> *Benim Gibi Sevenler*, Dram, Romantik (Saner Film, 1978).

<sup>442</sup> *Köşeyi Dönen Adam*.

alması boşuna değildir.<sup>443</sup> Benzer bir şekilde, Turan Erol da bu konuya dair birçok resim çizmiştir.<sup>444</sup>

Gecekondu suretiyle gittikçe netleşen bu “ötekilik” durumu, bir noktada “kentsoylu vatandaş” ile “taşralı halk” arasında da bir ayrımın vuku bulmakta olduğuna işaret eder. Vatandaş ile halkın farklılaşması esasen bir duygu farklılaşmasıdır.<sup>445</sup> Buradaki his farklılığının ipuçları gazetelere yansıyan endişeler üzerinden de takip edilebilir. Zira gecekondu sınıktı içinde yaşayan grubun, “köylerinde veya kasabalarında geçim sıkıntısına düşüp büyük şehirlere iş bulmak ümidiyle gelen yoksul aileler” olduğu konusunda pek şüphe yoktur.<sup>446</sup>

Şehrin yapısının ve dokusunun değiştiğine dair endişe, bazen direkt bazen dolaylı olarak söylendiği üzere gecekondu sınıktı (ve tabii ki sakinlerinden) ileri gelir. Prof. Bedii Şehsuvaroğlu’nun, İstanbul’un “bahtsız şehir” hâline geldiğini belirtmesi bundandır.<sup>447</sup> Çünkü İstanbullular; zevksizlik, kanalizasyon sorunları ve gecekondu sınıktı nedeniyle gariplişmiş, İstanbul terbiyesi ve İstanbul şivesi gibi niteliklerini yitirmiştir.<sup>448</sup> Hatta böyle giderse, “10 yıl sonra şehirler yaşanmaz bir hale gelecek”tir.<sup>449</sup>

“Kentleşen Köylüler” başlığıyla o dönemlerde bir yazı kaleme alan Önder Şenyapılı, şehrin bu “öteki” kişilerine yönelik, “gerçek anlamda kentli sayılabilirler mi?” şeklinde banteline dokunan bir soru yöneltir.<sup>450</sup> Devam ederek, “Bir ortamla kaynaşmak, o ortamda geçerli ve gerekli tüm olanaklardan yararlanmaya bağlı. Bir çevre içinde ekonomik açıdan gerekli ve yeterli bir düzeye yükselemeyenlerin çevreyle

---

<sup>443</sup> Bora Gürdaş, “Altmışlı Yıllarda Sanat Ortamı”, içinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 1088.

<sup>444</sup> “Turan Erol’un Fırçasından Gecekondu Sınıktı...”, *Milliyet*, 09 Mart 1973.

<sup>445</sup> CHP’li vekil Orhan Erkanlı’nın tespitine göre bu çatışma iki grup arasında gerçekleşir: “Bir tarafta (Ben niye bu hayata sahip değilim) diye kin duyan bir topluluk, diğer yanda (Geliyorlar) diye korku içinde bulunan bir kitle. Bu düzen böyle devam edemez, bir tarafından patlar.” “Gecekondu Yapımı Devlet Otoritesi Zayıflayınca Artıyor”.

<sup>446</sup> “Geçim Derdi Oldukça”, *Milliyet*, 27 Nisan 1966.

<sup>447</sup> “İstanbul ‘Bahtsız Şehir’ İlan Edildi”, *Milliyet*, 21 Eylül 1966.

<sup>448</sup> Profesöre göre, şehir yöneticileriyle bir araya gelen bilim adamlarının vardığı sonuç böyledir. Bkz. “İstanbul ‘Bahtsız Şehir’ İlan Edildi”, *Milliyet*, 21 Eylül 1966.

<sup>449</sup> “10 Yıl Sonra Şehirler Yaşanmaz Bir Hale Gelecek...”, *Milliyet*, 26 Mart 1967.

<sup>450</sup> Önder Şenyapılı, “Kentler, Kırdan Göçenlere Yeterli Ekonomik Olanak Sunmuyor”, *Milliyet*, 23 Eylül 1977, blm. Kentleşen Köylüler.

tam bir uyum kurmaları beklenmemeli”<sup>451</sup> diyerek vatandaş-halk ayrımının aydınlar nezdinden nasıl algılandığına dair tipik bir örnek verir.

Şehrin bu iç-yabancılarına karşı üretilen formüller yahut beklentiler de satır aralarından okunabilir. Mesela bu taşralı grubun “medenileştirilmesi” çeşitli kentsoylular marifetiyle yürütülür. Örneğin, bir yurt müdiresi, Ankara’nın gecekondu bölgelerinde yaşayan genç kızlara “modern hanımlar gibi” gibi yemek yeme, giyinme, yürüme, konuşma usulleri öğreterek modern hayata intibaklarını sağlar.<sup>452</sup> Bu “medenileştirme” misyonu, dönem filmlerinde de sık sık görülür.

Gecekondu sayılarındaki büyük artış ve büyük şehirlerin dört bir yanına yayılmaları rahatsızlık boyutunu artıran bir unsurdur.<sup>453</sup> Bir araştırmacıya göre o dönemde Ankara sakinlerinin %60’ı gecekonduya yaşamaktadır.<sup>454</sup> 1969 yılında gazetede bir araştırması yayınlanan Prof. Dr. Kemal H. Karpat da özellikle 1963 sonrasında Rumelihisarı tepelerinin arka taraflarında yani Nafi Baba bölgesinde gecekondu inşaatların on bir kat arttığı tespitinde bulunur.<sup>455</sup>

Bir başka haberde, 1970’lerin başında 170 bin kaçak yapı olduğuna dair bir iddia dillendirilir.<sup>456</sup> Mimarlar Odası’nın 1973 tarihli beyanatına göre ise büyük şehirlerdeki konutların %40’lık bir kısmı gecekonduya aittir.<sup>457</sup> Aynı yıl çıkan bir diğer habere göre, 1966 sonrasındaki yedi yılda %100 artan gecekondu sayısından şikayet edilir ve 1966’da çıkarılan yasa yaraya merhem olmadığı için eleştirilir.<sup>458</sup> 1977’de ise, gecekondu sakinlerinin toplam nüfustaki payının Ankara’da %60 civarında iken İzmir’de %65 seviyelerinde seyrettiği belirtilerek duyulan rahatsızlık dile getirilir.<sup>459</sup>

---

<sup>451</sup> Önder Şenyapılı, “Kentler, Kırdan Göçenlere Yeterli Ekonomik Olanak Sunmuyor”, *Milliyet*, 23 Eylül 1977, blm. Kentlileşen Köylüler.

<sup>452</sup> “Ankara Gecekondularında Oturan Kızlar Modern Yaşama Usullerini Öğreniyor”, *Milliyet*, 05 Mayıs 1968.

<sup>453</sup> “Zeytinburnu, Sağmalcılar, Taşlıtarla, Gültepe, Kuştepe’den sonra, gece kondu yapma faaliyeti, şimdi Boğaz sirtlarına intikal etmiştir.” cümlelerindeki rahatsızlık belirgindir. İlgili haber için bkz. “Gecekondu Yayılıyor”, *Milliyet*, 03 Mayıs 1966.

<sup>454</sup> Oğuz Öngen, “Konut Kavgası”, *Milliyet*, 26 Mart 1967, blm. Tezatlar Diyarında Sadece Tapu Düşünülür...

<sup>455</sup> Kemal Karpat, “Türkiye’de Gecekondu Sorunu”, *Milliyet*, 19 Haziran 1969.

<sup>456</sup> “Gecekondulardan Toplu Konutlara”.

<sup>457</sup> “10 Katlı Ruhsatsız Apartmanlar Var”, *Milliyet*, 24 Mayıs 1973.

<sup>458</sup> “Gecekondu Sayısı 7 Yılda Yüzde Yüz Artış Gösterdi”, *Milliyet*, 31 Ağustos 1973.

<sup>459</sup> “Büyük Kentlerde Gecekondu Nüfusu”, *Milliyet*, 05 Nisan 1977.

Bu dönemin yerleşmeye çalışma ve kısa zamanda kurulma kültürü yalnızca evlerle alakalı değildir. Genel olarak bir “gecekondu kültürü” ve pratikleri gelişmiş olsa gerektir. 1966 tarihli bir habere göre zaten her gün üç-beş ev yapılan İstanbul’a bu sefer de bir “Gecekondu Fabrika” gece vakti dikilmiştir.<sup>460</sup> Benzer bir şekilde, çeşitli “tekerlekli gecekondu dükkânlar” da arzıendam etmekte, çeşitli şehirlerde belediyeden kaçarak ticaretini yürütmektedir.<sup>461</sup>

Tüm bunlar aslında sadece gecekondu sayısındaki artışla ilgili değildir. Büyük bir rahatsızlık, ötekilerin sınırlarının genişlemesi, toplumsal tabakalaşmanın boyutlarının artması ve birbirinden uzaklaşma nedeniyledir. Şehirler iğne atsan yere düşmeyecek kadar kalabalıklaşmıştır. Üstelik şehre gelenlerin intibak sorunları yaşaması, kentleşmeye dair başka olguları da beraberinde getirir.

Bu nedenle, “hemşehricilik” bu dönemin revaçta olan pratiklerinden biri olarak öne çıkar. Bu yıllardaki gazete ilanlara bakıldığında, Anadolu’dan gelen bu “taşralılar” grubunun izlerini görmek kolaydır. Bunun en basit göstergesi de hemşehricilik üzerinden yürütülen davetlerdir. Gurbetteki beraberliği sağlamak için mesela bazen “Hemşehricilik Gecesi”<sup>462</sup> düzenlenir, bazen kendi şehirlerine yapılacak yatırımlar için çağrılar yapılır,<sup>463</sup> bazen toplantılar düzenlenir,<sup>464</sup> bayram tebrikleşmesi organize edilir,<sup>465</sup> hatta “hemşeri şirketleri” denen ve çeşitli bölgelere yayılmış müesseseler ortaya çıkar.<sup>466</sup>

Kentleşmenin bu şekilde gerçekleşmesi, memleket kavramını yapıbozuma uğrattığı için hemşehrinin anlamı da amorf bir hâl alır. Çeşitli kişilere hizmetleri karşılığında tevdi edilen fahrî hemşehricilik, böylesi bir giriftliğin sonucu olarak bu dönemde ortaya çıkar. Bu unvan, siyasetçilerin ama özellikle de sermaye sahiplerinin kentle kurduğu ilişkide önemli bir gösterge olarak öne çıkar.<sup>467</sup> Mesela

---

<sup>460</sup> “Gecekondu Fabrika”, *Milliyet*, 02 Ocak 1966.

<sup>461</sup> “Diyarbakır’da Tekerlekli Gecekondu Dükkânlar”, *Milliyet*, 10 Ocak 1969.

<sup>462</sup> “Sürmene Araklı Yüksek Tahsil Talebe Cemiyeti”, *Milliyet*, 23 Şubat 1966. Bir diğer ilan için bkz. “Sayın Rizeliler”, *Milliyet*, 11 Mart 1973, blm. İlan.

<sup>463</sup> “Kayserili Hemşehrilere Duyuru”, *Milliyet*, 17 Kasım 1975, blm. İlan.

<sup>464</sup> “Denizlililere Duyuru”, *Milliyet*, 12 Şubat 1977, blm. İlan.

<sup>465</sup> “Sayın Darendeliler”, *Milliyet*, 08 Kasım 1978, blm. İlan.

<sup>466</sup> “Hükümet Halk”, *Milliyet*, 13 Haziran 1974.

<sup>467</sup> Bu meseleye dair bir köşe yazısı için bkz. Hasan Pulur, “Hele O Fahrî Hemşehricilikler”, *Milliyet*, 06 Haziran 1968.

Ankara/Keçiören doğumlu Vehbi Koç, Eskişehir'e yaptığı yardımlar nedeniyle belediye meclise tarafından bu şekilde onore edilmeye çalışılmıştır.<sup>468</sup>

Hemşehricilik, ilk dönemde karakterleri mağlup eden şehre ve şehir korkusuna karşı geliştirilmiş olan bir savunma mekanizmasıdır. Dolaylı olarak da şehre karşı yürütülen mücadeleyi gösterir. Zira bu durum, büyük şehirlerde ortaya çıkan tehlikelere karşı birbirlerini korumak zorunda olduğunu hisseden bir küçük-adam perspektifidir. Buradaki ana motivasyon, *aynı yerden gelmişiz biz* düşüncesidir. Öyle ki, zaman gelir hemşehrisine musallat olan belaları defetmek üzere canlarından bile olurlar.<sup>469</sup>

Mesela 1976 yılında Milliyet'in mikrofon yönelttiği Trabzonsporlu Ali Kemal, yılın sporcusunun kim olabileceği konusunda rakibi Cemil hakkında konuşurken, "Her şeyden önce Cemil ağabey benim hemşehrimdir" diye cümleye başlar. Bu "her şeyden önce", dönemin ruhuna uygun bir terkiptir.<sup>470</sup> Zira o günlerde meşhur olan Hasan Pulur, köşesinde bunu "Aynı suyu içmişseniz, aynı havayı koklamışsanız, analarınız aynı güneşte çamaşır kurutmuşsa mümkünatı yok birbirinize iyilik edeceksiniz. Asker ocağında, 'Anandan babandan hayır yok, hemşeriden hayır var!' diye boşuna dememişler" şeklinde tasvir etmesi bir *halk-tini* göstergesidir.<sup>471</sup>

Şehirler çok büyük ve korkutucudur, bu yüzden dayanışma şarttır. Aksi takdirde, koca koca şehirlerde, birbirine tesadüf etmek çok zordur. Tam da bu yüzden, tesadüflerin filmlerde bu kadar yoğun işlendiği başka bir dönem yoktur. Bu tesadüfler öyle bir boyuttadır ki onlar olmaksızın anlatılar aynı şekilde inşa edilemez. Tesadüfler, hikaye parçalarını birbirine iliştiren zimba telleri gibidir. Eğreti dursalar bile hikayenin iç gerçekliğine halel getirmezler. Bu noktada tesadüfler, özellikle Yeşilçam

---

<sup>468</sup> "Koç'a Eskişehir Fahri Hemşerilik Payesi Verildi", *Milliyet*, 20 Eylül 1979.

<sup>469</sup> "Önce Haraç İstediydi Sonra Öldürdü", *Milliyet*, 16 Kasım 1967.

<sup>470</sup> "Milliyet'in Yılın Sporcusu Adayı", *Milliyet*, 26 Aralık 1976. Bununla beraber, derneklerin hemşehriliği de dikkate değerdir ve Ali Kemal'in desteklenmesi konusunda o yıllarda birçok çağrı yapılır. Bunlardan biri için bkz. "İstanbul'daki Karadenizliler, Gurbetteki Hemşehriniz Ali Kemal'i Unutmayın, Destekleyin", *Milliyet*, 29 Temmuz 1978, blm. İlan.

<sup>471</sup> Hasan Pulur, "1963'de AP Genel Merkezini Kim Bastı?", *Milliyet*, 20 Şubat 1976, blm. Olaylar ve İnsanlar.



Sinemasının bel kemiğidir. Bu durumun bu kadar işlenmesinin arkasında yatan düşünce, kalabalıklaşan alt tabakanın serencamında gizli olabilir.

Aynı zamanda, bu tesadüfi olayların inkişafı, rasyonalist önermelerin zıt istikametinde gelişir. Buna rağmen anlatıların kendi iç bütünlükleri ve hikaye evrenindeki gerçeklik (*verisimilitude*) son derece güçlüdür. Bu anlamda, bu dönem üretilen Yeşilçam filmleri melodram geleneğine başka bir boyut katmıştır. Bu tesadüf konusunun göç hareketi ve gecekondular bağlamında başka bir anlamı daha vardır. 1966-1979 dönemi filmlerinde, artık yerleşmiş olarak betimlenen alt tabaka insanları, artık büyük şehir sakinidirler.

Fakat bu şehir o kadar büyüktür ki ancak tesadüf eseri eski bir tanıdık ile veya hemşeri ile karşılaşmak mümkündür. Bu hikayelerde bir vaka tesadüfen gerçekleşir ve hikayenin akışını temelden değiştirir.<sup>472</sup> Bu tesadüf anlatısı esasen moderniteye ve onun timsali olan kentleşmeye bir yanıt olsa gerektir. Makineleşmenin getirdiği otomatiklik ve tekdüzeliğin zıddına, tesadüfi vakaların gerçekleşmesi, görsel dille bir felsefi karşı çıkıştır. Bu filmlerin çok ciddi oranda halk nezdinde itibar görmesi ise, toplumun bu durumu garipsemediğinin ve bu düşüncelere teşne olduğunun en büyük delilidir.

Yönetmenler ve senaristler bu tip bir önermeyi tesadüfen değil, tercihen yapar. Her ne kadar “tesadüf” üzerine kesin bir akıl yürütme olmasa da filmlerdeki “mantık ve muhakeme zafiyetlerinden, gerçek dışı unsurlar”dan dem vuran Halit Refiğ bu tip

---

<sup>472</sup> Mesela Ferdi, *Son Sabah* filminde çocukluk aşkıyla yolda tesadüfen karşılaşır ve tanımaz. Bkz. *Son Sabah*, Dram, Romantik (Cem Film, Cumhuriyet Film, 1978). *Kara Gözlüm* filminde, Temel Reis'in kızı Azize, Gazinocular kralı Arnavut Osman tarafından tesadüfen keşfedilir. Yine aynı filmde Azize, aşık olduğu adam olan Kenan ve Semra'nın nişanına tesadüfen gider ve her şeyi fark eder. Bkz. *Kara Gözlüm*. Yahut *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu* filminde, babasını yanlış hükümle hapse atmış olan hakim tesadüfen Yumurcak'ın çalıştığı taksiye biner ve olaylar olumlu yönde seyretmeye başlar. Bkz. *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*, Dram (Erler Film, 1970). Ya da Emine filminde ana karakter, kendisine aşık olan patronunun erkek kardeşini tesadüfen Uludağ'da görüp aşık olur. Bkz. *Emine*, Dram, Romantik (Arzu Film, 1971). Bkz. *Yalancı Yarım*'deki tesadüf boyutu çok yüksektir. Alev'in babası ile İstanbul eşrafından birisinin isim benzerliğinden kaynaklanan karışıklıklardan evlilik oyunundaki rastgele hadiseler kadar birçok vaka yaşanır. Bkz. *Yalancı Yarım*. Son olarak, *Sahte Kabadayı* filminde Kemal, mafya adamlarını tesadüf eseri tek tek ortadan kaldırır. Bkz. *Sahte Kabadayı*, Komedi (Cem Film, 1976). Kemal Sunal'ın filmleri zaten genel olarak bu prensip üzerine kuruludur, tesadüf barındırmayan bir filmi bulmak neredeyse imkansızdır.

anlatıların, “Batılı gibi düşünmeye çalışan bir eleştirmeci için aksaklık” olarak görülse bile de bir anlamı olduğunu söyler.<sup>473</sup>

Zira kaderin önemli bir yere sahip olduğu böyle bir toplumda, “batının burjuva gerçekçiliği ve mantık düzeni yerine içgüdülerin, duyguların ve heyecanların daha büyük yer tuttuğunu söylemek, yanlış olmaz. Böyle bir topluma hitabedecek filmlerde mantık ve muhakeme hatalarının, tesadüflerin bolluğu, kahramanların idealize edilmesi garip karşılanmamalıdır.”<sup>474</sup> Elbette bunun ayırında olan yalnızca Halit Refiğ değildir.

Senarist Bülent Oran da benzer bir şekilde seyircinin film anlatısı içindeki mantıksızlık olarak görülen şeylere ses çıkarmadığından bahseder. Buradaki durumu, “mantıksızlığın mantığı” yani bir nevi *la raison de l’absurd* olarak açıklarken bu tercihin “halkın geleneklerine” uygun olduğunun altını çizer.<sup>475</sup> Gerçekten de anlatıların her bir veçhesinin ayrı bir anlamı vardır. Asıl mesele bu anlamların arka planında ne olduğu noktasında düğümlenir. Fakat her düğümün bir de çözümü vardır.

Bu başlık altında tartışılan meseleleri özetlemek gerekirse, 1966-1979 dönemi, halefinin (1950-1965) bir devamı gibidir. Evvelki dönemde, çoğunlukla yerleşik olmayan kahramanlar bu dönem filmlerinde bir gecekondu veya kenar mahalle kahramanı olarak, aileleriyle birlikte temsil edilir. Temel anlatı, bu alt tabaka meskenlerinde tutunma çabası etrafında örülür. Bir mücadele doğrultusunda belli bir mekan ile birlikte anlatılan bu insanlar hikayeye yön verebildikleri için kahramandır.

Ne şehirli ne köylü olan bu kahramanlar tam olarak bir araf prototipi gibi ele alınır. Bu yüzden de bir sorun olduğunda İstanbul’u terk etmeyi düşünmezler. Endişe kaynakları yine büyük şehir temellidir ve korku getiren tehditler yakınları ile mahallelerine yöneliktir. Bu dönemin anlatıları ise bir tesadüf dokusu etrafında şekillenir. Gerek kader düşüncesinin baskın olduğu bir toplumun akılcı moderniteye bir başkaldırışı gerekse göç ve onun uzantısı olan gecekondu hayatının birliktelik ve

---

<sup>473</sup> Halit Refiğ, “Türk Sineması Nedir? 2 - Sinemamızın Kökleri”, *Sinema 65*, sy 2 (Şubat 1965): 8.

<sup>474</sup> Refiğ, 8-9.

<sup>475</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran’la bir Konuşma, 24.

rastgele karşılaşmalarındaki düşük ihtimaller tesadüflerin yoğun bir şekilde işlenmesine zemin hazırlar.

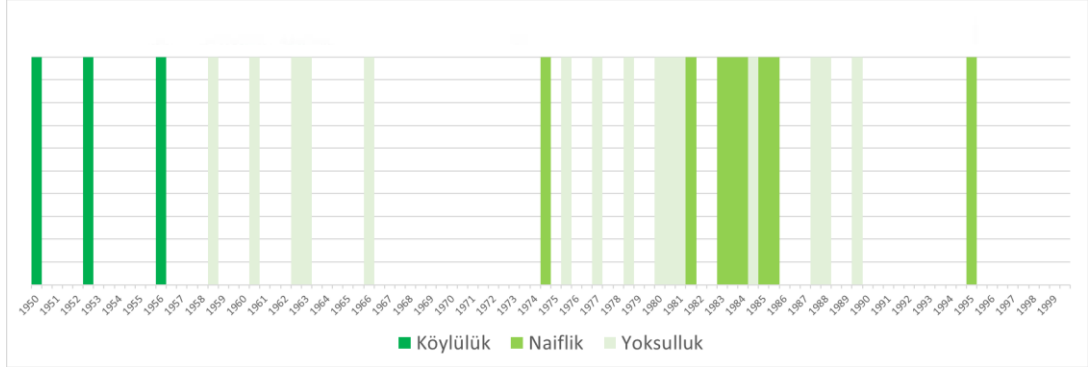
Tesadüfe dayanan bu hikayelerin ana mekanının kenar mahalleler olarak seçilmesinin arkasında ise tarihsel bir gerçeklik yatar. Toplumsal hareketliliğin yoğun olduğu bu ikinci dönemde, devlet mekanizması da gecekonduların sorununu çözmek için girişimlerde bulunur. Bu girişimlerin çoğu kesintiye uğrar çünkü hem gecekonduların sakinleri, dernekleri ve birliktelik düşünceleriyle daha da güçlenir hem de siyasiler bu bölgelerden oy kazanmak için onlara karşı tavizlerde bulunur.

Sorun böyle devam ederken, 40'lar ve 50'lerin başındaki yasal önlemler gecekonduların yayılmasını durduramadığı için 1966'da çıkarılan bir kanun ile dar gelirli sınıflar için uygun şartlarda ev sahibi yapma stratejisi izlenir. Bu sürecin bir meyvesi olarak apartmanlar, lojmanlar ve kooperatifler teşekkül eder. Buna rağmen gecekonduların yayılması durdurulamaz, ancak belli bir oranda yavaşlatılır. Bütün hikaye, yerleşmeye çalışan ve tutunmak için direnen insanlar ile onları buradan sökülmeye zorlayanlar arasında geçer. Korkular bu çatışmadan neşet eder.

#### **2.1.4. Memleketler Arasında Kalmak (1980-1999)**

Bir önceki başlıkta ele alınan ikinci dönemde (1966-1979), kenar mahallelerde ve gecekonduların evlerinde hayat mücadelesi veren karakterler, 1980 sonrasında kendilerini çok büyük bir kaosun içinde bulur. Bu dönem anlatılarında büyük şehrin riskleri çok daha belirgin bir şekilde ortaya çıkar. Toplumsal yozlaşmaya dair tehlikeler karakterlerin hayat çemberlerinin içine de sızar. Bu dönemin karakterleri çok güçsüz oldukları için bu saldırılara karşısında ciddi zararlara uğrar. Çatışmaların çoğu, artık belli bir düzenleri olan karakterlerin, bu kurulu düzenlerinin bozulma tehlikesine yönelik gelişir.

**Tablo 17:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Köylülük, Naiflik, Yoksulluk*



Bu üçüncü dönemin karakterleri, ikinci dönemdeki selefleri gibi aileleriyle birlikte gösterilse de olayların gidişatını değiştirememeleri yönünden ilk dönem karakterlerine daha çok benzerler. Örneklemeden elde edilen yukarıdaki Tablo 17’de bu durum daha berrak bir şekilde görülebilir. Bu tablo temel olarak, sahip olunan hangi özellikleri nedeniyle tehditlere maruz kaldıklarını yahut tehdidin onlara hangi zayıflıkları nedeniyle zarar verdiğini gösterir.<sup>476</sup>

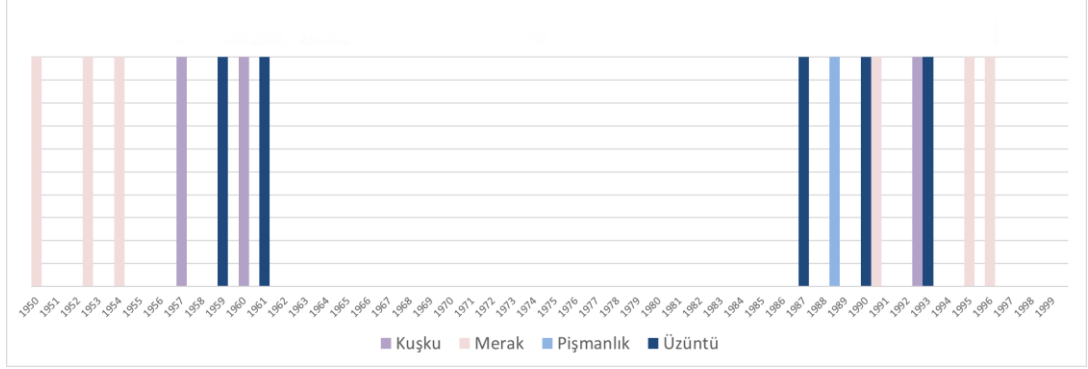
Yoksulluk aşağı yukarı tüm dönemlerde benzer oranda tehdit-çeken bir unsur olarak belirir. Burada dikkat çeken husus, 50’lerde köylülük şeklinde beliren zayıflık unsurunun bilhassa üçüncü dönemde naiflik ile yer değiştirmiş olmasıdır. Elbette öznitelikleri itibarıyla bunlar esasen geçişken kavramlardır. Zira 50’lerin filmlerinde, temkinli bir merak ile şehirde dolaşan köylü karakterler de naiftir. Fakat ana göstergeleri naif olmaları değil, köylü olmalarıdır. Direkt bu naiflikleriyle çizilen 80’lerin karakterleri ise, her ne kadar taşrayla bağlarını korusalar da gecekonduda yaşayan şehir sakinleridir. Nitekim bu iki grup, eğreti şivelerinden yahut kılık-kıyafetlerinden bile ayırt edilebilir.

Göç bağlamında düşünüldüğünde, birinci ve üçüncü dönemin film karakterleri, köye geri dönme noktasında da benzer hislere sahiptir. Yeşilçam Sineması, bunu bir merhale olarak ilmek ilmek örür. Üçüncü dönemin farkı ise, şehre dair duyulan endişenin topluma duyulan güvensizlikle bütünleşmesi noktasında kendini gösterir. Bu dönemde, çevreye dair artan çekinceler ciddi boyutlara ulaşır ve kahramanlar sıklıkla

<sup>476</sup> Mesela, *İstanbul Geceleri* filminde karakterler köylü oldukları için bir tehdiye maruz kalır. Bu tehdit ise onların yabancı olduklarını düşündükleri için peşlerine düşen dolandırıcılardır.

kendilerini çözemeyecekleri açmazlarda bulurlar. Herkes bir kayba uğradığı için pişmanlığın olmadığı tek bir 80'ler filmi yoktur. Bu dönemin ruhu da zaten budur.

**Tablo 18:** *Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Kuşku, Merak, Pişmanlık, Üzüntü*



Yukarıdaki tabloda, karakterlerin korku durumlarından önce hangi duygu durumunda oldukları bilgisi vardır. Görüldüğü gibi, yine birinci ve üçüncü dönem birbirine ciddi benzerlik gösterir. Bununla beraber, 80'lerdeki negatif duygulanım hâli daha dikkat çekicidir. Bu olumsuz atmosferin nedeni, üçüncü dönemdeki kahramanların, şehirde hayatta kalmaya çalışırken başarısız olmalarından kaynaklanır. Zira ailelerini, maşukalarını, namuslarını kaybetmek en büyük korku nedenleridir. Nitekim neredeyse her endişe unsuru, kendini gerçekleştiren kehanet gibi anlatı sonunda tahakkuk eder. Üstelik bu şehirde tehlikenin nereden geldiği de belli değildir. Bu dönemin diğerlerinden en büyük farkı da budur. Bu yüzden birçok iyi niyetli karakter ya hapse girer ya ölür yahut memleketine geri döner.

Bu anlatıların önemli bir kısmında korkunun mekanı yine gecekondu mahalleleridir. Gecekondu sakinleri ile siyasetçiler arasındaki seçim diyalogları bir önceki dönemin devamı olarak filmlerde yine sürer.<sup>477</sup> Bununla beraber, ikinci dönemin sonunda belirmeye başlayan apartmanlar bu üçüncü dönemde çok yoğun olarak işlenir. Karakterlerin alt tabaka hayatlarında pek bir değişiklik yoktur ama

<sup>477</sup> Arkadaşları Maho tarafından kandırılıp Münih yerine İstanbul'a getirilip bırakılan Bilo'nun köyden birlikte geldiği arkadaşı İbo, hükümetin her seçim dönemi dağıttığı gecekondu tapusunu bekler. Bkz. *Banker Bilo*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1980).

içinde buldukları mekanlarda bir çeşitlilik görülür. Bu doğrultuda, bu dönem filmlerinde apartmanlaşma ve müteahhitler baskın bir çatışma unsuru olarak öne çıkar. Kötü adamlar, dayanışma değerleri üzerine kurulu olan mahalleyi ortadan kaldırmak üzere harekete geçmiş olan müteahhitlerdir.

Mesela, *Şaban Pabucu Yarım* adlı filmde Haydar isimli müteahhit, karısını memnun etmek için bir gecekondu mahallesinde çocuk parkı olarak kullanılan arsayı satın alır ve buraya yetmiş dairelik bir apartman dikmeye çalışır.<sup>478</sup> Bu arazi Adile Teyze'nindir. Şaban ve Ali, bu apartman planını iptal etmek için müteahhidin çocuğunu bile kaçırrır. En sonunda mahalleli yıkım araçlarına karşı birleşir ve müteahhidin oğlu öne atılarak bu yıkımı durdurur.

Benzer bir hikaye *Devlet Kuşu*'nda Mustafa'nın müstakbel kayınpederi Zülfikar suretiyle de yürütülür.<sup>479</sup> Apartmanlaşmaya dair Yeşilçam'ın bu konumlanması, yıllardır refakat ettiği izleyicisinin bakış açısını yansıtmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Nitekim canavar dişli dozerlerle olumsuzlanan bu sahneler bu sürece bir itirazdır. Apartmanları pozitif tahkiye eden anlatılar pek yoktur ama burada yaşayan kapıcılar ve çöpçülerin apartman blokları arasında çektiği sıkıntılar ve buralardan kaynaklanan endişelerden sıkça bahsedilir.<sup>480</sup>

Bu yerleşikliğe dair artan bir diğer anlatı unsuru da karakterlerin kira konusundaki endişeleridir.<sup>481</sup> Hem gecekondu mahallelerinde hem de apartman dairelerinde oturan iki arada bir derede kalmış karakterlerin hayatları ekonomik

---

<sup>478</sup> *Şaban Pabucu Yarım*, Komedi (Cem Film, 1985).

<sup>479</sup> *Devlet Kuşu*, Komedi, Dram (Uğur Film, 1980).

<sup>480</sup> Bu konulara dair en meşhur filmler şunlardır: *Kapıcılar Kralı*, Komedi, Dram (Çiçek Film, 1976); *Çöpçüler Kralı*, Komedi, Romantik (Arzu Film, 1977).

<sup>481</sup> Kemal Sunal'ın başrol oynadığı filmlerin neredeyse hepsinde bu mesele işlenir ve ev sahibi ile yüzleşmek, zam gelmesi en büyük ekonomik endişe olarak ele alınır. Birkaç örnek olarak bkz. *Kılıbık*, Komedi, Dram, 1983; *Atla Gel Şaban*, Komedi, Dram (Cem Film, 1984); *Ortadirek Şaban*, Komedi (Uğur Film, 1984); *Şendul Şaban*, Komedi, Dram (Cem Film, 1986).

problemlerle geçer.<sup>482</sup> Gecekondu sakini, taşra kökenli, köylü ve ortadirek insanlar ay sonunu getirmekte güçlük çekerler.<sup>483</sup>

Bu endişe kaynağı, yerleşme meselesi üzerinden düşünüldüğünde ikinci dönemde yaşanan “bir meskende tutunabilme” krizinin bir başka tezahür şeklidir. Hatta bazı anlatılarda karakterler, şehirde kendilerine artık bir yer olmadığını düşündükleri için memleketlerine geri döner.<sup>484</sup> Sorunun çözüm yönteminin bu geri dönme önermesi üzerinden tanımlanması, 50’lerin temalarını akla getirir.

Memlekete geri dönüş meselesi sadece İstanbul üzerinden ele alınmaz. Göç bağlamında bu dönemin en sık işlenen bir diğer gurbet teması Almanya’ya dairdir. Almanya’ya yapılan emek göçü, özellikle 50’lerde büyük şehri gezmeye gidip en nihayetinde köyüne dönenlerin durumu ile benzerlik arz eder. Bu hikayelerde de altı çizilen unsur, geri dönmek üzere gitmektir. Yani aslında memleket meselesi (veya vatan konusu) bu sayede sorunsallaştırılır.

Almanya’ya çalışmaya gitme olgusu ilk dönemde (1950-1965) hiç işlenmezken, ikinci dönemde (1966-1979) görünür olur ve üçüncü dönemde (1980-1999) büyük bir temsil oranına ulaşır. Gurbete giden film karakterlerinin memnuniyetsizlikleri yıllar geçtikçe artar ve duygulanımları da umuttan korkuya döner. Bu duygu değişimi, tarihsel vakıa ile paralellik arz eder. Bu konuya daha detaylı bakarak bu sürecin gelişimini takip etmek daha elverişli olur.

Aşağıdaki dönemlendirme, Almanya’ya işçi göçünün merhalelerini genel hatlarıyla göstermesi bakımından yeterlidir:

---

<sup>482</sup> Emrah’ın filmlerinde bu konu çok sık işlenir. Bir örnek olarak, *Es Deli Rüzgar* filminde Emrah gecekondu hayata mücadelesi verir ve sürekli ekonomik sıkıntılar yaşar. Bkz. *Es Deli Rüzgar*, Dram (Rüzgar Film, 1988). Çiçek Abbas, bir kenar mahallede minibüsçülerin rekabetini anlatır. Buradaki Abbas, maddi sıkıntılar içinde bir minibüs muavinidir. En büyük hayali para biriktirip taksitle külüstür bir minibüsü almak ve Nazlı’yla evlenmektir. Bkz. *Çiçek Abbas*, Komedi, Dram (Kök Film, 1982).

<sup>483</sup> Bazen de gecekondu yaşamalarına rağmen kirayı ödeyemeyecek duruma gelirler. Bkz. *Boynu Bükükler*, Dram (Kerem Film, 1985).

<sup>484</sup> *Vurmayın* filminde Emrah, başlarına gelen sıkıntılardan dolayı topluma olan inancını kaybederek en sonunda dayanamayıp anasını alarak köyüne geri döner. Bkz. *Vurmayın*, Dram (Emrah Film, 1987).

1950'ler - Bireysel girişimler ve özel aracilar inisiyatifıyla yürütülenler,  
1960'lar - İkili anlaşmalar çerçevesinde devlet eliyle düzenlenenler,  
1970'ler - Aile birleşmeleri ve çocuk paraları konularının olduğu dönem,  
1980'ler - Çocukların eğitim sorunları, gettolaşma, dernekleşme hareketleri ve siyasi mülteci sorunlarının açığa çıktığı dönem,  
1990'lar ve Günümüz - Yabancı kanunu, vatandaşlık hakları, yabancı düşmanlığı gibi konuların öne çıktığı dönem.<sup>485</sup>

Bu tarihlendirmeden de görüleceği gibi asıl ivme, az sayıda teknik okul mezununun 1957 yılında Almanya'ya çalışmak üzere gitmesini müteakiben 1961 yılında imzalanan Alman-Türk ikili anlaşmasından sonra başlar.<sup>486</sup> Zürcher, bu göçün bir "itiş" nedeniyle değil, bir "çekiş" nedeniyle olduğunu ifade eder çünkü büyük bir süratle kalkınan Almanya sanayisinin o dönemde ciddi miktarda işçi açığı vardır.<sup>487</sup> Tam da bu nedenle, Almanya bir cazibe merkezi haline gelir. İşçi adayları kontrollerden sonra Sirkeci'den kalkan ve Almanya Ekspresi yahut kara tren denilen trenlere binerek yolculuklarına başlar.<sup>488</sup> Almanya'nın çeşitli şehirlerinde maden, temizlik, metalürji ve tekstil endüstrilerinde istihdam edilen bu işçiler, *Heim* denen yurtlarda kalır.<sup>489</sup>

Almanya'ya işçi göçü her ne kadar 60'larda başlamış olsa da filmlerde ele alınması 70'li yıllara sarmıştır.<sup>490</sup> Bu filmlerde, Sirkeci garından kalkan kara trenlere dair örnekler ziyadesiyle mevcuttur. Bunlardan birisi, Ertem Eğilmez imzalı *Canım Kardeşim* adlı filmde geçer.<sup>491</sup> Köylü kıyafetleriyle dikkat çeken bir sürü insan, Almanya'ya gitmek üzere tren istasyonunda testlerini yaptırmaktadır. En büyük korku

---

<sup>485</sup> Nermin Abadan-Unat'tan aktaran Ayşem Sezer Şanlı, "Türkiye'de 'Alamancı' Almanya'da "Türk: Araftaki Gurbetçiler", içinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 669.

<sup>486</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 393.

<sup>487</sup> Zürcher, 393.

<sup>488</sup> Şanlı, "Türkiye'de 'Alamancı' Almanya'da "Türk: Araftaki Gurbetçiler", 670.

<sup>489</sup> Şanlı, 670.

<sup>490</sup> Bu anlamda bir "ertelenmiş temsil" söz konusudur. Bu kavramsallaştırma ile kastedilen husus, vakaların gerçekleştiği dönemden bir süre sonra sinemada yansıtılmasıdır. Mesela bu incelenen örnekte, Almanya'ya gidişler olgusal olarak 1960'larda başlasa da filmlerde 1970'lerde ele alınır, buradaki sorunlar 1970'lerde başlamasına rağmen ancak 1980'lerdeki filmlerde yer bulur.

<sup>491</sup> *Canım Kardeşim*.



ise kapıda reddedilmek ve Almanya'ya gidememektir. Filmin üçkağıtçı kahramanları işte bu saf köylülerden birini kandırarak, idrar testinden başarısız olmaması için ona güya temiz idrar satar. O da mutlu mesut sırasına geri döner. Bu umut ve korku karışımı duygulanım gurbet filmlerinde sıklıkla tekrar eder.

Almanlar 60'larda gelen bu işçilerin geçici olduğunu zannetmelerinden olsa gerek onlar için konuk işçi anlamına gelen *Gastarbeiter* kavramının kullanmıştır.<sup>492</sup> Bu zanna sebep olan olgu ise bu işçilerin önemli bir kısmının anavatana gidip gelmesidir. Halbuki bu yıllarda Almanya'dan Türkiye'ye gelmek pek kolay değildi, yine de mümkün merteye senede bir gelen *Alamancılar* vardı.<sup>493</sup> Bu insanlar, Franz Lehar gömlekleri, tahta bavulları, tüylü Bavyera şapkaları ve Mercedes arabalarıyla Türkiye'ye gelmekte ve yanlarında getirdikleri lüks tüketim mallarını hediye olarak verip tatillerini yaptıktan sonra dönmekteydi.<sup>494</sup>

Gelenler yanlarındaki bavullarında taşırken gelemeyenler bir tanıdıkları aracılığıyla memlekete para yollardı.<sup>495</sup> Türkiye'ye bu şekilde çok ciddi miktarlarda döviz girişi gerçekleşti. Bu döviz transferleri, öyle bir boyuttaydı ki Türkiye'nin ticaret açığını kapatmakta önemli bir kalem olarak görülmekteydi. Hatta Merkez Bankası, bu dönemde ekonomik büyümeyi ancak bu sayede sürdürebildi.<sup>496</sup> Filmlerin de bu para akışının toplumsal yönünü aktarmaya çalıştığı görülür.

Türkan Şoray'ın, her ne kadar kendisi star personasıyla meşhur olsa da, 1972 yılında çekmiş olduğu film bu “aktüel bir konu”ya yöneliktir. Şoray'a neden bu konuyu seçtiği sorulunca, “Gazetelerde Almanya'dan dönen işçiler hakkında çeşitli yazılar, haberler yayınlanıyordu.. Bir gazetede yayınlanan seri röportajlar çok etkilemişti beni.. Bu yüzden olacak” yanıtını verir.<sup>497</sup> Şoray imzalı *Dönüş* adlı bu

---

<sup>492</sup> Şanlı, “Türkiye’de ‘Alamancı’ Almanya’da ”Türk: Araftaki Gurbetçiler”, 670.

<sup>493</sup> Alkan, “Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti”, 2017, 933.

<sup>494</sup> Ayşem Sezer Şanlı, “Türkiye’de ‘Alamancı’ Almanya’da ”Türk: Araftaki Gurbetçiler”, içinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 670. Mesela *Kapıcılar Kralı* filminde Almanya’da iş yapan Nuri Bey, daha yoğun bir şekilde git-gel yapan bir tiptir. Her geldiğinde elleri hediye paketleriyle doludur ve kapıcı Seyit’e bahşiş vererek bir bonkörnlük gösterisi yapar. Bkz. *Kapıcılar Kralı*, Komedi, Dram (Çiçek Film, 1976).

<sup>495</sup> Şanlı, “Türkiye’de ‘Alamancı’ Almanya’da ”Türk: Araftaki Gurbetçiler”, 670.

<sup>496</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 389.

<sup>497</sup> Türkan Şoray, Türkân Şoray 'Dönüş'ü Anlatıyor, röportaj yapan Atilla Dorsay ve Nezih Coş, Yedinci Sanat, sy 2, Nisan 1973, 26.

filmde, köyüne para dolu bavulu, Alman karısı ve çocuğuyla dönen İbrahim'i, yani kocasını bekleyen hüznünlü bir köylü kadının öyküsü anlatılır.<sup>498</sup> *Ayrılamam* filminde de neredeyse aynı konu işlenir.<sup>499</sup> Almanya'da işçi olan Emrah'ın babası, yanında Alman karısı ve 100 bin marklık birikimiyle vatanına döner. *Gülen Gözler* filminde Şevket adlı karakter, Almanya'dan Türkiye'ye biriktirdiği parayla gelir ve ana kahramanlardan olan Nezaket'in ipotekli evini almak ister.<sup>500</sup>

70'lerin başından itibaren, özellikle ekonomik kriz nedeniyle bu para gönderme süreci gittikçe sıkıntılı bir hâl aldı. Zira evdeki hesap çarşıda tutmamıştı. Gerek Almanya'daki hayat şartlarının beklenenden daha pahalı hâle gelmesi gerek Türkiye'de artan işsizlik oranı nedeniyle Almanya'daki işçilerin endişeleri artmaktaydı.<sup>501</sup> Vatanı geri dönmek şöyle dursun, bu dönemde aile fertlerini Almanya'ya yanına getiren işçi sayısında büyük bir sıçrama oldu. Buna karşı Almanya, Türklerin sayısındaki bu hızlı yükselişin yanında, Avrupa'da belirmeye başlayan ekonomik sorunlar ve 1973'te patlayan petrol krizi nedeniyle işçi alımını resmen durdurdu.<sup>502</sup>

Almanya'nın işçi alımını durdurmuş olması Türklerin buraya göç etmesini engellemedi. Çok sayıda insan, başta Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesine kaçak yollarla girmeye çalıştı ve bir kısmı sınır dışı edilse de önemli bir kısmı orada tutunabildi. Aslında kaçak işçilik sadece 1973 sonrasındaki döneme has bir durum değildi, bunun öncesinde de emsalleri vardı fakat bu tarihten sonra artış ivmesi çok arttı ve 80'lerde bir krize dönüştü.<sup>503</sup> Bu süreçte, Almanya'ya götürme vaadiyle insanlara aracılık yapan, bir kısmı da dolandırıcı olan kaçakçı bir simsar grup da türedi.<sup>504</sup>

*Banker Bilo* filminde bu soruna parmak basılır.<sup>505</sup> Fötr şapkası ve şık kıyafetleriyle Maho isimli kahraman, Almanya'dan köyüne döndüğü bir gün, kahvede

---

<sup>498</sup> *Dönüş*, Dram, Romantik (Akün Film, 1972).

<sup>499</sup> *Ayrılamam*, Dram (Emrah Film, 1986).

<sup>500</sup> *Gülen Gözler*.

<sup>501</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 394.

<sup>502</sup> Zürcher, 394.

<sup>503</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 394.

<sup>504</sup> Zürcher, 394.

<sup>505</sup> *Banker Bilo*.

herkesi etrafına toplar ve Almanya'ya gitmek isteyenleri kaçak olarak götürebileceğini söyler. Etraftaki köylerden varını yoğunu satan bir grup insan, ona ücretini öder ve bir kamyon ile yolculuklarına başlar. Maho, inandırıcı olmak için polislerle, köpeklerle, gümrük memuru taklitleriyle yolculuğu süsler. En nihayetinde Münih diye onları İstanbul'un Kağıthane sırtlarına getirip bırakır.<sup>506</sup> Yakalanma ve Almanya'ya gidememe korkusu yaşayan kişilerin duygu durumu bir anda hüsrarla bezeli bir hüznle döner.

Dolandırılmayıp bir şekilde Almanya'ya girebilen kaçak işçiler ise daha evvel resmi yollarla Almanya'da çalışmaya başlayanlardan daha alt statüde konumlandırılır. Bu insanlar, hiçbir sosyal güvenceleri olmadan, çok düşük maaşlarla, geri gönderilme tehdidi altında, çok ağır koşullarda çalıştırılır.<sup>507</sup> Özellikle ekonomik bunalım sürecinde, Almanya'da da işsizlik artınca, buradaki Türkler ile Almanlar arasındaki sürtüşmeler artar. Bilhassa 80'lerden sonra aradaki bu husumet çok daha yüksek bir seviyeye çıkar.<sup>508</sup>

Mesele *Gurbetçi Şaban* filminin kahramanı, "mark milyoneri olma" umuduyla Almanya'ya gider. Oradaki komisyoncu Almanlardan birisi onu kandırıp fabrikaya kaçak işçi olarak sokar. Adamın amacı Şaban'ın pasaportuna el koyup onu çalışma izni olmayan diğer Türk işçileri ile birlikte köle gibi çalıştırmaktır. Şaban bu işi tersine çevirmek ister ve en nihayetinde ekonomik olarak güçlenir ve Almanlardan intikam alır.<sup>509</sup> Türkiye'ye geri gönderilme korkusunun arka planda işlendiği bu tip anlatılarda, görünen endişe kaynağı ise Alman patronlardır.

Bu tip anlatıların, Almanya'da yaşanan sıkıntıların yoğunlaştığı bir dönemde ele alınması dikkat çekicidir.<sup>510</sup> Almanya'nın 1970'lerde umut duygusu üzerinde

---

<sup>506</sup> *Neşeli Günler*. Yeşilçam Sineması buna sıkça değinir. Mesela bir diğer hikayede ise hiçbir işte dikiş tutturamayan Ziya karakteri, Almanya'ya kaçak işçi olarak gider ama sınır dışı edilir. Bkz. *Neşeli Günler*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1978).

<sup>507</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 394.

<sup>508</sup> Zürcher, 395.

<sup>509</sup> *Gurbetçi Şaban*, Komedi, Dram (Uğur Film, 1985).

<sup>510</sup> Örneğin, yirmi yıldır Almanya'da yaşayan Şaban adlı kahraman, babasının üzerine atılan iftirayı temizlemek üzere yurda döner. Şaban, her spor dalında birinci olan, çok yetenekli birisidir ve en önemli vurgu da Almanya'da Türklere karşı yapılanlara yönelik yürütmüş olduğu mücadele rivayetidir. Bkz. *Katma Değer Şaban*, Komedi (Uğur Film, 1985). Bir diğer film olan *Postacı*'da, Bayram adlı karakterin evlenmek istediği Sevtap'ın abisi Latif, Almanya'da evlenmiş ve barklanmış.

ekseriyetle pozitif aksettirilirken, hatta “İkinci Vatan”lık payesiyle değerlendirilirken 80 sonrasında bu durumun gittikçe daha negatif betimlemelere dönmesi tarihsel koşullarla benzerlik gösterir.<sup>511</sup>

Filmlerde hayat verilen bu karakterlere ve korku nedenlerine bakıldığında bu olgunun, tarihsel hadiseler ile paralel arz ettikleri görülür. Her ne kadar bunlar ertelenmiş temsiller şeklinde vücut bulsa da ısrarla işlenen konulardan olmuşlardır.<sup>512</sup> Bununla beraber, 60’lar, 70’ler ve 80’lerdeki durumun akışı, filmler ve gerçekte olan hadiseler arasında bir korelasyon olduğunu gösterir. Bu mukayese, durumu özetleyen şöyle bir tablo ile ele alınırsa herhalde daha kolay anlaşılır:

**Tablo 19:** *Almanya’ya Göç Konusunda Tarihsel Hadiseler ile Film Hikayelerinin Korelasyonu*

ALMANYA GÖÇÜ	60’lar	70’ler	80’ler & 90’lar
Tarihsel Vaka	Pozitif, Umut	Karışık, Endişe	Negatif, Kaygı
Film Anlatıları	-	Pozitif, Umut	Negatif, Kaygı

Almanya gurbeti üzerine çekilen filmlerin tamamı düşünüldüğünde ana duygunun umut olduğu görülür. Özellikle 80’ler sonrasında ortaya çıkan en temel korku durumu ise Almanya’da sorun yaşamaktır. Bu sorun çoğunlukla haksızlığa uğramak, ezilmek, işsiz kalmak, benliğinden uzaklaşmak olarak ortaya çıkar. Korkuya neden olan bu sorunun en son raddesi ise sınır dışı edilmektir. Bu anlamda, Türkiye’ye geri gönderilmek bir korku unsuru olarak işlenir.

---

Oradan Türkiye’deki ailesine elektronik dikiş makinesi vs. gönderir. Türkiye’ye geldiğinde ise Almanya’da işlerin çok kötü olduğunu, çok işçi çıkardıklarını söyler. Bkz. *Postacı*, Komedi, Dram (Uğur Film, 1984). *Berlin in Berlin* filminde ise Almanya’da yerleşen ikinci nesil Türklerin Almanya’ya duydukları ciddi güvensizlik anlatılır. Evin büyük abisi bir kaza eseri öldürülmüştür ve bu Türk aile, Alman yetkililerin bunu adil bir şekilde çözeceğine inanmaz. Bkz. *Berlin in Berlin*, Dram (Plato Film Production, 1993).

<sup>511</sup> Hem ismi itibarıyla bunu gösteren hem de bir ara dönem filmi olan *Almanya Acı Vatan*’da, Almanya’ya gitmek için Güldane’yle evlenen Mahmut’un orada beklediğini tam bulamamasının anlatıldığı bir hikaye için bkz. *Almanya Acı Vatan*, Dram (Gülşah Film, 1979).

<sup>512</sup> Zaten bu özellikleri nedeniyle üçüncü dönem (1980-1999) alt başlığında değerlendirilmişlerdir.

Bu başlık altında ele alınan unsurları özetlemek gerekirse, 1980-1999 yıllarını kapsayan bu üçüncü dönemde, göç bağlamında iki temel anlatının birlikte var olduğu görülür. Bunlardan birisi, büyük şehirlerde belli bir süre geçirmiş ve gecekondular ve diğer alt tabaka mekanlarına yerleşmiş kişilerin kente uyum sağlamaya başladığı sürece dairdir. İkincisi ise, nitelik olarak yine aynı özelliklere sahip olan taşra kökenlilerin yurt dışına göçü ve gurbette tutunma çabaları hakkındadır. Bu iki tematik arka planın ortak özelliği, “yerleşmekte olan” insan grubunun duyduğu endişeleri ihtiva etmesidir.

Kaotik şehir içinde savrulan bu dönemin karakterleri, taşralılık ile şehirlilik arasında bir görüntü çizer. Kişilerin, şehir karşısında korumaya çalıştıkları naiflik nitelikleri ilk dönem (1950-1965) ile üçüncü dönemde (1980-1999) benzerlik gösterir. Tehlikenin nereden geleceği belli olmadığı için genel mod negatiftir ve karakterlerin duygulanım şekilleri de olumsuz olmaya meyyalıdır. Bu buhran atmosferinin dayandığı nokta ise bir yerde tutunmaya dairdir.

Bu yüzden bu dönemin en sık işlenen konularından birisi, bölgelerin müteahhitler marifetiyle apartmanlaştırılmasına karşı gecekondular mahallelerindeki hayatta kalma mücadelesidir. Bununla ilintili olarak hem gecekondularda hem kenar mahallelerde yükselen apartmanlarda yaşayan karakterlerin en büyük endişesi kirayı ödeyebilmektir. Korkunun ekonomik temellerini oluşturan ve yerleşme olgusuyla beraber işlenen bu tema, 80’li yıllarda çok yoğun olarak gösterilir. Bu süreçte yeterince direnemeyen ve umudunu kaybeden bazıları da memleketine geri döner.

Almanya’ya giden taşra kökenli vatandaşlar da benzer bir mücadele içinde tasvir edilir. Yine onlar da “geri dönmek üzere” gurbete gitmişlerdir. Bu anlamda bu filmlerin karakterleri 50’lerin şehir ziyaretçilerine benzer. Almanya’ya dair bu anlatılar ilk dönemde pek yokken ikinci dönemde görünür olur, üçüncü dönemde ise yoğun bir şekilde anlatılır. Fakat bu öyküler, tarihsel olguları biraz geriden takip eder çünkü 1961 tarihli Alman-Türk ikili anlaşmasından sonra başlayan bu süreç ancak 70’lerden sonra perdede yer bulur. 70’lerde başlayan sorunlar ve sorunların krize dönmesi ise ancak 80’lerde çekilen filmlerde gereği gibi ele alınır.

Almanya'ya yönelik gerçekleşen emek göçüne dair birçok sorun, filmlerde tek tek işlenmiştir. Nitekim giydikleri kıyafetlerden kaçak işçi olarak çalıştırılmaya, çocuk desteği verilmesinden Türkiye'ye döviz akıtılmasına kadar birçok mesele temsil imkanı bulmuştur. Kaçak işçilerin gerek Almanya'da sınır dışı edilme korkusu yaşaması gerek Türkiye'ye geri dönünce işsiz kalacaklarına dair endişe duyması gerçek hayatta olanlar ile filmde yansıtılan unsurları müşterek kılar. Bu emek göçü ise umut ile başlayıp korkuya dönen bir anlatı ile inşa edilir.

### **2.1.5. Değerlendirme**

1950-1999 yılları arasındaki dönem, toplumsal hareketlilik ve göç bağlamında değerlendirildiğinde film anlatılarının bir yerleşme sorunsalı etrafında örüldüğü, karakterlerin endişelerinin de mekanla özdeşlik kurularak tasvir edildiği görülür. Üç dönemi de kapsayan en temel mesele şehrin bir sakini olabilmeye yöneliktir. Sosyal hareketlilik ve yeniden şekillenen şehir görüntüleri hep bu doğrultuda gerçekleşir. Korkular da bu nedenle büyük şehirden kaynaklı olarak ortaya çıkar.

Üstelik bu şehirde tehlikenin nereden geldiği de belli değildir. İlk dönemde (1950-1965) tehdit dışarıdan, ikinci dönemde (1966-1979) yine dışarıdan, üçüncü dönemde ise (1980-1999) hem içeriden hem dışarıdan gelir. İlk dönemde çoğunlukla tekil bireyler tehdit altındadır. İkinci dönemde ise bu; aileler, arkadaşlar ve mahalle gibi hısımlara doğru genişler. Üçüncü dönemde ise tüm toplum bu tehdidin kapsamı içindedir ve aynı zamanda toplumun kendisi de bir tehdittir. Tehdidin niteliğinin kademe kademe genişlemesi, toplumsal kavrayışın da değiştiğine dair bir emaredir. Bir diğer ifadeyle, değişmekte olan bir toplumun göstergesidir.

Bu üç dönem ayrı ayrı ele alındığında her birinin belli bir örüntü etrafında gelişen özgün dokulara sahip olduğu görülür. İlk dönem filmlerinde (1950-1965) tematik olarak işlenen kimsesizlik (yetimlik, yalnızlık), iletişimsizlik (yanlış anlaşılma, diyalog kuramama, iftira) ve taşralılık (köylülük) desenleri şehir anlatıları içinde verilir. Bu konuların tamamı, çoğunlukla tekil veya tek bir akranlarıyla beraber yansıtılan karakterlerin, şehirde bir korku atmosferi içine düştüğü anlatılara hizmet

eder. Bununla beraber, bu kişilerin yaşadıkları yerler muğlaktır ve şehirle kurdukları iltisak ince bir ipliğe bağlıdır.

Bu ilk dönem filmlerinde, şehre dair korkulara yönelik gerçekleşen bu göstergeler, o günlerde gerçekleşmekte olan toplumsal hareketliliğin bir yansımasıdır. Bilhassa göç hareketleriyle kabuk değiştiren büyük şehirler, memleketinden buralara gelmiş olanlar için yeni bir korku mekanıdır. Yersiz-yurtsuz film karakterlerinin savruluk hâli ve şehir korkuları bu dönemin toplumsal hareketliliğine dönük bir anlam taşır. Bir diğer ifadeyle, göç hareketleri suretiyle gerçekleşen kentleşme görüntüsü, bu güçsüz karakterlerin şehre dair geliştirdikleri endişeler ile yansıtılır.

İkinci dönemde (1966-1979) ise bir devam niteliğinde bu sürecin ikinci aşaması sergilenir. Bu dönemin kahramanları, aileleriyle birlikte, tutunmuş oldukları meskenlerde hayatta kalma mücadelesi verir. Kenar mahalleler, gecekondu ve alt tabaka mekanları ne tam şehirli ne de köylü olan bu kahramanlar ile özdeş olarak anlatılır. Dolayısıyla ana korku kaynakları da bu meskenler ile birlikte bir anlam ifade eder.

Şehir, bu kahramanların kendileri ve yakınları için başlı başına bir endişe atmosferi oluşturmasının yanında, gecekonduvarının yıkılması gibi spesifik bir meskene izafe edilebilecek korkuların mekanı olmaya da hizmet eder. Kahramanların içinde yaşadıkları hikaye evreni, tesadüf sarmallarıyla inşa edilir. Bu tesadüf anlatıları, hem kaderciliğe dayanan bir toplumun akılcılığa karşı bir önermesi hem de göç ile kaotik bir hâl alan şehir hayatındaki tesadüf etme ihtimalinin düşüklüğüne dairdir.

İkinci dönemde temsil edilen bu temalar ve onlarla ilintili olarak beliren korku nesnelere, bu dönemde gerçekleşen toplumsal hareketlilik ile beraber düşünüldüğünde anlam kazanır. Zira devletin beklemediği kadar hızlı yayılan gecekonduvarı durdurmak için sürdürülen engelleme girişimleri uzun bir süre boyunca başarısız olur. Bunda, gecekondu oylarını kendi partileri lehine toplamak isteyen siyasilerin verdiği tavizlerin de etkisi çöktür. Süreci baltalayan bu tip hamlelere ek olarak taşradan gelip kenarda yerleşmiş olanların da kendi stratejileri vardır.

Gecekondu sakinlerinin bu stratejik hamlelerinin başında, buldukları yerleri tahkim etmek üzere örgütlenmeleri ve birlikte hareket etmelerinin etkisi büyüktür. Bu derneklerin kuruluş amaçları da esasen, hariçten gelecek tehditlere karşı, evlerini korumak üzere birlik olmaktır. Bu gaye, film anlatılarına düşülen bir tarihsel not gibidir. Zira devletin 1966 yılında çıkardığı, bir nevi uzlaşma kanunu olarak da görülebilecek, dar gelirlileri ev sahibi yapma yasası, gecekondulaşmayı bir süre yavaşlatsa da durdurmaya vakıf olamaz. Bunun bir sonucu olarak ise apartmanlar, lojmanlar ve kooperatifler şehrin çeşitli yerlerinde belirmeye başlar.

Üçüncü dönem (1980-1999) de bir devam mahiyetindedir. Bu dönemde, temel olarak, şehre adapte olmaya başlamış, dar gelirliye uygun apartman dairelerinde veya gecekondualarda yaşayan alt tabakanın öyküsü anlatılır. Benzer bir şekilde, Almanya'ya gurbete gitmiş olan işçilerin gerek buradaki yaşamları gerekse Türkiye'ye dönüşleriyle alakalı hikayeler işlenir. Bu kişilerin neredeyse tamamı taşra kökenli, tutunmaya çalışan ve yaşadıkları muhitte yerleşmiş insanlardır.

Bütün endişeleri, gecekonduada yaşıyorlarsa yıkılmaması, başka bir yerdelerse kirayı verebilme gibi tutunma çabalarına yönelik gerçekleşen olaylardan meydana gelir. Mesela, bu minvalde konumlandırılan kötü karakterlerin önemli bir kısmı müteahhitlerdir ve kahramanların sahip oldukları evleri yıkıp apartman dikmek isterler. Karakterlerin tasavvur ettiği korkular ise bir şekilde dönüp dolaşıp başlarına gelir. Bu anlamda karamsar bir tablo sunulur ve duygulanım hâlleri olumsuzla teşnedir.

Bu pesimist mod, Almanya'ya gitmek isteyen ve gitmiş olanların anlatıları üzerinden de yoğun bir şekilde işlenir. Bununla beraber, bu konuların filmlerde temsil edilme vakitleri, tarihsel olguları geriden takip eder. Böyle bile olsa, emek göçüne dair birçok unsur, gurbetçilerin Türkiye ziyaretleri, Almanya'nın işçi alımını durdurmasından sonra başlayan kaçak işçilik, Türkiye'ye döviz göndererek dış ticaret açığını kapatmaları gibi birçok unsur filmlerde ana hikayenin dayanak noktası olarak ele alınır. Bu noktada, kahramanların hissettiği en büyük korku ise Almanya'ya gidememek veya buradan sınır dışı edilmektir.

Bu anlatılarda işlenen yerleşebilme ve tutunabilme vurgusu, gurbet anlatılarının mihenk noktasıdır. Çalışma izni elde ederek o şehrin bir sakini olma vasfı,



dolayısıyla bir yere ait olup yurt tutabilmek gibi unsurlar asıl meselenin yerleşmeye dair olduğunun altını sık sık çizer. Zaten bütün korku atmosferi de bu yerleş(eme)me endişesinden meydana gelir.

En nihayetinde bu üç dönemde de karakterlerin, asli unsur olamamış, kıyıda köşede kalmış, itilip kakılmış, kenarın insanı ve “öteki” olduğuna dair bir anlatı görülür. Bu hikayeler esasen bu karakterlerin “asıl” olma serüvenleridir, en azından filmlerin önermesi bu istikamette savlanır. Göç bu anlamda bir turnusol kağıdı işlevi görür. Göçün hareket güzergahı, korkunun da taşındığı bir çevreyolu gibidir. Bu yola bakıldığında da değişmekte olan bir toplumun izleri, köylülükten kentliliğe geçişin ipuçları görülebilir. Bu geçiş süreci ise, her ne kadar “geri dönmek üzere” gitmiş olsalar da vasıl oldukları yeri memleketleştirenler ve yolda kalanlar marifetiyle gerçekleştirilir.

## 2.2. REFAH SEVİYELERİNDEKİ DALGALANMALAR

Önceki başlıkta ele alınan toplumsal hareketlilik, bu devinime yol açan kişilerin ekonomik eylemleri doğrultusunda şekillenir. Bu anlamda, kişiler için korkuya, endişeye ve kaygıya neden olan etmenlerin çoğunun özünde bulunan ekonomik nedenler tespit edilirse bu süreç daha iyi anlaşılabilir. Buradaki ana soru şudur: Refah seviyelerindeki değişim, toplumsal yapıları nasıl değiştirmiştir? Zenginlik neden ve nasıl bir kötülük unsuru haline gelmiştir? Refah göstergeleri niçin ahlaki değerler üzerinden anlamlandırılmıştır? Toplumsal değişimi anlamak için bu soruları yanıtlamak elzemdir.

20. yüzyılın ikinci yarısında, toplumun duygulanım biçimleri de, sosyal gruplar arasındaki ekonomik ilişkilerin değişmesi, ekonomik grupların birbirleri arasındaki mesafelerin farklılaşması ve en nihayetinde sermaye hareketleri ile yeniden şekillenmiştir. Bu önerme tersten okunduğunda, korku nesnelерinin nasıl değiştiği üzerinden toplumsal kavrayışa dair bir bilgi elde edilebilir. Bu başlık altında bunun ne ölçüde ve hangi suretle gerçekleştiği incelenecektir.

### 2.2.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor?

Refah parametreleri üzerinden bakıldığında, ilk dönem filmlerinde (1950-1965) iş kolları ve ekonomik göstergeler çok net sınırlarla kendini belli etmez. Karakterlerin varlık/yoksul oluşları bilinir ama bu, anlatı için merkezi bir unsur değildir. Bu dönemde öne çıkan karakterler iki kategori altında değerlendirilebilir. İlki, hangi işte çalıştığı özellikle vurgulanmak zorunda olmayan, refah seviyesi yerinde, şehirde süregelen bir hayatı olan kentli üst sınıftır. Şehrin asıl sahibi bu zümredir. Temsil edilen ikinci grup ise malsız, mülksüz, yerleşik bir işi olmayan, gezer kişilerdir.<sup>513</sup> Bu iki grup arasındaki çıkar çatışmaları -eğer varsa- çoğunlukla maddi durum nedeniyle değildir. Filmlerde ele alınan kişiler karton karakterler şeklinde çizilmez, yani iyiler ve kötüler çok keskin ve belirgin bir şekilde tasvir edilmez.

1966-1979 arası üretilen filmlerde ise evvelki dönem anlatılarında alt tabaka insanları olarak gösterilen kişiler artık işportacı, seyyar satıcı ve fabrika işçileri olarak temsil edilir. Bu grup öyle ya da böyle bir mesken ile özdeş anlatılır. İlk dönemde pek görünür olmayan zengin-fakir çatışması bu dönemde bariz bir şekilde öne çıkar. Kameranın takip ettiği alt tabaka insanları asla yeteri kadar para kazanamazken zenginler bu dönemde daha zengin ve kötüdür. Refah seviyesi yüksek olan grup çoğunlukla kentsoylular olarak öne çıkar fakat nadiren de olsa taşra kökenliler olarak da anlatılır. Zenginler, tüm maddi kudretlerine rağmen hikaye sonunda fakirlere boyun eğmek zorunda kalır.

Üçüncü dönem (1980-1999) anlatıları ise neredeyse sadece alt tabakanın hayatına odaklanır. Bu yoksul grup çoğunlukla mülksüzdür. Ya kiralarını ödemekte sıkıntı yaşadıkları bir gecekonduda ya da şehrin çeperindeki bir apartmanın bodrum katında yaşarlar. Ekonomik uçurum çok tahripkar bir şekilde tasvir edilir. Bu kahramanların karşısına konumlandırılan kötüler hem çok zenginler hem de kendileri gibi olan alt tabaka insanlarıdır. Bu dönemde zengin olup da iyi olan neredeyse hiçbir karakter yoktur. Fakirler de zengin olabilmek için kötülüğe yönelir.

---

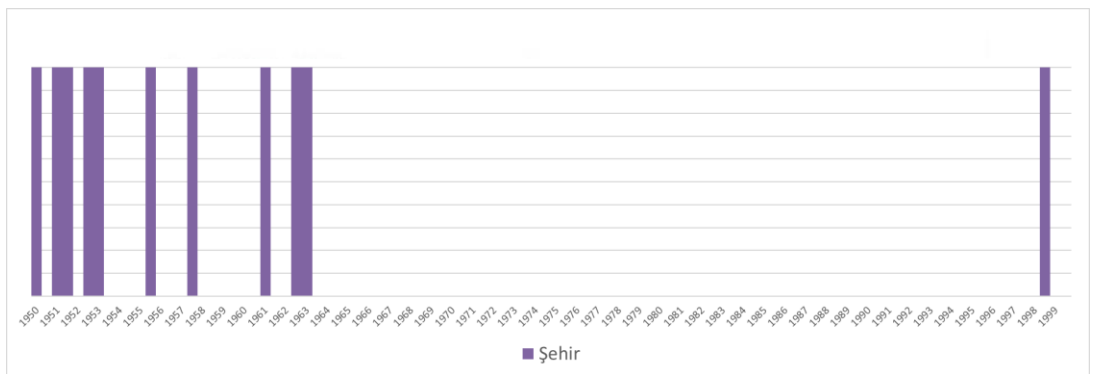
<sup>513</sup> Gurbetçi veya göçmen kavramı onları karşılamaz çünkü ne yerleşmeye ne çalışmaya gelmişlerdir.

### 2.2.2. Varlığın Vitrinde Olmadığı Yıllar (1950-1965)

Ekonomik göstergeler açısından bakıldığında bu dönemin en bariz niteliği, keskin olmayan zenginlik göstergeleridir. 50'lerde işlenen zengin hikayeleri refaha ulaşmış kişileri yermek için değil, anlatıyı sürdürmek içindir. Her ne kadar varsıllık göstergeleri mevcut olsa da zengin=kötü denklemi henüz oluşmamıştır. Bu da ekonomik anlamda toplumsal tabakalaşmanın keskin bir şekilde yansıtılmadığını gösterir. Bu ilk dönemde temsil edilen kentliler; mühendislik, doktorluk, devlet memurluğu, şarkıcılık, galericilik gibi yerleşik hayatın mümkün kıldığı işlerde çalışırken taşradan gelen meskensiz kişilerin uğraşı alanları geçici ve seyyar işlere yöneliktir.

Film anlatılarında zengin ve fakir karakterler hemen her zaman temsil edilir fakat korkunun sebebi direkt olarak refahla ilintili değildir. Bir yanda kalacak evi olmayan ve taşradan gelen küçük adamın mücadelesi, öte yanda kentin mevcut sahiplerinin yaşadığı durumlar temel korku nedenlerini oluşturur. Tehdit ve korku sebepleri neredeyse her zaman dışarıdan, yani yabancı kişilerden kaynaklanır. Bu yabancı kişiler ise çoğunlukla şehir ile ilintilidir.

**Tablo 14.1: Tehdidin Kaynağı - Şehir**



Yukarıda tekrar verilen tablodan da anlaşılacağı gibi, bu dönemin en büyük tehdit kaynağı şehirdir. Korku durumuna neden olan tehlikeler, şehirli yabancılardan gelerek kahramanların hayatını olumsuz etkiler. Bu yabancılar şehrin muayyen bir yerinde ortaya çıkan bilinmeyen kişiler olabileceği gibi, bazen dışarıdan gelen

tanıdıklar da olabilir. Kentli üst sınıfı anlatan hikayelerde tehdit unsuru bu ana karakterlere yönelirken meskensiz alt tabaka karakterleri kendilerini tehdit içinde bulurlar. Bir diğer ifadeyle, huzurlu evlerinde oturan zenginlere tehlike bulaşır, taşradan gelenler ise tehlikeye doğru sürüklenir. Mekanın ve mesafenin tehdit konusunda bu denli belirleyici oluşu, 2.1. numaralı “Toplumsal Hareketlilik ve Göç” başlığında ele alınan yerleşiklik ile alakalıdır.<sup>514</sup>

Bu dönemin anlatılarında temsil edilen kentli üst sınıfın ne zenginlikleri göze sokulur ne de korku nesnelere refah kökenlidir. Fakat onların hikayeleri düşünüldüğünde dikkat çeken husus, refah ile huzurun birbirine içkin durumlar olarak ele alınmasıdır. Korku unsurları da buna buna mukabil, dışarıdan gelen yabancının (veya eski tanıdıkların) bu huzuru bozması ile meydana gelir. Çeşitli dokulara ve tiplere sahip birçok anlatıda, bu “dışarıdan gelen” tehdidin huzur bozduğu ve karakterlerde endişeye sebep olduğu görülür.<sup>515</sup>

Mesela *Kanun Karşısında* filminde, mühendis-müteahhit Selim, son derece başarılı bir iş adamıdır.<sup>516</sup> İstanbul’un önemli noktalarında inşaat işleri almak suretiyle ailesinin refah seviyesini artırmaktadır. Bir yandan çalışkanlığıyla göz doldururken öte yandan kızı ve karısıyla mutlu bir şekilde yaşamlarını sürdürmektedir. Hedefi ise bahçeli ve güzel bir yalı alıp ailesiyle orada yaşamaktır. Şehrin yakınında kurulacak bir sitenin ihalesini kazanınca gazetelerde haberi çıkar. Gençlik dönemlerinde yolunun kesiştiği Leyla adındaki bir kadın, onu telefonla arayarak şantajda bulunur. Bu kadın

---

<sup>514</sup> Buna ek olarak, 1.1.3.3. numaralı Korkunun Nedeni, Nesnesi ve İşlevi alt bölümünde tartışıldığı gibi, mesafenin korku durumunu etkileme noktasındaki kritik rolü üzerinden de düşünülmelidir.

<sup>515</sup> Bu tip zengin kentlilerin korku nesnelere dair şu filmler örneklenebilir: *Ölüm Saati* filminde Vecdi ve ailesi, huzurlu bir şekilde yaşarken kimden geldiği belli olmayan mektuplar almaya başlarlar. Bu mektuplarda öldürüleceklerine dair ikazlar vardır. Kendilerine gelen ölüm tehdidiyle tiksinsiz bir bekleyiş içinde, ölüm saatleri yaklaşırken kaçınılmaz sonu engellemeye çalışırlar. Bkz. *Ölüm Saati*, Dram, Gerilim (Barbaros Film, 1954). Bir diğer filmde, hakim rolündeki Suat, tanımadığı bir adamı bahçesinde görür ve karısının kendisini aldattığını düşünür ve onu evden kovar. Bkz. *Meçhul Kadın*. Benzer bir şekilde, hali vakti yerinde olan Cahit, kız kardeşinin yazdığı mektubun karısına gelen aşk mektubu olduğunu sanarak onu dövüp kovar. Bkz. *Günahkar Baba. Senin İçin* filminde, galeri sahibi Fehmi Bey, dul olan Müzeyyen hanımla dünya evine girmek ister fakat Müzeyyen’in kızı Nursan evden kaçınca huzuru bozulur. Arakon, *Senin için*. Bazen de hısum-akraba bu tehdidi oluşturur. Mesela Murat, Nesrin ve çocukları Bülent köşklerinde mutlu mesut yaşarken onları ziyarete gelen kaynana bu huzuru bozar ve kıskançlık, iftira ve yanlış yönlendirmeler sonucu bu evlilik yıkılır. Bkz. *Ben Bir Günahsızım*, Dram (Doğu Film, 1959).

<sup>516</sup> *Kanun Karşısında*, Dram, Romantik (Uğur Film, 1964).

hırsızlık yaparken oraya gelen polisi, Selim'in silahıyla öldürmüş ve Selim'i kendisiyle birlikte kaçırmaya zorladığı için bir anda onu da suça ortak etmiştir. Şimdi, altı yıl sonra Selim'in meşhur olduğunu ve servetine servet kattığını görünce para koparmak ister. Eğer her ay yüksek bir meblağ ödemezse, Selim'in de parmak izlerini taşıyan silahı emniyet güçlerine teslim edeceğini söyler. Bir süre bu şantajı boyun eğmek zorunda kalan Selim'in, ailesi ile arasındaki ilişki de gittikçe bozulur. Bunun üzerine bir süre sonra dayanamayıp Leyla ve arkasındaki çetenin peşine düşer ve onlarla çarpışır. Leyla son nefesinde polislere her şeyi itiraf eder.

Bu ve buna benzer birçok örnekte tehditler, ekseriyetle dışarıdan gelir ve bir endişe atmosferine neden olur. Bu tip anlatılar basitleştirildiğinde ve her biri bir kavram gibi ele alındığında, sırasıyla şöyle bir akış ortaya çıkar: üst sınıf insanları, evlerinde iken, yabancı(lar) gelir, huzur bozulur. Bu akış, İstanbul'un bu dönemde tecrübe ettiği toplumsal hareketlilik ve göç hareketi üzerinden düşünüldüğünde daha anlamlı hâle gelir.

Şehirli üst sınıf hikayelerinin yanında, kentlilere göre “öteki” olan ve İstanbul'da yerleşik bir evi olmayanların anlatıları da yoğun bir şekilde temsil edilir. Geri dönüş ereğiyle birlikte çizilen bu hikayelerde, hevesleri kursaklarında kalan alt tabakanın hayatı anlatılır. Bu kişilerin her daim hissettiği yabancılık ve kimsesizlik, onları güçsüz kılar. Tipik bir örnek vermek gerekirse, *Bire On Vardı* filminde bu şablonun işletildiği görülebilir.<sup>517</sup>

Mesleği elektrikçilik olan Mehmet ile artist olma hevesindeki Fatma, Adana Tarsus'tan İstanbul'a gelmiş olan iki “yabancı”dır. Burada hedeflerini gerçekleştirmek isterler fakat işler planladıkları gibi gitmez. Şehirde tutunamayacağını anlayan ve bunu büyük bir adaletsizlik olarak gören Mehmet en sonunda hırsızlık yapar fakat Fatma, onun parayı harcamasına izin vermez ve geri bırakmaya zorlar. Mehmet ikna olarak, paraları çaldığı eve geri götürdüğünde ise ev sahibi Murat'ın cansız bedeniyle karşılaşır. İhalenin kendisine kaldığını anlar ve cinayeti çözüp bu beladan kurtulmak için Fatma ile birlikte detektifliğe soyunurlar. Çeşitli noktalarda delil ararlar ve katillerin peşine düşüp gerçekten de onları yakalattır. En nihayetinde, Murat'ı

---

<sup>517</sup> *Bire On Vardı*, Gerilim, Suç (Uğur Film, 1963).

öldürenlerin, onun servetine konmak isteyen yengesi ve sevgilisi olduğu ortaya çıkar. Mehmet ile Fatma ise, bu şehirde daha fazla durmak istemeyerek, sabah 7'deki otobüslerine binerek Adana'ya geri dönerler.

Bu anlatıyı süsleyen konu cinayet ve iftiradır ama arka planda işlenen unsurlar, tehdidin yöneldiği kişiler ve kararları hakkında başka bir kapı açar. Bu anlatı yapısı da, öne çıkan kavramlarıyla yine basit bir şablona döküldüğünde bazı müşterek noktalar ortaya çıkar: alt tabaka, yersiz yurtsuz taşralılar, yabancılik hissi, şehre geliş, umut, iş bulmaya çalışma, bekar.<sup>518</sup> Bu noktaların erime potası ise bu hikaye kahramanlarını şehirdeki “öteki” kılan özüdür. Zira onların evleri bu şehir içinde değildir.

Bu hissiyat, bazen diyaloglarla da aşık kılınır. *Ver Elini İstanbul* filmindeki bir karakterin, “Bu koca İstanbul'da yapayalnızız. Yalnız. Yabancı. Belalara batmış” cümleleriyle dile getirdiği pişmanlık bunu aynalayan güzel bir örnektir.<sup>519</sup> “Ötekilik” hissiyle şehirde savrulan bu taşra kökenli yabancılar ile kentli üst sınıf anlatılarındaki huzur bozan yabancıların aynı kişilere tekabül etmesi kuvvetle muhtemeldir.

Taşradan büyük şehirlere gelen bu ikinci sınıf vatandaşlar çeşitli vasıtalarla buraya ulaşır ve geri dönerler. Bu dönemin filmlerinde yolculuk teması önemli bir göstergedir. Bu bazen bir tren,<sup>520</sup> bazen bir gemi,<sup>521</sup> çoğunlukla da otobüstür.<sup>522</sup> 50'lerin başındaki filmlerde İstanbul'a gelişin Haydarpaşa ve Sirkeci üzerinden

---

<sup>518</sup> İstanbul'da yerleşik bir evi olmayan ve oradan oraya sürüklenenlerin öyküleri birçok filmde farklı konular etrafında tekrar tekrar işlenir. Örneğin, köyden gelen Recep ile Şaban, şehrin tehlikelerinden kendilerini korumaya çalışır. Bkz. *İstanbul Geceleri*. Bu filmlerden bir diğeri, o dönemin meşhur tiyatro komedyenlerinden olan Dümbüllü İsmail'in başrol oynadığı filmde Dümbüllü, Anadolu'da bir tiyatrodan kovulunca İstanbul'da oradan oraya savrularak işten işe sıçrar. Bkz. *Ne Sihirdir Ne Keramet*. Bir diğer filmde ise köylü olarak gösterilen Durmuş ve Hacı karakterleri, İstanbul'a gelir ama bir iş tutamazlar. Bkz. *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*. Fıstık ile Mıstık lakaplı iki yakın arkadaş, herhangi işte tutunamazlar ve kovuldukları lokantadan sonra başlarına olağanüstü şeyler gelir. Bkz. *Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar*, Komedi (Kemal Film, 1953). Anadolu'nun bir taşra kasabasından arkadaşlarının aşık olduğu kız için İstanbul'a gelen üç yakın arkadaş, şehrin sokaklarında çalgı çengi ile para kazanmaya çalışır ve oradan oraya sürüklenir. En sonunda başlarına bir bela gelir. Bkz. *Üç Garipler*. 21 Kemal lakaplı karakter, Adana'dan İstanbul'a gelir ve kendini bir iftiranın ortasında bulur. Üzerine yapışan lekeyi temizledikten sonra memleketine döner. Bkz. *Ver Elini İstanbul*, Dram, Romantik (Acar Film, 1962).

<sup>519</sup> *Ver Elini İstanbul*.

<sup>520</sup> Mesela, *İstanbul Geceleri*.

<sup>521</sup> Mesela, *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*.

<sup>522</sup> Mesela, *Bire On Vardı*.

gösterilmesi ve birçok filmin bu şekilde başlaması tesadüf değildir. Taşrayı şehre taşıyan vasıta o zamanlarda trendir fakat bu dönemin ortalarından itibaren çoğunlukla otobüs ve minibüsler, dolayısıyla karayolu ulaşımı öne çıkar. Bir diğer ifadeyle, perdede karşılık bulan demir ağlar, bir süre sonra asfalt yollarla yer değiştirmeye başlar.<sup>523</sup>

Anadolu'yu büyük şehirlere yakınlaştıran, “yabancı”ların şehre girişini kolaylaştıran, aslında refah unsurlarının sirkülasyonunu da sağlayan bu değişim, o dönemin değişmekte olan ekonomik dengelerinin en bariz göstergelerinden biri olan karayollarıdır. Zira başta ABD olmak üzere Batı dünyası ile 40'ların son demlerinde yoğunlaşan ve gittikçe gelişen ilişkilerin bir nüvesi olarak gelen ekonomik yardımlar, Türkiye’de yeni yollar inşa edilmesine imkan sağlamıştır. 1950 öncesinde sert yüzeyli yol miktarı ancak 1600 km iken, ABD’nin maddi ve teknik destekleriyle bu miktar çift geçişli anayol olarak 5400 km civarına çıkarılmıştır.<sup>524</sup>

Bu bayındırlık hamlesinin amacı, tarıma ağırlık veren kalkınma stratejisi gereği köyler ile kentleri birbirine bağlamaktır.<sup>525</sup> Tabii ki bu bağın kurulmasının tarımsal olmayan sonuçları da olacaktı. Yolların böyle gelişmesini, sayıları 53 binden hızla 137 bine yükselen otomobil, kamyon ve otobüsler izledi ki bu da özel teşebbüs tarafından icra edilen ticari taşımacılık için önemli bir gelişmeydi.<sup>526</sup> Yolların uzunluğunun ve kalitesinin artması araç sayısının artmasıyla birleşince ulaşım ücretleri ucuzladı, bu da doğal olarak kırsal bölgeler ile büyük şehirler arasındaki temasın yoğunlaşmasına zemin hazırladı.<sup>527</sup>

Bu ulaşım atılımı stratejik bir kalkınma hamlesiydi. Yurdun dört bir yanına ulaşan karayolları ülkeyi birbirine bağlamakla kalmadı, aynı zamanda tüccarların

---

<sup>523</sup> Denizyoluyla yapılan göçler için şehir hattı vapurlarının kafi gelmediğine dair bir haber için bkz. “Yeni Göç Mevsimi”, *Milliyet*, 12 Ekim 1953. “Yurda Gelen Göçmenlere Bağrını Açan İlk Yuva” başlığıyla çıkan bir diğer haberde de Sirkeci misafirhanesi ile İskan Umum Müdürlüğü’nün bilhassa Balkanlardan gelen göçmenler için öneminden bahsedilir. Bkz. “Yurda Gelen Göçmenlere Bağrını Açan İlk Yuva”, *Milliyet*, 11 Şubat 1954.

<sup>524</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 327.

<sup>525</sup> Şevket Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi: Büyüme, Kurumlar ve Bölüşüm* (Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014), 230.

<sup>526</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 327.

<sup>527</sup> Yıldırım, “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”, 2019, 545.

şirketleşmelerine de imkan sağladı.<sup>528</sup> Öyle ki, Zürcher, Türkiye’de 2000’ler sonrasında etkili olan büyük sanayi şirketlerinin kökenlerinin 50’lerde atıldığını söylerken bu yollara gönderme yapar.<sup>529</sup> Tek gelişme elbette bu yollar değildi, serbest girişime yönelik birçok atılım da yapılmaktaydı. Bu süreci anlamak için mesele biraz daha etraflı ele alınabilir.

Cumhuriyet’in kuruluşundan beri devletçiliğin yönlendirdiği ithal ikameci ekonomi politikasını uygulayan Ankara, Batı paradigmasına meylettikçe serbest girişim istikametine doğru daha çok evrilmekteydi. Savaş ekonomisinin ardından gelen liberal iktisadi kalkınma modeli, bu anlamda, CHP ve DP’nin üç aşağı beş yukarı benzer düşündüğü partilerüstü bir devlet politikasıydı.<sup>530</sup> Zira liberal pazar ekonomisine geçişteki ilk hamle 1947 yılında ilk olarak CHP’den gelmiş, 1950 yılında iktidara gelen DP de liberalleşme politikalarını olabildiğince güçlü bir şekilde uygulamaya uğraşmıştı.<sup>531</sup> En nihayetinde 1950-1954 arasında %50-60’lık kısmı özel teşebbüs tarafından yürütülen inşaat, tarım ve karayolları için yapılan yatırım %256 artmıştı.<sup>532</sup>

Bu sürecin meyvesini ise en çok kırsalda yaşayan köylüler yedi. Zira bu dönemde Türkiye, temel olarak tarıma ağırlık veren bir ekonomi politikası izledi.<sup>533</sup> Tarım sanayisine yönelik yatırımlar 2,5 kat arttı, çiftçiye ucuz kredi verildi ve tarım ürünü fiyatları devlet eliyle yüksek tutuldu.<sup>534</sup> Marshall yardımlarıyla ciddi miktarda traktör, makine ve tarımsal araçların ithal edilmesiyle 1960’taki tarımsal üretim düzeyi, 1948’deki üretim miktarından %60 daha fazla gerçekleşti.<sup>535</sup> Her ne kadar 1955’ten sonra ülkede işler biraz sarp sarmış olsa da kırsaldakiler bundan çok etkilenmedi. Hatta 1958’de IMF’den alınan mali yardım, iyi giden hasat ile birlikte çiftçiyi mutmain bile etti.<sup>536</sup>

---

<sup>528</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 334.

<sup>529</sup> Zürcher, 334.

<sup>530</sup> Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 229.

<sup>531</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 325.

<sup>532</sup> Zürcher, 327.

<sup>533</sup> Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 235.

<sup>534</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 327.

<sup>535</sup> Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 227-29. ve Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 326.

<sup>536</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 349.



Çiftçi memnun olmuştu olmasına ama IMF ile varılan anlaşma, kent sakinleri için daha negatif duyguları tetiklemekteydi. Zira şehirde fiyatlar yükseltilmiş, karaborsa ortaya çıkmış, liranın değeri düşürülmüştü.<sup>537</sup> DP hükümeti başka bir çıkış bulamamıştı çünkü 1955 sonrasında hızla yükselen enflasyon, maaşlara negatif yansımakta ve ciddi şekilde dış borca ihtiyaç duyulmaktaydı.<sup>538</sup>

Ekonomik şartlar böyleyken, Balkanlardan ve Anadolu'dan büyük şehirlere akan göçmenler, kendilerine bu iş kolları kolay kolay açılmadığı için, yerleşik sanayi kollarında iş bulmakta zorlandılar ve bu yüzden geçici işçilik, seyyar satıcılık ve işportacılığa yöneldiler.<sup>539</sup> Film anlatılarında alt tabaka insanların, geçici işçiler veya seyyar satıcılar olarak anlatılmasının arka planında bu vardır.

Ekonomik atmosferin böyle teşekkül ettiği koşullarda üç grup öne çıkar: Maaşları enflasyon karşısında eriyen kentliler, ancak seyyar işlerde çalışabilen göçmenler ve kırsalda tarım faaliyetlerine devam eden köylüler. Filmlerde ilk iki grup çok yoğun bir şekilde temsil edilirken kırsaldakilerin temsiliyet oranı çok düşüktür. Halbuki 1950'lerde Türkiye'nin toplam nüfusunun %80'i kırsal nüfustan oluşmakta ve bu insanlar geçimini tarımsal ekonomi ile elde etmekteydi.<sup>540</sup> Bunun ana nedeni, kamera objektifinin şehre dönük olmasıdır.

Toparlamak gerekirse, 1950-1965 döneminin refah göstergeleri temel olarak üç grup ile ele alınabilir. Bunların ilki kentin uzun süredir burada yaşayan sakinleridir ve bu kişiler mühendislik, doktorluk, memurluk vb. oturmuş işlerle meşgullerdir. İkinci grup şehre dışardan gelmiş göçmenlerdir ve seyyar satıcılık gibi geçici işlerde çalışırlar. Üçüncü grup ise, kırsal nüfustur ve tarım ile iştiğal ederler. Filmlerde, hikayeleri şehirde geçtiği için bilhassa ilk iki grup ele alınır.

Kentli üst sınıfın hikayelerinde, refah ile huzur bütünleşik bir durum olarak tasvir edilir ve zenginlik göze sokulmaz. Ayrıca, zenginler bizatihi kötü karakterler olarak lanse edilmez. Bu kişiler evlerinde huzurlu bir yaşam sürerken, şehirdeki

---

<sup>537</sup> Zürcher, 333.

<sup>538</sup> Zürcher, 327-33.

<sup>539</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 246.

<sup>540</sup> Pamuk, 257. Fakat bu dönemde toprak mülkiyeti ve toprakların nasıl kullanıldığına dair ortada kesin bir tablo yoktur. Bu konuya dair bkz. Pamuk, 257.

birtakım yabancılardan kaynaklanan tehdit onları korkuya sürükler ve en nihayetinde huzurları kaçar. Öte yandan, şehre gelmiş olan taşralıların ise yeri-yurdu belli değildir. Tehlikeye onlar sürüklenir ve korku durumları da bu şekilde ortaya çıkar. Hemen hepsi bekar ve erkek olan bu alt tabaka karakterler, şehre umutla gelir, iş bulmaya çalışır, yabancılık hissini yaşar. Net bir şekilde bu ima edilmese de kentlilere musallat olan “yabancılar” ile, şehre yeni gelmiş taşralılar arasında bir benzerlik olduğu görülür.

Filmlerde ele alınan taşralıların büyük şehirlere evvela trenler ve gemiler, daha ilerleyen dönemlerde ise yoğun bir şekilde otobüslerle gelmesinin arka planında Türkiye’nin kalkınma adımları yatar. Zira 50’li yıllar bilhassa karayollarına yapılan ciddi yatırımlar sayesinde köy ile kentin birbirine bağlandığı bir dönemdir. Bu yatırım silsilesi ise Batı dünyasıyla kurulan temas sonrasında bir devlet politikası olarak icra edilmiştir. Amaç Türkiye’yi tarım endüstrisine dayalı bir sınır devleti yapmak olduğu için, yapılan ekonomik yardımların faydası en çok kırsal nüfusa dokunmuştur.

Öte yandan, 1950’ler itibarıyla başlayan cari açık sorunları nedeniyle benimsenen IMF politikaları kentte yaşayanları olumsuz etkilemiştir. Bunun üzerine bir de Balkanlardan ve taşradan gelen göçmenler eklenince ekonomide bir sıkıntı baş göstermiştir. Dışarıdan gelenlerin sanayi kollarında iş bulmakta zorlanması ve seyyar satıcılıklara yönelmek zorunda kalışı, henüz keskin bir boyutta olmamakla beraber ilerde büyüyecek çatışma noktalarından en önemlisidir. Öyle bile olsa, henüz iki grup tarafından da kim oldukları tam olarak kestirilemeyen “yabancı”lara karşı, yavaş yavaş oluşmaya negatif duygulanımlar bu dönemde başlamıştır.

Bu dönemin taşradan gelen insanları, her şeye rağmen, filmlerde bile tamamen çaresiz bir durum içinde anlatılmaz. Zira mülksüz değillerdir, geri dönebilecekleri bir köylerinin olması önemli bir göstergedir. Çektikleri yoksulluk, şehir sınırları dahilinde vuku bulan bir durumdur. Bir diğer ifadeyle, bu “yabancılar” şehirden korkarlar, şehir içinde fakirdirler ama yüzlerinin öbür yüzü memleketlerine bakar. Belki de bu yüzden, önceki dönemlere göre görece daha iyi durumda olan ve refahı artmış olan kırsaldaki nüfus daha az temsil edilmiştir. Şehir ortamında yolları kesişen diğer iki grubun ise, benzer korkular ile, birbirini henüz düşman olarak bellememiş olmadan tasvir edilmesi dikkate değerdir.

### 2.2.3. Zenginliğin Kötülükle Eşitlenmesi (1966-1979)

Evvelki dönemde, yerleşmemiş taşralılar olarak temsil edilen gruplar, bu dönemin orta-alt tabakası olarak anlatılır. Büyük şehrin bu yeni sakinleri, kendi kimlikleri üzerinden değil, kentle kurmuş oldukları bağ üzerinden tasvir edilir. İlk dönemin bir devamı olarak yaşam alanları gecekondular ve kenar mahalle evleridir. Film anlatılarında mağdur olanlar neredeyse her zaman bu alt tabaka insanları iken, onun endişelerini artıran iki temel unsurdan biri zenginler, diğeri de devlettir.

Devlet mekanizmasıyla ilintili unsurlar film anlatılarında açıkça kötülen(e)mez, ama acımasızlık, umursamazlık, halka uzaklık satır aralarında sıkça işlenen konulardır. Bununla beraber devlet kurumları ve memurlar, kendi kurallarına uymayan bu alt tabakanın çalışanlarını sürekli surette engeller ve her daim enselerinde olduğunu hissettirir. Dolayısıyla devlet, her zaman bir korku unsuru olarak fondaki varlığını muhafaza eder.

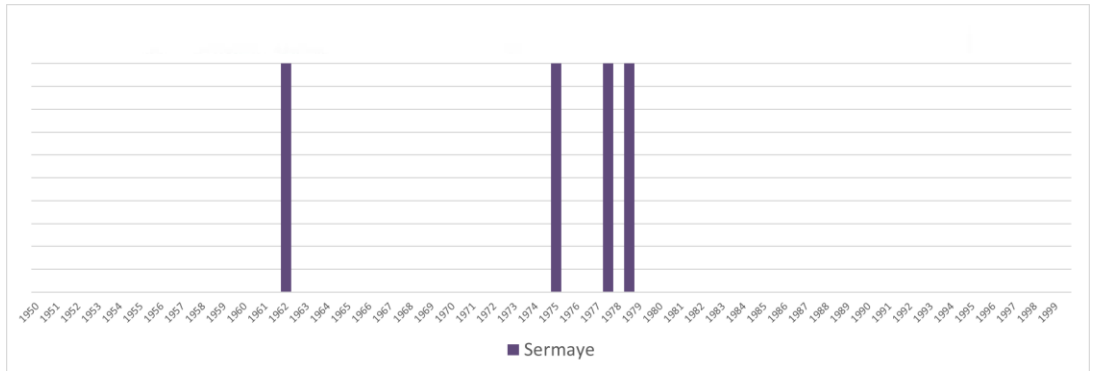
Korku doğuran diğeri unsur ve bu dönem filmlerinin selefinden en temel farkı ise zenginliği bir kötülük nedeni olarak sunmasıdır. Özellikle 60'lardan sonra sıklıkla işlenen zengin=kötü denklemi, karton karakterler oluşturarak onları düşmanlaştırır. Fakir kahramanların hayatına olumsuz etkisi olan ve kötülüğün kaynağı olan bu varsıl insanlar bazen kibirli bir fabrikatör bazen hovarda bir zengin çocuğudur. Kameranın zengin karakterleri değil, fakir olanları takip etmesi ise izleyicinin kimin tarafında yer alması gerektiğini gösterir.

**Tablo 20:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Sosyete Kimliği, Statü Farkı, Varlık*



Örneklemden elde edilen Tablo 20’de, bu ezilen grubun hangi nitelikler nedeniyle endişe duymak zorunda olduğu bilgisi vardır. Görüldüğü gibi, diğer dönemler ile karşılaştırıldığında bilhassa bu orta dönemde (1966-1979), refah temelli durumlar daha yoğun bir şekilde korku unsuru olarak belirir. Tehdidin kaynaklarının neler olduğu bilgisini gösteren aşağıdaki tabloda da benzer bir ekonomik gösterge belirir. Aşağıda verilen Tablo 21’de ise filtrelenmiş olan “sermaye”, arka planda değil, direkt olarak karakterlerin endişe duymasına neden olan tehdidin kendisi olması nedeniyle ilgi çekicidir. Yoksa sermayenin etki alanı çok da kapsamlıdır.

**Tablo 21:** *Tehdidin Kaynağı - Sermaye*



1966-1979 arasındaki filmlerde sıkça işlenen zengin kız-fakir oğlan anlatıları (ya da tersi), güçlü-güçsüz çatışma unsurları, konu itibarıyla çeşitli olmakla beraber tema olarak ekonomik temellidir. Dolayısıyla korku ve endişe durumu bu çatışmadan beslenerek oluşur. Güçlü ve zengin patronlar, yoksul alt tabakaya musallat olur ve

kendi çıkarları için onların düzenlerini bozmaya çalışır. Bunu birçok filmde görmek mümkündür. Mesela *Sev Kardeşim* filminin anlatı yapısı bu anlamda tipik bir örnektir.<sup>541</sup>

Filmde, zengin Cemal Bey, fabrika kurmak üzere 10 milyon sayarak bir mahalleyi tamamen satın alır ama inatçı bir ev sahibi, “fakir-fukara sokakta kalacak” diye evini satmamak için direnir. Bu evin sahibinin kızı Alev ise, tesadüf o ya, Cemal Bey’in fabrikasında çalışır. Fabrikatörün oğlu Ferit ise, Alev hariç diğer fabrika kızlarının gözdesidir. Alev, Ferit’i tavlayabileceğine dair arkadaşlarıyla iddiaya girerek sanki şans eseri onunla tanışmış gibi yapar. Fakat Ferit’e kendisini zengin ve soylu bir aile üyesi olarak tanıtır. İşler beklediği gibi gitmeyip ona aşık olunca, gerçek kimliğinin açığa çıkmasından endişe duymaya başlar. Ferit bunu tesadüfen öğrense de hiç büyütmez ve onunla evlenmek istediğini hem ona hem de babasına söyler. Fabrikatör Cemal Bey ise böyle bir evliliği katiyen reddeder ve oğluna bir işçi parçası ile evlenemeyeceğini söyler. Fakat bir süre sonra Alev’in, almayı düşündüğü evin sahibinin kızı olduğunu öğrenince çark eder. Alev başta sevinse de sonradan Cemal Bey’in niyetini anlar ve herkesi terk edip bilinmeyen bir yere gider. Bu durum herkesi üzer. Alev’in babası, kızını aramak için evi satıp buraları bırakacağını söylerken Ferit de babasını terk eder. En sonunda Cemal Bey, yaptığı hatayı fark eder, herkesten özür diler ve hep beraber, taşınmakta olan ev eşyalarını eve geri getirirler.

Bu anlatı, birçok açıdan mümbittir ve bu dönemde çekilen filmlerin bir prototipi olarak görülebilir. Burada sermaye sahibinin elindekiyle yetinmeyip alt tabaka insanların yaşam alanlarına taarruzunu, gecekondu/kenar mahalle dokusunu, zengin fabrikatörün saldırısı nedeniyle ortaya çıkan endişe hâlini, zengin oğlan-fakir kız çatışmasını, kadın karakterin zenginmiş gibi yapmasını ve kimliği açığa çıkacak diye korkmasını örnekleyen bir anlatı vardır. Bu dönem boyunca zenginler ve kötüler arasında keskinlik oranları farklılıklar barındırsa da birbirine benzer birçok anlatı tekrar tekrar işlenir.<sup>542</sup>

---

<sup>541</sup> *Sev Kardeşim*, Komedi, Romantik (Arzu Film, 1972).

<sup>542</sup> Örneğin, Gönübol Arif ve iki arkadaşı meteliğe kurşun atarken, onu boyunduruk altına almaya çalışan amcası (ismi de pek manidar olan) Necmettinzade Ruknettin Bey zengin biridir. Ayrıca, Arif’in hakkında bir hayat hikayesi yazan ve onu kandıran Meral Soydan da hali vakti yerinde bir

Varsıllık-yoksulluk unsurlarının ana çatışma konusu değilken bu dönemde ana mesele haline gelmesi, aslında bu filmlerin çekildiği dönem koşullarında gizlidir. Zira Türkiye ekonomisi bu dönemde bazı kırılmalar tecrübe etmekte ve toplumsal gruplar arasındaki gelir dengesizliği kötüye gitmekteydi. Bu ekonomik sıkıntıların ardında elbette makro gelişmeler vardı.

Evvvela bu dönemde ithal ikameci model, iki darbe arasında (1960-1980) bazı revizelerle tekrar uygulamaya konularak aktifleştirildi.<sup>543</sup> Bu ise temel olarak, teknik ustalık ve bilgi birikimi yani *know-how*'ın dışarıdan sağlandığı, hammaddelerin ve yedek parçaların yine yabancı şirket eliyle temin edildiği, yerli şirketin ise sermayenin bir kısmına ek olarak, işgücü, dağıtım ve yerel bağlantıları kurduğu bir yapıydı.<sup>544</sup>

Askeri rejim, bu doğrultuda, 27 Mayıs sonrasında, Devlet Planlama Teşkilatı'nı (DPT) kurdu.<sup>545</sup> 1963 yılında uygulamaya konulan Birinci Beş Yıllık Plan doğrultusunda “iç pazara yönelik sanayileşme” yönü tercih edildi. Bu, devlet için amir, özel sektör için tavsiye niteliğindedir.<sup>546</sup> Başbakan Süleyman Demirel, partisi 1965 seçimlerinde tek başına iktidar olduktan sonra, DPT'nin başına Turgut Özal'ı atadı, bu dönemden sonra da özel sektöre tavsiyeler veren bir politika yerine onları destekleyen

---

zengindir. İkisi de bu refah durumlarını gerek muhafaza etmek gerek daha artırmak için yoksulların alanına girer ve onlara zarar verir. Bkz. *Efkarlıyım Abiler*, Komedi, Romantik (Erlar Film, 1966). Bir diğler filmde, gazino patroniçesi Leyla, hapisten yeni çıkmış düşkün bir insan olan Şevket'in kızını da tuzağına düşürmeye çalışır. Bkz. *Ağır Suç*, Dram (Erlar Film, 1967). Başka bir hikayede ise, zengin bir ailede el bebek gül bebek yetiştirilen Ferit, fakir bir dansöze aşık olur ve sorunlar çıkar. Bkz. *Beyoğlu Güzeli*, Dram (Arzu Film, 1971). İlk Aşk filminin kahramanı olan Ayşe fakir biriyken, ona musallat olan Ali hovarda bir zengin çocuğudur ve Ayşe'yi nefsanî duygularına alet etmek ister. Bkz. *İlk Aşk*, Dram, Romantik (Kemal Film, 1972). Bir diğler örnekte ise kasabanın eşrafından olan işvereni Cemal Bey'in inşaat işlerini yürüten ve onun kiracısı olarak bir arsadaki harabede kalan Rasim Usta, patronu tarafından evinden atılır. Bkz. *Güler misin Ağlar mısın*, Komedi, 1975. Bir başka filmde, üvey oğlu Ferit, fabrikatörün kızına aşık olduğı ve onun peşini bırakmadığı gerekçesiyle Yaşar Usta, fabrikatör Saim Bey tarafından işten kovulur, evleri gayrihukukî yollarla mühürlenir ve sokakta kalırlar. Bkz. *Bizim Aile*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1975). Son olarak, reklam şirketi müdürü ve holding patronları, yoksul insanlara çürük mallarını satmak üzere Şaban'a istediklerini söyletmek için onu kullanır ve o bunu reddedince neyi var neyi yoksa almaya çalışır. *Yüz Numaralı Adam*, Komedi (Çan Film, 1978).

<sup>543</sup> Bu model, ithal mallar yurt içinde üretildiği için bazılarına göre “montaj sanayi” olarak nitelenmekteydi. Bkz. Alkan, “Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken”, 936.

<sup>544</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 387.

<sup>545</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 235.

<sup>546</sup> Pamuk, 235.

bir ekonomi siyaseti izlendi. Bir diğ er deyiş le, artık planlama ve ithal ikamesinin iç dinamiklerini özel sektör belirleyecekti.<sup>547</sup>

Bu dönemde, devletçi iktisadi modelden özel sektörün baskın olduğ u karma ekonomi modeline doç ru bir geçiş gerç ekleş ti ve kamu kuruluş ları etkisindeki kent ekonomisi büyük holdinglerin denetimi altına girdi.<sup>548</sup> Özel sektör denetimindeki ithal ikameci dönem olarak görülen bu evrede holdingler, bunun yürütücüsü olarak ithal ikameciliğ in ana sektörleri olan gıda, tekstil, dayanıklı tüketim malları, turizm ve otomotiv gibi sektörleri bünyesinde topladı.<sup>549</sup> Bir diğ er ifadeyle, bu durum, zengin ile zengin arasındaki farkın bile aç ılmaya başlad ığ ını göstermekteydi.

70'lerde büyük şehirlerde kümelenen büyük sermaye sahipleri kentteki rakiplerini eriterek büyürken, bir yandan da taş ra kentlerindeki sermaye sahipleri ile aralarındaki fark sürekli aç ılmaktaydı. Kentlerdeki büyük sermaye, taş radaki küçük sermayeyi ezmeye başladı. Bu iki grubun çıkar çatış maları ve devletten farklı taleplerde bulunmaları nedeniyle devlet, bu tarihlerde daha çok bir hakem olarak hareket etmek zorunda kald ı, dolayısıyla ekonomik temelli bu mesele siyasi bir nitelik kazandı.<sup>550</sup>

Fakat Türkiye bu dönemde büyüdü. Özellikle 1963-1979 arasında önemli bir büyüme ivmesi sağ landı ve 1963-1976 yılları arasında genel olarak yıllık büyüme hız ı ortalama %6,9 seviyesinde seyretti.<sup>551</sup> Bu dönemde orta sınıf, memurlar ve hizmet sektörü refah devletinin göstergelerine uygun biçimde şek il almaya başladı ve buna mukabil 1965'te Sosyal Sigortalar Kurumu, 1972'de ise Bağ -Kur kuruldu.<sup>552</sup>

Bununla beraber, ithal ikameci modelin en büyük handikaplarından birisi sürekli surette dış ticaret aç ığı ve ödemeler dengesi aç ığı verilmesi, bu nedenle de ciddi manada dövize ihtiyaç duyulmasıyd ı.<sup>553</sup> Bu döviz ihtiyacının bir kısm ı Amerikan

---

<sup>547</sup> Pamuk, 236.

<sup>548</sup> Çağ lar Keyder, "İktisadi Geliş me ve Bunalım: 1950-1980", içinde *Geçiş Sürecinde Türkiye*, ed. İrv in Cemil Schick ve Ertuğ rul Ahmet Tonak (Belge Yayınları, 2013), 483.

<sup>549</sup> Keyder, 489.

<sup>550</sup> Keyder, 489.

<sup>551</sup> Zürcher, *Modernleş en Türkiye Tarihi*, 387.

<sup>552</sup> Zürcher, 397-98.

<sup>553</sup> Zürcher, 388.

yardımları, bir kısmı ise Avrupa'daki Türk işçilerin yurda gönderdikleri paralar sayesinde karşılanmaktaydı fakat 70'lerin ortasından sonra hem siyasi hem ekonomik krizler nedeniyle bu akış bozuldu.<sup>554</sup> Türkiye, ilk önce 1973'te petrol fiyatları yaklaşık dört kat arttığından dolayı borçları katlandığı için, sonra da 1979'da gelen ikinci dalga kriz ile tüm döviz gelirlerinin 2/3'ünü petrol giderlerine harcamak zorunda kalarak büyük bir darboğaza girdi.<sup>555</sup>

Bu dönem ekonomik olarak öyle kaotikti ki, hangi hükümet gelirse gelsin, hangi adımı atarsa atsın, bir durumu düzeltirken başka bir soruna yol açmaktaydı. Örneğin, 1970'lerin başında %20 civarında seyreden yıllık enflasyon, bu on yılın sonunda %90 olunca hükümet, fiyatları denetim altında tutmaya çalışınca çok büyük bir karaborsa patladı.<sup>556</sup> Petrol sıkıntısı nedeniyle sanayi birimlerine ve evlere verilen elektrikte kesintilere gidildi, dövizin kaçmasını engellemek için alınan ithalat kısıtlamaları ise kaçakçılığı körükledi, tüm bu süreç sonrasında da raflar boşaldı, erzak temini zorlaştı ve kuyruklar oluştu.<sup>557</sup>

Bu süreçte, aslında çalışanların gelirleri noktasında, gerçek ücretler, 1963-1970 ile 1973-1976 dönemlerinde önemli ölçüde arttı.<sup>558</sup> Fakat her ne kadar işçilerin genel kazançları önceki dönemle mukayese edildiğinde kötü bir seviyede olmasa da gelir dağılımı adil değildi. Türkiye'nin ülke sathında büyüme oranları önemli bir gelişme göstermekle beraber, çalışanlar bundan dengeli bir şekilde payını alamadı. Hal böyleyken, işçiler arasındaki gelir dağılımı adaletsizdi. Bir yanda sendikalı, görece iyi şartlarda çalışan ve geliri daha düzgün olan işçiler varken öte yanda tamamen güvencesiz, çok düşük ücretlerle çalışmak zorunda olan, aksi takdirde işsiz kalmak zorunda kalacak arafta bir çalışan grubu vardı.<sup>559</sup>

Bu dönem çekilen film kahramanlarının ana korku nedeni bu nedenle işsiz ve evsiz-barksız kalmaktır. Bu korkular dönemin yeni kentli toplumunun endişelerini

---

<sup>554</sup> Zürcher, 388.

<sup>555</sup> Zürcher, 388-89.

<sup>556</sup> Zürcher, 389.

<sup>557</sup> Zürcher, 389.

<sup>558</sup> Keyder, "İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980", 483.

<sup>559</sup> Çağlar Keyder, "Türkiye Demokrasisinin Ekonomi Politikası", içinde *Geçiş Sürecinde Türkiye*, ed. İrvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak (Belge Yayınları, 2013), 117.



yansıtır. Bu doğrultuda çekilen filmlerde, şehirdeki işçi tabakasının hayatı, işportacılık, fabrikada çalışma, patronların sömürsü, ekonomik bunalım, parasızlık veresiye alışveriş, kapıcılık, çöpçülük, gündelikçilik, gecekondü ve apartman hayatı, karaborsa ürünleri muhtaç olma, tedavi masraflarını karşılayamama, evsiz kalma gibi konular özellikle 70'lerin ortasından sonra öne çıkan konulardır. Öte yandan, zenginlerin kötü kişiler olarak lanse edilmesi de yine bu sürecin ekonomik habitatı nedeniyledir.

Refah seviyelerindeki bu dalgalanmalar ve zengin-fakir ayrımının artması, üçgenleme yöntemiyle gazeteler üzerinden de takip edilebilir. Bu dönem, zenginlerin gittikçe daha da zenginleştiği ve şehirlerde güç kazandığı bir süreçtir. Bu nedenle, İstanbul'da zenginleşen veya zenginliğini buraya taşıyan kişilere dair rahatsızlığın belirtildiği görülür.

Mesela bir köşe yazarı, "Rize'de, Trabzon'da, Giresun'da, Ordu'da, Samsun'da çaydan, fındıktan, tütünden kazanılan milyonlar İstanbul'a aktarılıp orada yeni işlere ve mülklere yatırılırken bu kazançların kaynağı olan bölgeye haksızlık yapılmış olmuyor mu?" şeklinde esasen retorik olan bir soru yöneltir ve sermayenin İstanbul'a kaymasına dair olgusal bir duruma işaret eder.<sup>560</sup> Öte yandan, büyük şehirlerdeki bu zenginlerin varlıksız kişilere ve kamuya destek olması yönünde gerek aydınlar gerek siyasilere tarafından çeşitli çağrılar yapılır.<sup>561</sup>

Bu dönem, aynı zamanda, zenginlere gittikçe daha fazla iltimasın geçildiği yılları ihtiva eder. 1966-1971 yılları arasında CHP Genel Sekreter Yardımcısı olan Prof. Dr. Besim Üstünel, bir basın toplantısında Demirel hükümetini eleştirerek onların fakirlere yeni vergiler ile külfet oluştururken "zenginlerin kovasını doldurmak" ile meşgul olduğunu iddia eder.<sup>562</sup> Benzer bir eleştiri birkaç yıl sonra DP Genel

---

<sup>560</sup> "Karadenizli Zenginlere...", *Milliyet*, 06 Eylül 1967.

<sup>561</sup> Bir örnek için bkz. "Demirel Zenginlerin Hayırlı İşlere Önem Vermesini İstedi", *Milliyet*, 13 Kasım 1967.

<sup>562</sup> "Üstünel: 'Vergi Fakire Külfet Olacak'", *Milliyet*, 12 Aralık 1968.

Başkanı Ferruh Bozbeyli'den de gelir. O da “emeksiz zenginlerin AP'ye büyük propaganda olanakları sağladığını” iddia eder.<sup>563</sup>

Zenginler ve fakirler arasında yaşam standartları farklılaştıkça diskurda da farklılıklar kendini göstermeye başlar. Mesela 1971 gibi erken tarihli bir reklamda, “Kız Evlendirecek Zenginlere” başlıklı bir ilanda “En şahane televizyon, piyano, müzik dolabından, iğne ipliğine kadar herşeyi, mesleğinde otorite dekoratörler tarafından ve tamamen Avrupadan döşenmiş, hiç kullanılmamış, bir eşine İstanbul'da rastlanmayacak muhteşem bir daire” spotu kullanılması dikkate değerdir.<sup>564</sup>

Zenginlerin kategorik olarak ayrılması bu konudaki kavrayışın nasıl değiştiğine dair önemli bir örnektir. Bu metin, her ne kadar acemi bir şekilde hedef kitlesini aşık kılmış olsa da aslında zenginlik algısını yerleştirmeye hizmet eder. Bu yüzden reklam-verenin sıraladığı tüketim malzemeleri de bilhassa refah farklılıklarını gösteren unsurlar arasından seçilmiştir.

Mevzubahis olan bu ilandan yedi yıl sonra ise, bir başka reklamda “Anadolu Zenginlerine” başlığının kullanılması ve kişilerin mülk almaya teşvik edilmesi, bu ifadelerin pek de garipsenmediğine işaret etse gerektir.<sup>565</sup> Bir diğer kategorik ayırım ifadesi ise siyaset sahnesinde gerçekleşir. Dönemin Sanayi ve Teknoloji Bakanlığı Fiyat Kalite ve Standartlar Dairesi Başkanı Mahmut İhsan Ayla, Milli Selamet Partisi listelerinin ilk sıralarının Erbakancılar ile zenginlere verildiğini iddia eder.<sup>566</sup>

Zenginlerin adeta bir siyasi grupmuşçasına addedilmesi, bu dönemin yerleşik algısını yansıtır. Zenginliğe dair öfkenin ya da yoksulluğa dair bilincin daha belirginleşmeye başladığı bu dönemde, aşırı sol akımlara teşne militanların zenginleri kaçırmak suretiyle fidye toplamasını da yine zamanın ruhunu yansıtan bir gelişme olarak değerlendirmek gerekir.<sup>567</sup>

---

<sup>563</sup> “Bozbeyli: “Seçimlerde Bazı Emeksiz Zenginler AP'ye Propaganda Olanakları Sağladı”, *Milliyet*, 19 Ekim 1975.

<sup>564</sup> “Kız Evlendirecek Zenginlere, Pazarlıksız 2 Milyon”, *Milliyet*, 19 Temmuz 1971.

<sup>565</sup> “Anadolu Zenginlerine”, *Milliyet*, 27 Haziran 1978.

<sup>566</sup> “Ayla: “MSP'de Listelerin İlk Sıraları Erbakancılar ve Zenginlere Verildi»”, *Milliyet*, 08 Mayıs 1977.

<sup>567</sup> “Silahla Adam Kaçırmanın Cezası”, *Milliyet*, 07 Nisan 1971. Benzer bir vaka için bkz. “Fırarî Sabıkalı Dün Teslim Oldu”, *Milliyet*, 01 Ağustos 1972.

Ekonomik gruplar birbirinden gittikçe uzaklaştıkça korkuları ve kaygılarının da çeşitlenmesi bu nedenle pek abes değildir. 1978 tarihli bir görüş yazısında da çok isabetli bir şekilde belirtildiği gibi, “Zenginler dünyasındaki kaygı hayatın kalitesi ve mutluluğun çeşnisidir. Fakirler dünyasında ise kaygı hastalık ve açlığın tehdit ettiği hayatın kendisidir.”<sup>568</sup>

O günlerde mecliste yapılan Beş Yıllık Plan görüşmelerinde söz alan MHP vekili Agah Oktay Güner de adeta buna arka çıkarcasına, görüşülen planın “açları daha aç, zenginleri, daha zengin yapacak” bir öneri olduğunu ifade eder.<sup>569</sup> Zengin-fakir ayrımının gittikçe artması fotoromanlarda da karşılık bulur. 70’lerin sonunda Milliyet gazetesinde başlayan “Zenginler ve Fakirler” fotoromanı bunun bir örneğidir. Altı karede foto üstüne yazı şeklinde başlayan seri, iki zengin ailenin, arkadaş olan iki çocuğunun evlendirilmesi hikayesini *arkası yarın* şeklinde ele alır.<sup>570</sup>

Farklı gerekçeler ve isimlerle halka yüklenen vergilerin, “dengeli, huzurlu, istikrarlı bir ortam yaratmak” konusunda “adilane” bir ortam sunmadığı konusu ise çeşitli zamanlarda farklı isimlerce dillendirilir fakat zengin-fakir ayrımını tasvir ederken “uçurum” kavramının da kullanılması dikkate değerdir.<sup>571</sup> Halbuki 70’lerin başındaki ekonomik durum, sonraki dönemlere nazaran daha iyi bir seviyededir.

60’ların sonunda yapılan bir araştırmada 1965 yılında AP’ye oy veren işçilerin yaklaşık üçte birinin, yaşam standartlarının düşmüş olması nedeniyle oylarını artık bu partiye vermeyecekleri belirtilmiştir.<sup>572</sup> Gazetede yer bulan bu rahatsızlığın hakikaten vaki olduğu oy oranlarındaki değişim ile teyit edilebilir. Nitekim Adalet Partisi, 1965’te %52,9 oy alırken 1969 seçimlerinde bu oran %46,5’e düşmüş, 1973’te ise birinci parti vasfını tamamen yitirerek %29,8’de gerilemiştir. Buna mukabil Cumhuriyet Halk Partisi oyları 1969’dan 1977’ye kadar istikrarlı bir şekilde artmıştır

---

<sup>568</sup> “Yeni Bir Uluslararası Ekonomik Düzene Doğru”, *Milliyet*, 29 Temmuz 1978.

<sup>569</sup> “Demirel: ‘Plan’ı Polemik Havasına Sokan Hükümet Bundan Pişman Çıkacaktır”, *Milliyet*, 27 Kasım 1978.

<sup>570</sup> “Yeni Fotoromanımız Zenginler ve Fakirler Yarın Başlıyoruz”, *Milliyet*, 22 Aralık 1976.

<sup>571</sup> “Yeni Vergiler”, *Milliyet*, 09 Haziran 1970.

<sup>572</sup> “İşçiler AP’den Niçin Vazgeçiyor?”, *Milliyet*, 18 Eylül 1969.

(%27,4'ten %33,3'e ve en nihayet %41,4'e). En nihayetinde, zenginlerin daha da zenginleştiği bu dönemde, fakirler zıt istikamette giderek yoksullaşmıştır.

Bu fakirlerin önemli bir kısmı, filmlerin ana kahramanları gibi, seyyar işlerde çalışır. Gazetelerde yer alan bu grup hakkındaki haberlerde genel olarak bir negatif mod hakimdir. Öyle ki, 1970 sonrasındaki haberlerde seyyar satıcılara yönelik şikayet dozajı gittikçe artar. Özellikle 1975'ten sonra işportacılık ve kaçakçılık ciddi bir problem olarak ele alınır. Buna mukabil, haberlere göre, devlet mekanizmasının icra yetkisi olan kurumları da denetimi artırarak düzenlemelere gider. Bu gerilimi ve rahatsızlığın peyderpey artışını yıldan yıla takip etmek mümkündür.

Eminönü gibi şehir merkezlerinde her yerde görünür olan balık ekmekçi, turşucu, köfteci, lahmacuncu, tartıcı ve çeşitli alet-edevat satan “açıkgöz” kişilere yönelik rahatsızlıklar sık sık dile getirilir.<sup>573</sup> Hatta bu kişilerden bazıları bilumum ilaçlar da satmakta,<sup>574</sup> bazıları da ayı oynatmaktadır.<sup>575</sup> İşportacılardan rahatsız olanlar sadece bu aydın kesim değildir, dükkan sahipleri de işletme vergisi ve haksız rekabetten dolayı şikayetçidir.<sup>576</sup>

Bu seyyar satıcıların sayıları çok fazla olmasına rağmen hiçbir vergi ödememekte, yurda kaçak mal sokarak bunları serbestçe satmakta, şehrin sosyal düzenini bozmakta, en işlek yerlere koydukları tezgahlarıyla yayalar ile araçların hareket alanlarını daraltmaktadırlar.<sup>577</sup> Valilik makamının, “İstanbul'un turistik görünümünü ve değerini zedeleyen” bu görüntülerin ortadan kaldırılması için Belediye'ye kibarca bir hatırlatmada bulunarak cezaların tatbikini rica etmesi, bu konuda devlet mekanizmasında da bir koordinasyon sorunu olduğunu gösterir.<sup>578</sup>

Bu seyyar satıcılık meselesi, 60'ların ortasında bile, Dr. Haluk Cillov'a göre, “mütevazı bir meslek halinden çıkmış, kaçakçılığa yol açan, piyasada yeni kabadayılar

---

<sup>573</sup> “Köprüler Yaptırdım, Adam Tartmaya”, *Milliyet*, 26 Ocak 1968.

<sup>574</sup> “Meydan Değil, Sanki Pazar Yer!...”, *Milliyet*, 10 Nisan 1972.

<sup>575</sup> “Haberler”, *Milliyet*, 09 Haziran 1972.

<sup>576</sup> “İşletme Vergisi ve İşportacılık”, *Milliyet*, 16 Ocak 1971.

<sup>577</sup> Abdi İpekçi, “İşporta”, *Milliyet*, 12 Temmuz 1971, blm. Durum. Yahut 1976 yılında Maruf Bey serlevhasıyla çıkan bir karikatürde “işportacılık yasak” yazısının altında satış yapan bir işportacı zabıtaya yara bandı satması, bu konudaki probleme dair başka bir kapı açar. İlgili karikatür için bkz. “Maruf Bey”, *Milliyet*, 08 Ocak 1976, blm. Martin.

<sup>578</sup> “Haberler”.

yetiştiren ve rüşveti teşvik eden, ekonomik sosyal bir sorun” hâlini almıştır.<sup>579</sup> Zira, gerçekten de kaçakçılık, işportacılık tezgahının ana unsurlarından biridir. Mesela İstanbul’daki sigara karaborsasını yürütmeye başlamaları ve Amerikan sigarasına ek olarak Rus, Bulgar ve Alman sigaralarının da tezgahlarda alıcısını beklemesi bu döngünün bir parçası olarak ortaya çıkmıştır.<sup>580</sup> Bunun arka planında ise yasal düzenlemeler yatar. Bunların seyrini de gazete haberleri üzerinden takip etmek mümkündür.

Mesela, tüm bu rahatsızlıklara karşı ortaya çıkan 1971 yılındaki mali düzenlemeye göre işportacılığın “gezici hizmetler” şeklinde düzenleneceği ve meslek vesikalarıyla denetim altında tutulacağı bilgisi vardır.<sup>581</sup> Çünkü işportacıların sayısı çok artmıştır. Maliye Bakanlığı Hesap Uzmanları Kurulu’nun raporunda o günlerde İstanbul’da bulunan işportacıların 20 binden fazla olduğu bilgisi vardır.<sup>582</sup> Bu ilk hamleyi izleyen yıl yapılan bir diğer düzenlemeye göre de işportacıların vergi kaçırması, işletme vergisi kapsamına alınmasıyla engellenir zira bu kişiler toptancılardan mal aldıkları anda vergisini toptancıya ödemekle yükümlü kılınır.<sup>583</sup>

1977 yılında, Tüccar ve Sanayiciler Derneği, devlet erkanı huzurunda yapılan toplantıda Katma Değer Vergisi’ne karşı çıkarken Amerikan pazarlarının ve işportacıların vergilendirilmesine yönelik öneri getirir.<sup>584</sup> Hemen bir ay sonra, “tüketicinin korunması” için geliştirilen tasarıda cezaların artırılacağı ve ticaretin düzenleneceği duyurulur.<sup>585</sup> Bu duyurudan üç ay sonra da İstanbul’da bulunan ve ithal mallar satan binden fazla Amerikan pazarının kapatılması haberi gelir.<sup>586</sup>

---

<sup>579</sup> Halil Cillov, “İşportacılık”, *Milliyet*, 10 Kasım 1966, blm. İktisadi Meseleler.

<sup>580</sup> “Amerikan Sigarasından Sonra Piyasaya Rus, Bulgar ve Alman Sigaraları Çıktı”, *Milliyet*, 11 Kasım 1976.

<sup>581</sup> “İhtikâr Yapanlar 3 Ay Meslekten”, *Milliyet*, 18 Kasım 1971.

<sup>582</sup> Gazeteci Abdi İpekçi’nin 1971 yılında yaptığı bir haberde bu şekilde verilmiştir. Bkz. İpekçi, “İşporta”.

<sup>583</sup> “İşportacılar da İşletme Vergisi Kapsamına Alındı”, *Milliyet*, 25 Şubat 1972.

<sup>584</sup> “Tüccar Katma Değer Vergisi İstemiyor”, *Milliyet*, 29 Ekim 1977.

<sup>585</sup> “İşportacı, Seyyar Satıcı ve Pazarcılar İçin Yeni Usul ve Yasalar Konuyor”, *Milliyet*, 27 Kasım 1977.

<sup>586</sup> “Bin Amerikan Pazarı Yarın ya Kapanacak ya da Başka İşe Başlayacak”, *Milliyet*, 28 Şubat 1978.

Fakat bu hamle, çok geçmeden merdiven altı kaçakçılığını da körükler ve meşru alanını kaybeden mallar işporta tezgahlarında satılmaya devam eder.<sup>587</sup> Bu biraz da halkın rağbetiyle alakalıdır çünkü Amerikan pazarlarının ortadan kalkmasıyla kaçak malların artması birbirini etkiler. Nitekim kaçak malların alıcı bulması da işportaya muhtaç alt tabaka suretiyle gerçekleşir. Öyle ya, “bayramlıklar ateş pahası olunca” halk başka ne yapabilirdi ki?<sup>588</sup>

Önceki ana başlığın, 2.1.3. numaralı “Göçer Değil Konar Olmak” kısmında bahsedilen rahatsızlık oluşturan grup ile burada ele alınan seyyar satıcılar hemen hemen aynı insanlardır. Bu kişiler Anadolu’dan gelmiş ve gerek şehre göç gerekse işsizlik nedenleriyle ekmek peşinde koşan, yediden yetmişe birçok seyyar satıcıdır.<sup>589</sup> İşportacılık, fakirlerin şehirde hayatta kalma stratejisi olarak bulduğu bir yöntemdir fakat gerek kent sakinleri gerekse devlet tarafından sürekli tazyik altında tutulurlar.

Şehrin bu “öteki” insanları bazen “her köşede Belediye Zabıtasından ezrailden kaçır gibi kaçır”<sup>590</sup> çocuklardır bazen de belediye kamyonetinin arkasındaki küçük delikten dışarı bakan bir ufaklığın zabıta tarafından alıkonulan annesidir.<sup>591</sup> Bazen anayasal haklarını isteyen fakat sessizce yürüyen iki kardeş iken<sup>592</sup> bazen belediye cezalarından usandığını ve bu yüzden yaşam alanlarının yok edildiğini söyleyen gürültülü bir grup seyyar satıcıdır.<sup>593</sup>

Protestocu bir seyyar satıcı grubunun, 1968 gibi görece erken bir tarihte yaptıkları yürüyüşte, ellerindeki pankartlarda yazılı olan “senin günlük eğlencen, benim yıllık nafakam” ve “şehre gelme diyorlar, dağa mı çıkalım?” sloganları dikkat çekicidir.<sup>594</sup> Bu ifadeler, işportacıların gözünden kentliler ve taşralılar, zenginler ve

---

<sup>587</sup> “İşportada Satılan 10 Milyon Liralık Kaçak Mal Yakalandı”, *Milliyet*, 20 Haziran 1978. Bir başka haber için bkz. “Çarşamba Pazarı’nda Kaçak Mal Satan İşportacılar, Baskını Duyunca Mallarını Bırakıp Kaçtı”, *Milliyet*, 26 Nisan 1979. Kaçakçılıkla mücadele edilmesi çok zordur. Bazı yetkililer bunun imkansız olduğunu iddia eder. Buna dair bir haber için bkz. “Kaçak Mallar Bavullu Satıcılara ve İşportaya Düştü”, *Milliyet*, 29 Kasım 1979.

<sup>588</sup> “Bayramlıklar Ateş Pahası Olunca, İşportaya Rağbet Arttı”, *Milliyet*, 23 Ağustos 1979.

<sup>589</sup> Cillov, “İşportacılık”.

<sup>590</sup> “Seyyar Kardeşler Yürüyüş Yaptı”, *Milliyet*, 16 Haziran 1968.

<sup>591</sup> “Belediye Zabıtası simitçileri kovalar, yakaladı mı simitlerini bu arabaya kor, götürür.” İlgili haber için bkz. “Bir Çocuk Arabada Kilitli”, *Milliyet*, 17 Mart 1970.

<sup>592</sup> “Seyyar Kardeşler Yürüyüş Yaptı”.

<sup>593</sup> “İşportacılar Çuval Giyip Yürüdüler”, *Milliyet*, 19 Ağustos 1968.

<sup>594</sup> “İşportacılar Çuval Giyip Yürüdüler”.

fakirler arasındaki ayrımın ilanıdır. Aynı zamanda, filmlerde anlatılan grupların kökenlerine ve tutunma çabalarına dair de dönemi bizzat yaşamış kişilerin kendi ağızlarından kendilerini tasviridir.

Bu dönemde çekilen filmlerden birisinin gazete reklamında yer alan, gözde starlardan olan Tarık Akan'ın "işportacı", Necla Nazır'ın ise "yankesici" olarak Hey dergisinin tanıtımında kullanılması dikkat çekicidir.<sup>595</sup> Zaten bu dönem filmlerinde, mücadelesi anlatılan kahramanlar fakirlerdir ve çoğunlukla da geçici işlerde çalışırlar.<sup>596</sup> Özellikle, apartmanlar ve şehrin yeniden yapılanması sürerken kapıcılık adında yeni bir meslek grubunun ortaya çıkması da tam olarak bu geçiş döneminin bir göstergesidir.<sup>597</sup> Filmlerde anlatılan bu kahramanların bazen sabit işleri de vardır ama bunlar kentlilerin yaptığı beyaz yaka işler değildir.<sup>598</sup> Orta sınıfın henüz oturmamış olması ise bu grubun neden pek tasvir edilmediğini bir noktaya kadar açıklar.

---

<sup>595</sup> "Mutlu Bir Hey Haftası Daha...", *Milliyet*, 08 Temmuz 1975. İlgili film için bkz. *Ateş Böceği*, Komedi, Romantik (Akün Film, 1975).

<sup>596</sup> Birçok filmde kahramanların sabit birer işi yoktur, sürekli iş değiştirirler. Adeta gezgin işçilerdir. Örneğin, sefalet içinde yaşayan Gönübol Arif, derme çatma kulübesinde kendisine sığınan kimsesiz Fatoş ile beraber sokaklarda işportacılık ve seyyar satıcılık yapar. Bkz. *Efkarlıyım Abiler. Mavi Boncuk* filminde ise yakın arkadaşlar stat kapısında sıra satar, sinemalarda bilet karaborsası yürütürler. *Mavi Boncuk*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1975). Bilet karaborsası o günlerin sıcak bir konusudur. Bu konudaki bir değerlendirmede şu ifadeler yazar: "Yıllardır İstanbul'un bellibaşlı büyük sinemalarında, sayıları 10'u pek geçmeyen karaborsa bilet satıcıları, sürekli olarak her gün her seans mesleklerini icra ederler. Normal sinema seyircisinin hemen hemen tümü bu olaya tanıktır. Çeşitli zamanlarda konuyla ilgili yazılar kimi basın organlarında çıkmıştır. Fakat bilet karaborsasının önü alınamamıştır." İlgili kaynak için bkz. "Karaborsa Sorunu", *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 25. Filmlerden devam edecek olursak, işsiz güçsüz Danyal bazen araba yıkar bazen tombala çeker. Oğlu ise babasından utanır. Bkz. *Her Gönülde Bir Aslan Yatar*, Komedi, Dram (Erman Film, 1976). Yoksul karakter Ferdi, gündelik işlerde çalışır, ayakkabı boyar, tamirci çiraklığı yapar. *Benim Gibi Sevenler*. Son olarak, Şaban'ın babası sütçü, kendisi ise çaycı, terzi, kasap çırağı olur fakat hiçbir işte dikiş tutturamaz. Bkz. *Köşeyi Dönen Adam*. Ziya adlı karakter, sürekli iş değiştirir ve hiçbir işte tutunamaz. Bkz. *Neşeli Günler*.

<sup>597</sup> Alkan, "Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti", 934.

<sup>598</sup> Mesela Ali isimli bir karakter hapisteyken karısı Kezban da bir zengin evinde hizmetçi olarak çalışır. Bkz. *Öksüz*, Dram (Gaye Film, 1968). Bir diğer alt tabaka kahramanı olan manav Halil, bostanlarından elde ettiği sebzeleri at arabasıyla diğer manavlara satarak geçinir. Bkz. *Vesikalı Yarım*. Balıkçı Temel Reis, kızı Azize ve her gün beraber çalıştığı mahalleli, pazarcılık mesleğiyle iştiğal eder. Aynı filmdeki bestekar Kenan, maddi sıkıntı çektiği için garsonluk yapar. Bkz. *Kara Gözlüm*. Yumurcak'ın babası Nihat, taksicilik yapmaktadır. Bkz. *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*. Alev, mahalli bir sirkte kantocudur. Bkz. *Beyoğlu Güzeli*. Fıstıkçı Emine, evvela İstanbul'daki bir gazinoda ayak işleri yapar, akabinde taşrada hayatta bezmiş ve umutsuz bir şekilde temizlikçilik yapar. Bkz. *Emine*. Müşterileri tarafından sürekli aldatılan Kemal, pişmaniye satarak hayatını kazanır. Bkz. *Sahte Kabadayı*. Apti Şakrak bir belediye çöpçüsüdür ve apartmanların arasındaki sokakları süpürür. Bkz. *Çöpçüler Kralı*. Zeki ile Metin tamirciden çalışan ve aynı evde kalan iki arkadaşdır. İstanbul'un öteki ucunda kaldıkları için sürekli işe geç kalırlar ve işten kovulma korkusu yaşarlar. Bkz. *Petrol Kralları*, Komedi (Erman Film, 1978).

Filmlerde iyi-kötü, zengin-fakir dikotomilerinin ezilen tarafı olan bu alt tabaka grubu, evvelki dönemde buraya göç etmiş olan jenerasyonun halefleridir. Bu kişiler ise gerçek hayatta mülksüzden ziyade az mülklülerdir. Zira göç edenlerin çoğunun memleketinde ailesinin sahip olduğu biraz toprağı vardır.<sup>599</sup> Gelip yerleştikleri bu şehirde ise mecburen daha mütevazı bir şekilde tutunmaya çalışırlar. Bu anlamda köylerinden çıkıp kente gelenlerde, bu yeni mekanda karşılaştıkları daha zenginler nedeniyle bir yoksulluk farkındalığı oluşur. Kentin bu yeni sakinleri, bunun bilinciyle, 50'lerde göçmen işçiler olarak ortaya çıkmış olup ucuz işçi kategorisini oluşturmakta ve seyyar satıcılık gibi yerleşik olmayan meslekler icra etmektedir.<sup>600</sup>

Çağlar Keyder, göç suretiyle kente gelmiş olan bu son halkayı tasvir ederken “yarı istihdam edilmiş” yahut “yarı kentli” yakıştırmasını yapar.<sup>601</sup> İsimleri ne olursa olsun, büyük sermayenin fildişi kulelerine çok aşağı bir seviyeden baktıkları açıktır. Ayrıca, bu durum, gelir dağılımı noktasında en alt tabaka ile en üst tabaka arasında bir açılma olduğunun da göstergesidir.

Şöyle ki, bu dönemde zengin ile zengin arasındaki farkın arttığı vakidir. Sendikalı işçi, sendikasız işçi ve seyyar satıcılar arasındaki fark da büyüktür. Bu da en zengin ile en fakir arasındaki gelir farkının daha da arttığını gösterir. Muhtemelen bu yüzden, bu dönemin filmlerindeki en büyük korku, ekonomik temellidir. Ve yine bu sebepten olsa gerek, zengin-fakir ayrımı çok net bir şekilde ana çatışma unsuru olarak işlenir.

Bu anlamda, bu dönemde, bazı kahramanların bulunduğu tabakadan utanması, sosyo-ekonomik durumlarını gizlemeleri, yukarıya sıçrama arzusu göstermesi, hatta zengin ve soylu kılığına girmeleri bu dönemin toplumsal grupları arasındaki ekonomik ayrımı gösteren dikkat çekici unsurlarından biridir. Tıpkı yukarıda hikayesi verilen *Sev Kardeşim* filminde görüldüğü gibi, aslında zengin değil de fakir olduklarının ortaya çıkması onlar için bir korku nedenidir. Bir diğer ifadeyle, kimlik gizleme olarak gösterilen refah seviyesindeki farklılık bir endişe unsurudur.

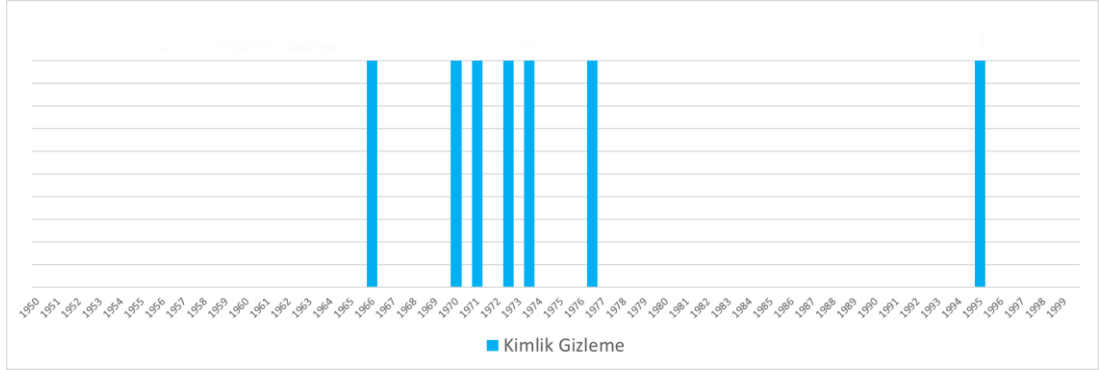
<sup>599</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 231.

<sup>600</sup> Yıldırım, “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”, 561.

<sup>601</sup> Keyder, “İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980”, 488.



**Tablo 22: Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Kimlik Gizleme**



Yukarıda verilen Tablo 22’de, farklı kılıklara bürünmüş kahramanların kimliklerinin ortaya çıkmasından korktuğu filmler görülür. Kimlik gizleme meselesinin en çok da bu ikinci dönemde işlenmiş olması, refah seviyesindeki ayırım konusunda önceki döneme göre duyarlılığın arttığını gösteren bir emaredir.<sup>602</sup> Elbette sinema endüstrinin bir tercihi olarak birbirinin kopyası gibi görünen bu filmlerin bilhassa bu dönemde ortaya çıkması tarihsel bir vakıadır.

Yeşilçam Sinemasından pek hazzetmeyen Gerçek Sinema dergisi başyazarı Erol Bayraktar bu tip anlatıları, “kitleleri sınıf atlama gibi gerici özlemler içine düşürme, temel sorunlarına yabancılaştırma işlevini bilinçli şekilde uygulama” şeklinde yüzeysel bir tespit ile yargılar.<sup>603</sup> Fakat Bayraktar’ın eleştirisi, böylesi bir sınıf atlama göstergesinin toplumsal yapıya dair kritik bir anlam ifade ettiğini açıklamak için çok zayıf kalır. Filmlerin bu tip bir arzuyu kahramanlar yoluyla anlatıyor olması, bu unsurun sinemayı yaşatan toplumda karşılık bulan bir arzu olduğunu, dolayısıyla “gerici özlem” değil, *halk-tini* unsuru olduğunu gösterir.

<sup>602</sup> Bu anlatı unsuruna sahip filmlere örnek olarak şunlar verilebilir: Alev isimli karakter, şarkıcı olduğunu evleneceği kişiden ve ailesinden gizler ve kendini zengin bir aile mensubu olarak tanıtır. Ferit bunu öğrense de sorun yapmaz ama Alev bunu bir gurur meselesi yapıp oraları bırakır gider. Bkz. *Beyoğlu Güzeli*. Hikayesi herkesin malumu olan Sinderella’nın bu dönemde çekilmesi elbette tesadüf değildir. Bu hikayede Sinderella, ülkenin en güzel kızı olmasına rağmen fakir bir hizmetçi olduğunu prensten gizler. Bkz. *Sinderella Külkedisi*, Fantastik (Murat Film, 1971). Son olarak, Yalancı Yarım’in başrol oyuncusu, kendini şehrin en zenginlerinden olan Derviş Başak’ın kızı olarak tanıtır ve evlendiği güne kadar bu bir sır olarak kalır. Bkz. *Yalancı Yarım*.

<sup>603</sup> Bayraktar, “Bağımsız Sinemaya Doğru”, 8.

Nitekim senarist Bülent Oran'ın bu konuya düştüğü şerh bu anlamda önemlidir. Oran, bu tip sınıf atlama konularının, gerçek hayatta pek olmasa da izleyicinin beklentisine uygun şekilde, tercihen işlendiğini ifade etmek için, "olmasını istediği şeyi seyretmek istiyor seyirci. 'Rüyalar gerçek olsa' hikâyesi..." şeklinde açıklar.<sup>604</sup> Oran'ın bahsettiği bu arzu nesnesini olguymuş gibi değerlendirmek yerine, tersten okuduğumuzda toplumdaki zengin-fakir algısına dair bir çıkarım yapmak mümkündür. Bu yüzden bu tip anlatı unsurlarını çözümlmek çok önemlidir ve bize Maliye Bakanlığı arşivlerinin sunamayacağı bilgileri verebilir.

Ekonomik ayrımın artması ve gelir dengesizliğine bir çözüm olarak, bu dönem çekilen filmlerde genel olarak salık verilen şey ise kanaatkar olmaktır. Yeni şekillenen şehir yapısı ve ekonomik statü değişimleri, bu kanaatkarlık önermesini anlamlı kılar. Zira şehirde yaşayan yahut yaşamaya başlamış alt tabakanın mesleki olarak tatmin edici bulduğu meslekler memurluk ve öğretmenlik seviyelerini çoklukla aşmaz. Öte yandan, büyük adam olma çabası da karakterlerin sosyal statüleri hakkında esaslı bir düşünme imkanı verir.

Film kahramanlarının hemen hepsi zengin-fakir uçurumunun farkındadır ve kendilerinin nerede bulunduğunu da iyi bilirler. Asıl endişe kaynakları da zaten çoğunlukla kendilerine dair değildir. Onlar bu, az-mülklü hayatlarında yaşamaya çalışırken, zenginlerin daha da zengin olmak için onların yaşam alanlarına müdahale etmesi ve bu alanlara karşı saldırıya geçmesi nedeniyle kendilerini bir çatışma içinde bulurlar. Bu doğrultuda, kahramanların gerek işten atılmaktan gerek ailelerine zarar gelmesinden gerekse canlarına kast edilmesinden korktuklarını görürüz. Zaten bu yüzden zenginlik kötülükle eşitlenir.

1966-1979 dönemi filmlerin ana mesajı, bu bağlamda, zenginliğin huzur getirmediğidir. Kahramanların çoğu, *Kara Gözlüm*'deki Azize gibi bazen şöhret yolculuğuna çıksalar da, hemen her zaman mutluluk anlarına yani fakir ama huzurlu oldukları mekana geri döner.<sup>605</sup> Zaten melodramların en temel önermesi de budur. Öyle ki, melodramın rüştüne erdiği yıllar da bu dönem içindedir. Dolayısıyla,

---

<sup>604</sup> Oran, Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran'la bir Konuşma, 26.

<sup>605</sup> *Kara Gözlüm*.

kahramanlar bütün sıkıntılara göğüs gerecek kadar güçlü, sevdikleri hariç her şeyden vazgeçecek kadar da fedakardır.<sup>606</sup>

Bu başlığı genel hatlarıyla özetlemek gerekirse, birinci dönemde çoğunlukla bir meskenden azade olarak tasvir edilen karakterlerin bu dönem filmlerinde kenar mahalle sakinleri olarak ele alındığı görülür. Hikaye kahramanları fakirlerden oluşur ve zenginlere karşı sürekli bir mücadele içinde tasvir edilir. Zengin-fakir, güçlü-güçsüz dikotomileri anlatının ana dinamiğini oluşturur. Bu doğrultuda varlık, sermaye ve refah unsurları bu dönem filmlerinde bir korku nedeni ve huzursuzluk getiren öğe olarak kullanılır. Bu anlamda zenginlik, kötülük ile eşitlenir.

Zenginliğin kötülük ile iç içe geçmiş bir şekilde işlenmesi, Türkiye ekonomisinin genel gidişatıyla bir korelasyon içindedir. Bu dönemde her ne kadar revizeli ithal ikameci ekonomi modeli uygulansa da özel sermayenin gücü sürekli artmıştır. Bununla beraber, 1973 ve 1979'daki petrol kaynaklı küresel ekonomik krizler Türkiye ekonomisini ciddi anlamda yıpratmıştır. Alınan her önlem başka bir problem doğurmuş ve ekonomik dengeler bozulmuştur.

Özel sektörün ekonomi gemisini daha çok kontrol etmesi nedeniyle holdinglerin gücü artmış ve büyük sermaye, küçükleri yutarak daha da büyümüştür. Öte yandan işçilerin sendika üyeliği nedeniyle hem kendi muadilleri arasında ve hem de seyyar satıcılar ve işsizler ile aralarındaki gelir ve güvence dengesizliği ciddi boyutlara ulaşmıştır. Bu nedenle, en zengin ile en fakir arasındaki fark, önceki dönemle karşılaştırıldığında, çok da büyük bir grubu, çok daha olumsuz bir şekilde etkilemiştir.

Bu dönemin film kahramanları bu nedenle en çok da zenginlerle savaşır, işsiz ve evsiz kalma tehlikesi altında mücadele eder, çoğunlukla güvencesiz alt tabaka işlerde çalışır. Buradaki en kritik nokta, bu yoksul karakterler hayatlarını bir şekilde sürdürmeye çalışırken, alanlarını sürekli genişletmekte olan zenginlerin onların hayat alanlarına taarruz etmesidir. Zenginler bu nedenle kötü olarak lanse edilir çünkü bu artık bir ahlak savaşına dönmüştür. Bu süreçte karakterlerin bir kısmı ise sosyo-

---

<sup>606</sup> Bu konu, tezin üçüncü bölümünde yer alan 3.2. numaralı "Değerler ve Alışkanlıklar" başlığı altında daha detaylı bir şekilde incelenecektir.

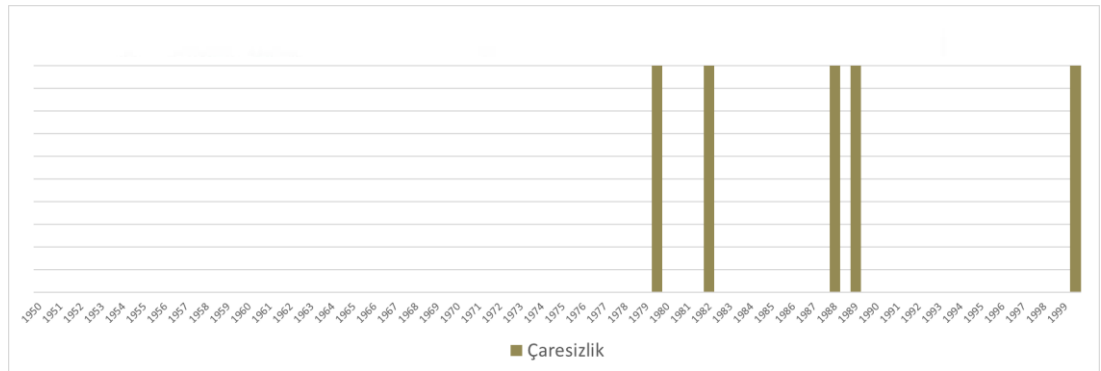
ekonomik durumlarını gizlemek suretiyle sınıfsal sıçrama hevesi göstermekteyken çoğunlukla anlatılarda kanaatkar olmak öğütlenir. Bu kodlara uymak mutluluğu garanti etmez fakat bunlar olmaksızın bir mutlu son anlatısı gerçekleşmez.

#### 2.2.4. Ekonomik Uçurum ve Çaresizler (1980-1999)

1980-1999 arasında çekilen neredeyse hiçbir film mutlu son ile bitmez. Bir önceki dönemde ana konvansiyonu mutlu sonlar ve huzur ikonografisi oluştururken 80'ler itibarıyla buhran anlatıları sükün eder. Bu dönemde kötülük bir silsile halinde büyür. Kötünün üstünde başka kötüler de vardır ve şer artık sadece zenginlerden değil, herkesten gelir. Kişisel menfaatler, herkese ve her şeye karşı galebe çalar. Dolayısıyla, dönemin ruhu, Hobbes'a izafe edilen "homo homini lupus" düsturuyla oluşur.

Bu dönemde, güçlüler ile güçsüzler arasında kurulan çatışmaların ana dokusunu çaresizlik anlatıları oluşturur. İkinci dönem kahramanları, zenginlerin tazyikli saldırılarını savuşturabilirken bu üçüncü dönemin karakterleri bunu ekseriyetle başaramaz. Çaresizlik altında çırpınan alt tabaka insanların belini büken en temel neden ise ekonomik imkanlardan yoksunluktur. Önceki dönemde bu noksanlık yakınlar ve tanıdıkların yardımıyla hafifletilirken bu dönemde yardım edecek bir el bulmak çok zordur.

**Tablo 23:** *Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik*



1980 itibarıyla ile başlayan üçüncü dönemin genel ruh hali hakkında ipucu veren Tablo 23, kahramanların korku duymalarının ana nedeninin çaresizlik olduğu

filmleri gösterir. Çaresizlik aslında tüm dönemin ruhuna sirayet eden ana meseledir fakat burada, çaresiz oldukları (ve böyle hissettikleri) için mağlup oldukları anlatılar yer alır. Bu karakterlerin çaresizlikleri, olayların gidişatını değiştirme noktasında çok güçsüz olmaları ve kötü karakterlerin buna paralel olarak çok güçlü olmalarından kaynaklanır. Bir önceki dönemde zenginler ve güçlüler, ana kahramanların üstün değerlerine boyun eğdiklerinde iyilik payesi kazanırken bu dönemde böyle bir durum söz konusu değildir.

Tüm bu çaresizlik anlatıları, ezilen tabakanın en merhamete muhtaç olan kesimine dairdir. Güçlüler karşısındaki mağlubiyet ve bundan doğan mağduriyet yalnızca şehirler ile sınırlı değildir, köyleri de kapsar. Birçok filmde kırsaldaki marabalar, ezildikleri köylerden ezilecekleri kentlere gelirler. Karakterlerin mülksüz olduklarının altı birçok yerde ısrarla çizilir, yaşadıkları gecekondular bile aslında onlara ait değildir. Hülasa, büyük bir yoksulluk sarmalında, düzene baş kaldırmanın bir işe yaramadığı bir sefalet tablosu çizilir. Bu sürecin tarihsel bağlamı ise çok berraktır zira Türkiye'nin 1980 sonrasında benimsediği piyasa ekonomisinin gölgesi, çaresizlik anlatılarının üzerine 4K görüntüyle düşer.

80'lerin ekonomisi, bir resim tuvalinde metaforlaştırılacak olsa, herhalde en iyimser şekilde, çok yüksek bir yerde otururken keyfinden geçilmeyen bir zengin ile ona çok aşağıdan bakan bir yoksul ana karakterler olurdu. Zira bu süreçte izlenen politikalar ve ekonomik şerait, en özet şekilde, zengin ile fakir arasındaki farkı, gerçek manada bir uçuruma çevirdi.<sup>607</sup> Bu uçurumun boyutu sürekli arttığı için sınırlarını tasvir etmek kolay değildir fakat nedenlerine ve kapsamına bakılarak bir tahmin yürütülebilir.

En temel sebep, Türkiye'nin ekonomi rotasında gerçekleşen büyük değişimdi. Öyle ki bu süreçte, Cumhuriyet kurulduğundan beri takip edilen devletçi politika ve bilhassa 1960-1980 arasında izlenen ithal ikameci model yerine ihracata yönelik bir iktisat modeline geçildi. Çünkü askeri rejim ve liberal ekonomiye teşne siyasetçiler,

---

<sup>607</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 431.

mevcut modelin yapısal açmazları nedeniyle işlevsiz bir hale geldiğini ve süregelen bunalımı çözmeye yetmediğini düşünmekteydi.<sup>608</sup>

24 Ocak Kararları şeklinde kavramsallaştırılan bu yol haritası ve aynı yılın Eylül ayında gelen 80 darbesi, bütün ekonomik yapıyı temelden değiştirdi. Elbette 24 Ocak Kararları bir gece ansızın gerçekleşmedi, bilakis bir sürekliliğin parçası olarak vuku buldu. Gerek 70'lerdeki siyasi ve ekonomik krizler gerekse IMF, OECD ve Dünya Bankası'nın piyasa yanlısı politikalar konusundaki baskıları rotanın bu yöne evrilmesine zemin hazırladı.<sup>609</sup>

Dış ticaret açığı büyüyen ve ödemeler dengesi sorunu ciddi boyutlara ulaşan Türkiye'nin, bu kurumlardan kredi alabilmesi için "tavsiyeler"e uyması gerekmektedir.<sup>610</sup> 1980'de uygulamaya konulan bu program, 1930'lardan bu yana takip edilen içe dönük/müdahaleci model yerine dışa dönük/sermaye endeksli bir model inşa etmeyi amaçlamakta ve temelde üç kısımdan oluşmaktaydı: Ödemeler dengesinin iyileştirilmesi, enflasyonla mücadele, ihracata yönelik bir serbest piyasa ekonomisinin yaratılması.<sup>611</sup>

Yeni ekonomi paradigmasının amacı dışa dönük olmak ve ihracatı parlatmak olduğu için, en önemli aktörler olan irili-ufaklı sermaye sahiplerinin yolunu açmak gerekmektedir. Darbeci yönetim, bu doğrultuda, şirketlerin lehine, çalışanların aleyhine olacak şekilde, ekonomik "disiplin" sağlamak ile işe başladı.<sup>612</sup> Bunun bir sonucu olarak, 80'ler boyunca, bilhassa Koç, Eczacıbaşı, Çukurova, Sabancı grubu gibi köklü aile holdingleri ve ENKA ve STFA gibi 80'lerin rüzgarını yakalayan "üçüncü kuşak holdingler" büyük kazançlar elde etti.<sup>613</sup> Rahmi Koç gibi büyük

---

<sup>608</sup> İrvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak, *Geçiş Sürecinde Türkiye* (Belge Yayınları, 2013), 601-2.

<sup>609</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 264.

<sup>610</sup> Nitekim Ankara'nın, küresel ekonomi merkezleriyle uyumlu olmasını müteakiben 1980-1989 yılları arasında çeşitli krediler ülkeye akmaya başladı. Bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 425.

<sup>611</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 265.

<sup>612</sup> Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 6. bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 406.

<sup>613</sup> Bu büyük sermaye gruplarının kendilerine ait sigorta, ticaret ve üretim şirketleri, hatta bankaları bile vardı. Bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 427.

sermayenin önemli temsilcileri, bu süreçten çok memnun olmuş olacak ki askeri rejimin tasarruflarını sürekli surette övmekten kendilerini alamadı.<sup>614</sup>

Hedef, sanayi ürünleriyle dünya piyasalarına açılmak olduğu için bu doğrultuda çok büyük ihrac teşvikleri verildi, kurumlar vergisinde şirketleri desteklemek için muafiyetler ve istisnalar getirildi.<sup>615</sup> Bu dönemin ihracat verileri, bu atılımların olumlu sonuçlandığına işaret eder zira 1980-1987 yılları arasında ülke ekonomisi %22 ortalama ile büyümüş, hacim olarak ise 1979-1988 arasında 2,3 milyar dolardan 11,7 milyar dolara yükselmişti.<sup>616</sup> Bununla beraber, öngörüldüğü gibi, verilen bu tarih aralığında ihracattaki tarım ürünlerinin payı %60'dan %20'ye gerilerken buna mukabil sanayi ürünlerinin payı da arttı.<sup>617</sup>

Bu yeni sistem doğrultusunda, devletin ihracata desteği o kadar fazlaydı ki, bu desteklerin toplam fiyata oranı çoğunlukla %20'yi aşıyordu.<sup>618</sup> Hal böyleyken, bu teşviklerdeki keyfilik ve denetimsizlik nedeniyle *hayali ihracat* denilen kağıt üstündeki ticari işlemler de ortaya çıktı.<sup>619</sup> Bunu temsil eder bir şekilde, *Patron Duymasın* filmindeki şirket müdürü, Kasımpaşa'daki malzeme deposunu çalışır vaziyette gösterip mal satarak hayali ihracat yapar.<sup>620</sup> Yine benzer şekilde *Yoksul* filminde, iş hanı gece kapatıldıktan sonra hanın çaycısı Süleyman'ın nezaretinde dükkanlardaki mallar yer değiştirilerek ihracat süsü verilir.<sup>621</sup>

Geçmişte zengin iş adamlarıyken yeni ekonomi paradigmasıyla birlikte evrim geçirip tüzel kişilik kazanarak büyük sermaye gruplarına ve holdinglere dönüşenler, 80'li yıllarda ciddi bir sıçrama yaptı. 1980'deki kırılmayı izleyen daha ilk üç yılda gelirlerini 2-3 kat artırdılar.<sup>622</sup> Bu şirket grupları sadece gelir olarak değil, faaliyet alanı

---

<sup>614</sup> Schick ve Tonak, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, 602.

<sup>615</sup> Korkut Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", içinde *Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye: 1980-1995*, ed. Sina Akşın, 3. bs (İstanbul: Cem Yayınevi, 2000), 164-66.

<sup>616</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 429. Bu değer, GSYH içindeki payının %2,6'dan 8,6'ya yükseldiğini gösteriyordu. Bkz. Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 268.

<sup>617</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 429.

<sup>618</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 269.

<sup>619</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 167. Bu

<sup>620</sup> *Patron Duymasın*, Komedi (Özer Film, 1985).

<sup>621</sup> *Yoksul*, Komedi, Dram (Şeref Film, 1986).

<sup>622</sup> Örneğin Koç Holding, gelirlerini 117 şirketiyle 163,7 milyardan 407 milyara; Sabancı Holding, 90 şirketiyle 184,8 milyardan 308 milyara; Çukurova Holding, 50 şirketiyle 88,2 milyardan 203 milyara yükseltti. Bkz. Schick ve Tonak, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, 603.

ve sahip olunan şirket sayısı bakımından da hızla büyüdü.<sup>623</sup> Bu büyüme niteliği balinaların lehineydi çünkü onlar her alanda faaliyet gösterip riski dağıtabilmişken daha spesifik alanlarda sınırlı üretim yapan birçok küçük-orta sanayici aynı uyumu gösteremedikleri için ya ezildi yahut piyasa şartlarında çaresiz bir şekilde eriyip gitti.<sup>624</sup>

Bu orman kanunuyla paralel ilerleyen dönemin film anlatıları, bu savaşın kaybeden tarafını takip eder. Tasvir edilen mağlup kişiler, çaresizlik içinde ve nafile bir çabayla üzerlerine gelen saldırıları püskürtmeye çalışır. Öte yandan, salt-kötü özelliklere sahip karakterler ise zenginlikleriyle ve varlıklarından gelen güçleriyle kendilerinden zayıf olan herkesi ezer, kendi çıkarlarına göre herkesi istismar eder. Kötülüğün icrasını gerçekleştiren bu kişiler ve kurumlar, özellikle holdingler, bankalar, bankerler, tefeciler, komisyoncular ve onların yarıdaklarıdır.

Büyük sermayenin ve sermaye sahiplerinin birbirleri arasındaki savaşının yoğun geçtiği 80'ler arenasında, azılı kötülerin bu gruplar arasından seçilmesi doğaldır. Bu yapılar üzerinden temsil edilen güdü, aynı zamanda bir vasıf olarak da temsil edilir. Örneğin, ana nitelikleri arasında komisyonculuk olmayan bir yan karakterin, fırsatını bulduğunda komisyonunu almaya çalıştığı sık sık görülür. Dönemin dikkat çekici yanlarından biri budur.<sup>625</sup>

80'lerin tarihsel koşullarında ekonomik farklılıklar ve iş birlikleri o kadar çetrefilli bir hale gelmişti ki, sermaye sahipleriyle bürokrasi, kenttekilerle kırdakiler, örgütlüler ile konvansiyonel küçük sermaye arasındaki ittifaklar ve çatışmalar adeta bir iç savaş andırmaktaydı.<sup>626</sup> Bu ekonomik sistemin belki de en büyük yan

---

<sup>623</sup> Schick ve Tonak, 602.

<sup>624</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 185.

<sup>625</sup> Örneğin inşaat, sanayi, gıda gibi sektörleri bünyesinde toplayan holdingin patronu Banker Maho, kendi çıkarları için tüm tanıdıklarını kullanır. Maho'nun tefeci kayınpederinin damadına yüzde 40'tan aşığı faiz vermemesi de bu sermaye sahiplerine bir örnektir. Bkz. *Banker Bilo*. Bir diğer filmde ise, amansız bir hastalığa yakalanan Zeki adlı karakterin hastalığını, kendi reklamlarını yapmak için kullananlar, büyük bankerler ve bankalardır. Bkz. *Şaka Yapma*, Komedi, Dram, 1981. Başka bir hikayede, Mesudiye'nin ileri gelenlerinden Dombili de istasyon şefi Mesut'un kızını kendi oğluna ister ve bu süreçte sürekli onun ailesini zenginliği ile ezmeye çalışır. Bkz. *Milyarder*, Komedi, Dram (Arzu Film, 1987). Yoksul adındaki çaycı karakter ise patronu Süleyman tarafından köle gibi çalıştırılır ve sırtından para kazanılır. Bkz. *Yoksul*. Son olarak, maden işletmecisi patron Selim, işçilerin haklarını vermez ve işçilerle devamlı tartışır.

<sup>626</sup> Schick ve Tonak, *Geçiş Sürecinde Türkiye*, 606.



etkilerinden birisi, sermaye ile emek arasında ve sermaye gruplarının birbirleri arasındaki mücadeleyi daha da kızıştırmaması, kaybedenin yok olduğu, kazananın daha da büyüdüğü bir ortam oluşturmasıydı.<sup>627</sup>

Yeni ekonomi modeli, en çok da çalışan kesimi olumsuz etkilemişti. Zira bu sistemi icra edenlere göre, serbest piyasa ekonomisinin gereği gibi oluşturulabilmesi, ücretlerin ve tarımsal üreticilerin gelirlerinin düşürülmesine bağlıydı.<sup>628</sup> Bunun bir sonucu olarak, 1980 ile 1987 arasında tarımsal fiyatlar ve ücretleri baskılayan bir siyaset izlendi. 80’li yılların sonuna kadar ciddi bir karşı çıkışın gelmemesi ve süreçten olumsuz etkilenen emekçilerin çaresiz bir şekilde olayları yalnızca takip etmesinin elbette geçerli nedenleri vardı.

Bunun en büyük sebebi tabii ki askeri rejimin istibdadı, bir diğer nedeniye sendikaların güçlerinin kırılmış olmasıydı.<sup>629</sup> Öyle ki, bu süreçte Türk-İş hariç diğer tüm sendikalar kapatılmış, üstüne üstlük bir de grev yasakları getirilmişti.<sup>630</sup> Fakat çalışanların aleyhine olan asıl vurucu darbe, ücretlerin belirlenmesinde toplu sözleşme usulünden vazgeçilip Yüksek Hakem Kurulu’nun amir merci olarak kararlaştırılmış olmasıydı.<sup>631</sup> Bu yeni siyasa, işçi ücretlerinden memur maaşlarına, emeklilere verilen ikramiyelerden kıdem tazminatlarına kadar birçok gelir kalemini negatif etkiledi.<sup>632</sup>

80’li yıllar, çalışanlar için, milli gelirden aldıkları payın çok düşük seviyelerde seyrettiği, reel gelirlerinde kayıplar yaşadıkları yıllar oldu.<sup>633</sup> Böylesi bir değer yitimi, dünya savaşları haricinde görülmemişti.<sup>634</sup> Buna rağmen, hanelerin toplam gelirleri nicel olarak aynı kayba uğramadı çünkü aileler bu ekonomik bunalım karşısında,

---

<sup>627</sup> Schick ve Tonak, 604.

<sup>628</sup> Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 266.

<sup>629</sup> Pamuk, 271.

<sup>630</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 163.

<sup>631</sup> Boratav, 163.

<sup>632</sup> Boratav, 163.

<sup>633</sup> Boratav, 181. On yıl öncesi ile kıyas yapıldığında, 1987 yılındaki reel ücretler %34, tarım/tarım-dışı sektörler arasındaki fiyat oranı da %40 değer kaybetti. Bkz. Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 271-72. Buna ek olarak, çiftçinin maliyeti ve satışı ile tüketicinin aldığı miktarlar arasındaki fark bu dönemde çok yükseldi. Örneğin, 1976 ile 1984 arasında tütün ve pamuğun birim ihraç fiyatlarıyla satış sonrası çiftçinin eline geçen miktar 2-2,5 kat daha büyüdü, yani sermaye sahipleri kârlılığını sürdürürken çiftçi bu süreçten -önceki döneme kıyasla- daha çok zarar gördü. Bkz. Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 184.

<sup>634</sup> Pamuk, *Türkiye’nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 271-72.

çocuklarını okuldan alıp işe koşmak dahil, ailenin çalışmayan üyelerini de iş dünyasına sokarak kaybedilen kısmı telafi etmeye çalıştı.<sup>635</sup>

Alt-orta tabakadan herhangi bir kimsenin bu koşullardan kolayca sıyrılması pek mümkün değildi. Bu yüzden bu gruplar, hep birlikte çaresizlik içindeki ezilenler olarak temsil edilir. Film anlatılarında kurdun kim olduğu ve kime saldırdığı net belli olmadığı için herkes ve her şey bir korku unsurudur. Değişmeyen şey, kahramanların çaresiz oluşudur. Bu dönemde, çaresizliğin bariz bir göstergesi olarak, amansız hastalıklar konusu hiç olmadığı kadar fazla işlenir. Karakterlerin en tahripkar korkuları, yoksulluk nedeniyle sevdiklerini kaybetmeleridir. İbrahim Tatlıses'in oynadığı *Çile* filmi bu hastalık anlatıları için tipik bir örnektir.<sup>636</sup>

Bu filmde Bahar adlı karakterin annesi amansız bir hastalıkla cedelleşmektedir. Güzel bir kadın olan Bahar, hastalık masraflarını karşılamak için babasının zoruyla zengin Kamil Ağa ile evlenir. Halbuki İbrahim'e aşiktir. Öte yandan İbrahim'in ailesinin etrafında da hastalık rüzgarları eser. Onun da babası hastalıktan ölmüştür. İbrahim, şoför maaşıyla kardeşini doktor yapmak için didinip durur. Fakat kardeşinin pek o taraklarda bezi yoktur. En nihayetinde gerçekten de bir gün elini kana bulamış bir şekilde eve gelince, İbrahim onun suçunu üstlenip hapse girer. Hapisteyken de verem olur ve çıktıktan sonra bu hastalık nedeniyle bir köşede ölür gider.

Bu çaresiz hastalık anlatıları, birçok filmde, değişen konular etrafında tekrar tekrar işlenir.<sup>637</sup> Karakterler hastalıklar karşısında büyük bir çaresizlik hisseder ve sevdiklerini yitirme korkusuyla bütün değerlerini sorgular. Yoksul oldukları için, bu çaresizlik onları, direnmekte oldukları hasletlerden uzaklaştırır, düzenin içine sokar ve

---

<sup>635</sup> Pamuk, 271-72.

<sup>636</sup> *Çile*, Dram, Romantik (Kalkavan Film, 1980).

<sup>637</sup> Mesela bir diğer filmde, Şaban'ın mahalle arkadaşının oğlu için gerekli olan ameliyat parası bulunamaz. Çaresiz baba ise gerekli parayı ancak at yarışı oynayarak bulmaya çalışır. Bkz. *Atla Gel Şaban*. Şaban karakterinin diğer filminde, gözleri görmeyen bir çiçek satıcısı kadının gözlerinin açılması için bir ameliyat şansı vardır ama bu, yurt dışından gelen bir doktora 1 milyon TL ödemesine bağlıdır fakat kadının maddi durumu buna elvermez. Bkz. *En Büyük Şaban*, Komedi, Dram (Cem Film, 1984). Bir diğer filmde ise Emrah'ın annesi kanserdir ve oğlu kan satarak ona pasta alır. Anne ölünce de metruk evde kalır ve kahvaltı bile lüks bir yemek haline gelir. Bkz. *Sefiller*, Dram, Romantik (Emrah Film, 1987).

zenginlere boyun eğdirir. Bunu yapmayanlar kayıp yaşar. Ya kendileri ölür ya da yakınlarını yitirirler.

Bu çaresizlik yalnızca yoksulluk nedeniyle hastalıklara karşı değil, aynı zamanda topluma, devlete, ekonomiye, güçlü kişilere karşı da ortaya çıkar. Ezilenler, kontrol edemeyecekleri bir düzenin içinde galip gelemeyecekleri bir savaş vermek zorunda bırakılır.<sup>638</sup> Tabii ki bu çaresizliğin ana sebebi, parasızlıktan ileri gelir. O günlerde parasızlığın karşılığı ise, bugünlere benzer olarak, hayat pahalılığı yani enflasyon canavarıdır.

80’li yıllarda başlayıp 90’larda devam eden, alt/orta tabakayı etkileyen kayıpların en büyük nedeni tabii ki enflasyondur. Öyle ki, 1980-1994 yılları arasında enflasyon oranı ortalama yüzde 54,7’tü.<sup>639</sup> 1980-1989 arasında zam alamayan ve gelirleri sürekli eriyen “ortadirek” ve alt tabaka mensuplarının kayıplarını faizle telafi ederek en aza indirmeye çalışma gibi bazı girişimlerde bulunması bu nedenle normaldi. Nitekim yeni sistem, faizi ekonomik döngü içinde önemli bir kalem kılmaktaydı.

1980 öncesinde yurt içi parasal işlemlerde, bir kazanç kaynağı olarak faizin pek bir ehemmiyetinin olmaması evvelki dönemin iktisat modelinden kaynaklanmaktaydı. Zira döviz taşımak yasaktı, iç borçlanmanın pek bir önemi yoktu, menkul kıymetler borsası aktif değildi ve piyasadaki finansal araçlar çok kısıtlıydı, hal böyleyken en önemli yatırım aracı gayrimenkullerdi.<sup>640</sup> Evvela Türk Parasını Koruma Kanunu’nda yapılan değişiklikler ile sıradan vatandaşın döviz taşıma ve işlem yapmasının önü

---

<sup>638</sup> Bu tip bir meseleyi ele alan bir filmde, bir belgesel ekibi, evden kaçan kızlar, sokağa düşen çocukları anlatır ve en nihayetinde çaresizlikten hapse düşmüş kişilere kamerasını yöneltir. Bkz. *Acı*, Dram (Rüzgar Film, 1988). Bir diğer örnekte de, bir gardiyan, mahpus bir genci istismar eder ama genç, kendisine bakıldığı için buna ses etmez. Bkz. *Es Deli Rüzgar*. Başka bir örnekte ise, İstanbul’a gelen Cennet, çaresizlikten fuhuş batağına sürüklenir. Bkz. *Bir Aşk Bin Günah*, Dram, Romantik (Sezer Film, 1989). Son olarak, 90’lardaki bir diğer filmde, fuhuş işleri yürüten bir mafya grubunun eline düşen Moldovalı kadın, çaresiz bir şekilde oradan oraya sürüklenir. Ne kaçmaya yeltenir ne de bir direniş gösterir. Bkz. *Azize: Bir Laleli Hikayesi*, Suç, Dram (Yeni Sinemacılar, 1999).

<sup>639</sup> Aydın ve Taşkın, *1960’tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 402.

<sup>640</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 183.

açıldı.<sup>641</sup> Böylece faiz hem bir kâr aracı hem de zararlar için bir telafi vasıtası olarak düşünölmeye başlandı.<sup>642</sup>

Enflasyon karşısındaki zararlarını telafi etmek isteyen kişilerin, yeni sistemin ilk haşerelerinden olan bankerlerin ellerine düşmeleri bu sebeptendi. Banker denilen bu simsarlar, Temmuz 1980 itibarıyla faiz oranları üzerinde bütün denetim ve kısıtlamalar kaldırılıp bir denetimsizlik oluşunca türemişti.<sup>643</sup> Sistemin açığını yakalayarak, hisse senedi ve tahvil satışlarına yönelip %140'a varan faiz oranlarıyla fon toplamaya çalıştılar ve enflasyon karşısında ezilen halk da bunlara rağbet gösterdi.<sup>644</sup> Bu süreçte kentlerde faiz gelirleriyle kısa zamanda büyük kazançlar elde ettiler.<sup>645</sup> Açık bir şekilde dolandırıcılık yaptıkları için, bankerlerin sembolize ettiğı şey, refaha erişmek için ötekilere kötölük yapılabileceğiydi. Bir saman alevi gibi yanıp sönmüş olsalar da temsil ettikleri bu ahlaki pozisyon, bugün dahil izleyen dönemlerde çokça tekrarlandı.

Ponzi şemalarına benzeyen bir taktik izleyen bankerler, temel olarak mevduat sertifikaları ve holding tahvilleri ile işlem yürüterek, kasalarına giren yeni paralarla eski taahhütlerini karşılamakta ve bu işlemi sürekli tekrar ettirmektedir.<sup>646</sup> Kasalarına, yeni müşterilerden gelecek para akışı sürekli olarak sağlanmalıydı ki böylece söz verdikleri faizleri mevcut müşterilerine dağıtabilirlerdi, aksi takdirde sistemleri çökerdi.

Halkın rağbeti gereğinden fazla olunca hükümet 1981 yılında bazı düzenlemeler getirerek birtakım denetleme ölçütleri belirledi. Borçların geri ödenmesi noktasında *asgari itimada şayanlık* gibi amir hükümlerin getirilmesi üzerine üç yüzden fazla simsar kısa sürede iflas etti, birçoğı yurt dışına kaçtı ve bazıları da dolandırdıkları müşterileri tarafından öldürüldü.<sup>647</sup> 1982 yılında, faiz yarışına dahil

---

<sup>641</sup> Aydın ve Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 352.

<sup>642</sup> Aydın ve Taşkın, 352. Toplumsal hayatı etkileyen bir diğör önemli gelişme de KDV'nin icadıydı. Katma Değör Vergisi adı verilen bu yeni yöntem ile Türkiye'de bir "faturalı yaşam" usulü devreye sokılmaya çalışıldı. Bkz. Aydın ve Taşkın, 352.

<sup>643</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 426.

<sup>644</sup> Zürcher, 426.

<sup>645</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 272.

<sup>646</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 163.

<sup>647</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 426.

olan küçük bankaları da peşlerinden sürükleyip arkalarında büyük bir kaos bırakarak yok oldular.<sup>648</sup>

Halk, bu bankerlere veya faizcilere gerçekten de sadece kâr etmek için mi meyletmiştir? Yahut o kadar saf mıdır ki paralarını bu nevezuhur insanlara teslim etmişlerdir? Elbette bunun yanıtı müspet değildir. Bu dışarıdan çok iyi görünen bubi tuzaklarına düşmelerinin arkasında, müthiş bir endişe ve başka çarelerinin olmadığına dair bir gerçeklik yatar. Öte yandan, Özallı yıllarda pek aşına olunan hızlı yoldan para kazanma örnekleri insanları cezbetmiş olmalıdır. Tam da bu sebeple, kolay yoldan zengin olma hayali ümitvar olunabilecek tek çözüm yolu gibidir. Zira normal yollardan refaha kavuşmak artık çok zor olduğu için, zenginlik ya yolsuzluktan ya da tesadüflerden geçmektedir.

Filmlerde de benzer ekonomik sıkıntılarla boğuşan çaresiz karakterlerin ellerinde pek bir seçenek yoktur. Ya kendilerine saldıran güçlülere istediklerini verirler ya da öldürüp/öldürülürler. Üçüncü bir seçenek ise, bu dönemin en karakteristik özelliklerinden birisidir: Tesadüfi Zenginlik. Bu yıllarda çok sayıda filmde birçok karakterin, güzel sesinin keşfedilmesi sonrası şarkıcı oldukları, piyangodan büyük ikramiyeyi kazandıkları veya hiç beklemedikleri bir yerden mirasa kavuşma gibi sürpriz paralarla zengin oldukları görülür.<sup>649</sup> Bu beklenmedik servet, çaresizlik içinde kıvrandıkları bir vakitte imdatlarına yetişerek onları tırnaklarıyla kazıyarak bin yılda çıkamayacakları tepelere bir anda çıkarıverir.

---

<sup>648</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 163. Bu bankerler krizi sonrasında hükümet, 1983 yılında, faizleri saptama yetkisini tekrar Merkez Bankasına verdi. Bkz. Boratav, 165.

<sup>649</sup> Mahalle esnafına yığınla borcu olan Şaban, at yarışında büyük ikramiyeyi kazanır ve uzun süredir devreden 200 milyonluk büyük ödülü alır. Bkz. *Atla Gel Şaban*. Şabaniye filminde Şaban tesadüfen söylediği şarkı nedeniyle keşfedilir ve gazinoda şarkıcı olur. Bkz. *Şabaniye*, Komedi, Dram (Tibet Film, 1984). Benzer bir şekilde genç yaşta Emrah karakteri, tesadüfen keşfedilir ve türkücü olup zenginleşir. Bkz. *Boynu Bükükler*. Bir köydeki arazide araştırma yapan bir madencilik şirketi, Şaban’ın karısı Zülfüye’nin arazisinde çok kıymetli bir maden bulur ve dönümünü 1 milyondan alırlar. Bkz. *Keriz*, Komedi, Dram (Erler Film, 1985). İlyas adında bir kapıcı çocuğu, futbolcu olma hevesinde olsa da babası tarafından sürekli engellenir. Fakat 3. Ligde gol kralı olduktan sonra Fenerbahçe’ye transfer olur ve bir anda zenginler sınıfına katılır. Bkz. *Ya Ya Ya Şa Şa Şa*, Komedi, Dram (Kadir Film, 1985). Bir tren istasyonu şefi olan Mesudiyeli Mesut’a milyarlık piyango ikramiyesi çıkar ve hayatı baştan aşağı değişir. Bkz. *Milyarder*. Son olarak, arkadaşlarıyla yoksulluk içinde, harabeden bozma bir evde kalan Emrah, sürekli Spor Loto oynar ve en sonunda kazanıp zengin olur. Bkz. *Sefiller*.

Çaresizlik, özellikle 80'ler boyunca baskın şekilde deneyimlenen ve dönemle ilgili neredeyse her alanda kullanılan bir kavramdır ve gazete haberlerinde de bu yoğunluk görülür. Çaresizlik tüm duyguları kuşatan, hakim bir olgu olarak öne çıkar. Yoksulluk, işsizlik, evsizlik, yetimlik gibi birçok durum bu kavram üzerinden tasvir edilir. Cüneyt Arkın'ın bu dönemde oynadığı filmlerinden birinin “Çaresizler” olması da bu durumun bir göstergesidir.<sup>650</sup> Dönemin bu dokusu nedeniyle Demirel'in Cumhuriyet tanımı bile revizeye uğrayarak, “cehalete, yoksulluğa, çaresizliğe karşı verilen mücadele” şekline bürünmüştür.<sup>651</sup>

Çaresizlik böylece, 80'ler boyunca, özellikle yoksulluk anlamıyla günlük haber dilinde çok sık tercih edilen kavramlardan birine dönüşür.<sup>652</sup> Sina Koloğlu, bu meseleyi köşesinde tartışırken, “acının, fakirliğin, çaresizliğin görüntüleri tüm özel TV programlarının vazgeçilmez malzemesi” derken bu sıklıktan dem vurur.<sup>653</sup> Yoksulluk o kadar yaygın bir boyuttadır ki lezzetli yemekler gösteren reklamlar bile tepki uyandırdığı ve “aileleri çaresiz bırakıyor olması” gerekçesiyle eleştirilir.<sup>654</sup> Bu dönem öyle bir dönemdir ki devletin bile çaresiz olduğu fikri kabullenilmiş<sup>655</sup> hatta bu kabullenme üzerinden, darbe dahil, birçok karar meşrulaştırılmıştır.<sup>656</sup>

Çaresizlik, adeta tüm toplumsal kuralları yıkan, doğru ve yanlış ortadan kaldıran bir yaşam savaşına yol açar. Bu dönemde, neredeyse tüm halk “açlık, sefalet ve çaresizlik üçgeninde ölüm kalım savaşı” verir.<sup>657</sup> Film anlatılarında da sık sık işlenen ölüm, çaresizliğin doğal sonuçlarından biri olarak öne çıkar. Bir yanda ekonomik nedenlerle intihar edenlerin fotoğraflı haberleri,<sup>658</sup> öte yanda böbreklerini

---

<sup>650</sup> “Çaresizler”, *Milliyet*, 27 Temmuz 1992.

<sup>651</sup> “Barış İstiyoruz”, *Milliyet*, 29 Ekim 1998.

<sup>652</sup> Semih Günver, “Yakışsız Yakıştırmalar”, *Milliyet*, 28 Eylül 1992, blm. Turnike. Diğer bir örnek için bkz. “İsmail Cem ‘Hükümet Başaramadı’”, *Milliyet*, 06 Ekim 1992. Veya bkz. “Tuzığa Düşmeyin”, *Milliyet*, 21 Şubat 1994. Veya, “Bu Kadar da Büyük Eşitsizlik Olmaz!..”, *Milliyet*, 27 Mayıs 1994. Bkz. Serpil Yılmaz, “İşte Formül: Ver Kurtul!..”, *Milliyet*, 10 Haziran 1994, blm. İşadamların Dünyası.

<sup>653</sup> Sina Koloğlu, “Fakirliğin Görüntüleri...”, *Milliyet*, 30 Aralık 1995, blm. Rating Canavarı.

<sup>654</sup> “TV Aileleri Çaresiz Bırakıyor”, *Milliyet*, 09 Mart 1988.

<sup>655</sup> “Ecevit: ‘Devlet Çaresiz Hükümet Acz İçinde’”, *Milliyet*, 31 Mayıs 1980.

<sup>656</sup> “‘Devleti’ Ön Planda Tutanlar”, *Milliyet*, 29 Ocak 1981.

<sup>657</sup> “Yoksulluğun Başkenti”, *Milliyet*, 21 Ocak 1997.

<sup>658</sup> “Parasız Kaldı Canına Kıydı”, *Milliyet*, 04 Eylül 1985. Diğer bir örnek için bkz. “Ölümü Denediler”, *Milliyet*, 20 Temmuz 1992. Almanya’ya dair bir haber için bkz. “Almanya’da İşsiz Kalan Türk, Çaresizlik Karşısında Kendini Astı”, *Milliyet*, 01 Ağustos 1982.

satışa çıkarılanların hastane kapılarındaki çaresizliklerini betimleyen haberleri vardır.<sup>659</sup> Çaresizlerin çaresi olma vaadiyle yurdun dört bir yanındaki insanları ekran önüne çıkaran Ferdi Tayfur'un sunduğu Yetiş Emmoğlu<sup>660</sup> ve Fatma Girik'in sunduğu Söz Fato'da<sup>661</sup> gibi programlar tam da bu dönemin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Halk bu ruh halindeyken, siyasi ve ekonomik alanda alınan yanlış kararlar da bu duruma tuz biber ekerek sistemin meşruiyetini sorgulatır. Çöken ekonomi karşısında çaresizliklere çözüm üretemeyen iktidarların, hesap-kitap oyunları ile işsizlik sayısı ve enflasyonu düşük gösterme girişimleri yıkılmakta olan değerler sistemine bir darbe daha vurur ve kurumlara olan inancı bir kez daha sarsarak toplumdaki güvensizliği derinleştirir.<sup>662</sup>

TÜSİAD'ın 1991 yılında yaptığı, "Türk Toplumunun Değerleri" araştırması bu yolsuzluk düzeni ve topluma/yapılara olan güvensizlik konusunda dikkate değer veriler sunar.<sup>663</sup> Anket çalışmasının önemli bir sonucu, film anlatılarında konu edilen tesadüfîlik meselesine paralel bir şans faktörünün belirmesidir. Kişilere, çalışma hayatındaki başarının nedenleri sorulduğunda, yanıtlayanların %33'ünün bunun ancak "şans eseri" gerçekleştiğini düşünmesi dikkat çekici bir veridir.<sup>664</sup>

Hal böyleyken, 1980-1989 yılları arasında gerçekleşen ekonomik darboğazda, sermaye sahipleri tarafından önemsenmeyen ve pek de "şanslı" olmayan çalışan grupları, ancak 80'lerin son demlerinde bir miktar iyileşme görebilmiştir. İktisat politikaları aleyhlerine işleyen ve enflasyon karşısında gittikçe ezilen emekçiler, sendikal hareketler ve grevler suretiyle gerçekleşen bir dizi protesto sonucunda yüzde 50'ye varan zamları hükümete kabul ettirebilmiştir.<sup>665</sup> 80'lerin ancak sonunda gelen

---

<sup>659</sup> "İşsiz Aile Böbreklerini Satışa Çıkardı", *Milliyet*, 08 Mayıs 1985.

<sup>660</sup> "Yetiş Emmoğlu", *Milliyet*, 26 Mayıs 1995, blm. Program.

<sup>661</sup> "Söz Fato'da", *Milliyet*, 30 Aralık 1996, blm. Program.

<sup>662</sup> "Hesabı Değiştir, Gül Gibi Geçin", *Milliyet*, 12 Eylül 1985.

<sup>663</sup> Michigan University'den Ronald Inglehart'ın hazırladığı, 40'tan fazla ülkede uygulanan anket doğrultusunda, Türkiye'de de 16 farklı ilden toplam 1030 kişiyle görüşme gerçekleştirilmiştir. Bkz. TÜSİAD, *Türk Toplumunun Değerleri*, Boyut Matbaacılık (İstanbul: Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği, 1991).

<sup>664</sup> TÜSİAD, 28.

<sup>665</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 167.

bu iyileşme, aslında reel gelirlerde bir artışı ifade etse de alım gücü mukayesesi yapıldığında, 70'lerden daha iyi bir seviyede değildir.

Bu dönem filmlerinde korkuya neden olan kötü kahramanların neden holdingler, bankalar, bankerler, tefeciler ve komisyoncular yahut yoz kişiler olduğu bu tarih akışı düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir. Kentin bu zengin ve güçlü sahipleri, kenarda yaşayan çaresiz karakterlerin yaşam alanına girerek onları çeşitli korkulara sevk eder ve sürdürdükleri görece huzurlu hayatı bozar. Çoğunlukla açlık sınırında yaşayan bu kişiler, karşılarında beliren acımasız güç karşısında direnemez. Nitekim şehir, iyileri yutan bir gayya kuyusudur. Tehlikenin nereden geleceği asla kestirilemez. Bu kudretli kötülere karşı mücadele edebilmenin neredeyse tek yolu tesadüfen zengin olmaktır.

Bu dönemde çaresizliğin karşısında korku, endişe ve umudun girift bir şekilde harmanlandığı duygular, bazen üzüntüyle sonuçlanırken bazen de büyük bir öfke patlamasına yol açar. Dönemin ruhu bu anlamda, can ile, mal ile intikam almaktır. Esasen bütün hikayeler içinde irili ufaklı bir intikam öyküsü barındırır. Seksenlerin önermesi budur. İntikam aslında tüm dönemlerde görülen bir anlatı ögesidir fakat bu yıllarda olduğu kadar merkezi bir rol üstlendiği başka hiçbir dönem olmamıştır.

Hınc, öç, intikam, hırs gibi kavramların kullanılış dozajı bu yüzden çok yoğundur. Spor Loto'dan büyük ikramiyeyi kazanan Emrah'ın, şirketinin ismini "Hınc" koyması ve dişlerini sıkarak "silahla değil, parayla" intikamlarını alacaklarını söylemesi bu düşünce doğrultusunda gerçekleşir.<sup>666</sup> Her ne kadar bu karakterler, kazanamayacakları bir topyekun savaşın içinde olsalar da neredeyse her zaman sermayeden ve güç sahibinden intikam almaya çalışırlar.

Böyle bir tesadüfi zenginliğe kavuşamayan ve intikam alamayanlar ise düzenin kendilerini ezmesi karşısında ellerinde başka hiçbir çare kalmadığı ancak sessizce ıstırap çeker. Hatta bu acı tecrübesi, patolojik bir boyuta ulaşarak ondan zevk almaya dönüşebilir. Belki de bu yüzden, özellikle 80'lerde arabesk müzik büyük bir patlama

---

<sup>666</sup> *Sefiller.*



yaşamıştır. Bu müziğin kodlarına eğilmek, dönemin ruhunu anlama konusunda önemli ipuçları sunabilir.<sup>667</sup>

Arabesk kavramının toplumsal gruplar arasında çok farklı konotasyonları olduğu bir gerçektir. Kentli seküler gruplar tarafından aşağılanan, devlet televizyonlarında 1988'e kadar yasaklı olan bir müzik türüdür. Buna rağmen, arabesk kültür formu, 80'lerde birçok şeye tepki olarak kendini var edebilmiştir. Örneğin bireyin ancak bir örgütlenmenin parçası olarak kendini var ettiği solcu/sağcı söylemler, 70'lerin örgütlülük diskuru ve ancak siyasi tercihleriyle kendini tanımlama gerekliliği, geleneği hor gören kentli sanatsal zevkler, tüketim kültürü, bireyciliğin gereğine uygun üretilen kültürel ürünler ile temsil edilmemek bunların başlıcalarıdır.

1950'li yıllarda gösterilen Mısır filmleriyle duyulan arabesk müziğin beklenenden fazla rağbet görmesinin ardından Arapçanın yasaklanması sonucu, bazı müzik sanatçılarının arka kapıdan dolaşarak Arap ezgilere Türkçe sözler yazarak bu türü yaşatması ile 1960'lı yılların sonunda belli bir kitlesi olmuştu.<sup>668</sup> 70'li yıllarda etkisini iyice artırmasının akabinde 80'lerde "pop-arabeskleşme süreci" ile daha geniş bir toplumsal tabana yayılmıştı.<sup>669</sup>

Kenar mahallede yaşayanların günlük hayatını aynalayan özelliğiyle, kente göç etmiş gecekondu sakinleri arasında etkisi büyüktü ve muhtemelen bu "avami" özelliği nedeniyle arabesk kültürün parçası olarak, "kötü müzik" yahut "dolmuş müziği" olarak görülmekteydi.<sup>670</sup> Arabesk, bu bağlamda, şehre göç ettikten sonra bu çevrede önceden var olan sanat ve eğlence kültürüne tam ayak uyduramayan kişilerin, kendi sanat ve eğlence kültürünü inşa etmesine karşılık gelmekteydi. Tabii ki, bu doğrultuda

---

<sup>667</sup> Çaresizlik konusu düşünüldüğünde, özellikle 80'lerde büyük bir yükselişe geçen arabesk müziğin kodlarına eğilmek bu noktada araştırmacıya yeni kapılar açabilir. Zira sinema ve müzik, toplumsal tarihin farklı düzlemlerini anlatmak için önemli kaynaklardır. Filmler ana karakter dışında tüm antagonist ve çevreyi kurgularken, farklı sınıfları temsil eden karakterlerin ağzından, yaşam tarzları ve film evrenindeki çok aktörlü sembolik dünya hakkında, geniş bir düzlemde bilgi sunar. Şarkılar ise tek bir bireyin ağzından söylenen ürünler olarak, bireysel düzlemde daha derinlemesine bir bilgi aktarır. Bu surette, tek bir sınıf/gruba özgü, odaklanmış çalışmalar yapmayı kolaylaştırır.

<sup>668</sup> Murat Meriç, "İki Darbe Arası Müzikli Curcuna: Cazdan Saza, 60'lı Yıllarda Müzik", içinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 1001.

<sup>669</sup> Nazife Güngör, *Arabesk: Sosyokültürel Açısından Arabesk Müzik*, Genişletilmiş 2. Baskı (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993), 133.

<sup>670</sup> Meriç, "İki Darbe Arası Müzikli Curcuna: Cazdan Saza, 60'lı Yıllarda Müzik", 1001.

üretilenler de aslında yeni bir kent kültürüydü.<sup>671</sup> Bu kültürel ürünlerin tüketicileri, “bilinçli bir farkındalık” ile olmasa da “aşağıdan yukarıya doğru bir gelişme” ile, kendi aralarından çıkan kişiler tarafından oluşturulmuş ürünleri sahiplenerek yaygınlaştırmıştı.<sup>672</sup>

İnsanın temel ihtiyaçlarından birisi olan yaşadığı yere ait olma hissi karşılanmadığında bozulan sağlık dengesinin arabesk kültürdeki muhtemel karşılığı “ölümseverlik” olgusudur.<sup>673</sup> Belki de bu yüzden arabesk müzikte en sık işlenen tema ölümdür ve “kader” ile “teselli” hep bu tema etrafında örülür.<sup>674</sup> Mesela Müslümcüler bu anlamda, 80’lerin serbest piyasa ekonomisinin temel kodlarına tam adapte olamadığı için en yoksul kesimi oluşturmakta ve bu da onlarda genel olarak bir dışlanmışlık hissi meydana getirerek aidiyet krizine yol açmaktaydı.<sup>675</sup> Bununla beraber, toplum onları küçük görmesine rağmen fakirliğinden, geleneksel tarzından utanmayan, hatta bunlarla gurur duyan, değerlerine aşırı bağlı, hayattaki kötü şansa isyan eden, gerektiğinde hak edenlere karşı şiddet kullanmaktan çekinmeyen, dayanıklı ve acıya önem vermeyen bir “delikanlılık” kültürel kodunu benimsediler.<sup>676</sup>

Muhtemelen bu dışlanmışlık nedeniyle şarkıları toplu olarak dinlemek ve söylemek, bu sayede bir aidiyet etrafında birleşebilmek onlara bir kimlik kazandırmaktaydı.<sup>677</sup> Bu arada, konserlerde jiletleme gibi uygulamalarla kendine zarar verme performansı da aidiyeti pekiştirip yaşanan duyguları cisimleştirmek için yapılmaktaydı. Zira, en azından Müslümcüler için, hayatın acı gerçekleri zaten en

---

<sup>671</sup> Caner Işık ve Nuran Erol Işık, *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak* (İstanbul: İleri Yayınları, 2013), 31.

<sup>672</sup> Işık ve Işık, 43. Bu kültürün Türkiye’nin modernleşme hikayesindeki rolü önemlidir çünkü “kentsel mekanlarda çıkmış olması anlamında arabesk müziğin kendisi modernleşme pratiğimiz ve bu pratiğin toplumsal zihniyetimize yansımaları incelememizi sağlayacak bir kültürel işaret”tir. Bkz. Işık ve Işık, 49.

<sup>673</sup> Güngör, *Arabesk*, 181.

<sup>674</sup> Güngör, 186,91.

<sup>675</sup> Işık ve Işık, *Arabesk ve Müslüm Gürses*, 104. Arabeski okumak için Müslümcülere bakmak, en dipteki, en dezavantajlı grupların bu kentli kültürel formun oluşumuna dahlini anlamak için iyi bir örnek olabilir. Bu bireyler, şehrin maddi imkanlarından en az yararlanan kişiler olarak kendilerini tanımlamak için manevi değerlere sarıldılar ve “dostluğu ve sevgiyi en kutsal değer olarak kabul eden bu duruşlarından dolayı ‘cahil’ olarak suçlanarak maddiyatı önemsemeyen bir anlayışa sahip oldular.” Bkz. Işık ve Işık, 104.

<sup>676</sup> Işık ve Işık, *Arabesk ve Müslüm Gürses*, 132.

<sup>677</sup> Güngör, *Arabesk*, 112.

tazyikli şekilde çekilmekteydi ve bedensel acının, gerçek acı karşısında hiçbir ehemmiyeti yoktu. Beden zaten maddiyatın bir unsuru olduğu için de acı çekmesi gereken bir nesneydi ve bu yüzden önemsizliği, maddi olarak da gösterilmeliydi.<sup>678</sup>

İşte bu Arabesk kültür etrafında oluşan bakış açısının kök nedeni çaresizliktir. Çaresizliğin, alt tabaka insanlarını en derin şekilde etkilediği 80’li yıllarda arabesk müziğin de büyük bir sıçrama göstermesi ve felsefelerini maddi dünyaya isyan ile oluşturmaları bu sürecin bir sonucu olmalıdır. Bu ise onları hem bir aidiyet krizine sokmakta hem de toplumsal tabakanın en alt katmanında farklı bir ezilmişler grubu olarak yaşamalarına imkan vermiştir.

En nihayetinde, seksenlerin bu çaresizlikle malul ruh hali, o dönemlerde Türkiye’de Çiko olarak bilinen, Giovanni Bragolin imzalı “Ağlayan Çocuk” tablosunda karşılık bulur. Yanaklarından gözyaşları süzülen, 3-4 yaşlarındaki, kahverengi paltolu bir çocuğun tasvir edildiği meşhur resmin kopyalarının bilhassa 80’lerde birçok fakir evinin duvarını süslemesi tesadüf olmasa gerektir. Çiko’nun masumiyeti ve hüznünün, dönemin çaresizleri düşünüldüğünde çok hafif kaldığını söylemek herhalde pek de abartılı olmayacaktır.<sup>679</sup>

Bu başlık altında tartışılanlar kısaca özetlenecek olursa, 1980-1999 arasında çekilen film anlatılarının karamsar bir mod etrafında oluşturulduğu, hemen herkesin bir tehdit nedeni olduğu, kötülüğün sadece belirli gruplardan değil herkesten kaynaklandığı ve yoksullukları nedeniyle ezilen gürhün mevcudiyetlerini korumak için beyhude mücadelelerine dair hikayeler üretildiği görülür. Güçlülerin alt tabakaya yönelik saldırıları çaresizlik anlatılarıyla anlamlandırılır. Bu çaresizlik, ekonomik imkanların yoksunluğuyla birlikte kurgulanır.

Üçüncü dönemin son derece güçsüz karakterleri, Türkiye ekonomisinin halipürmelali düşünüldüğünde halkın alt tabakasına koşut nitelikler gösterir. Bu alt gelir grubunun özellikle 80’li yıllardaki durumunun sürekli kötüleşmesi onlar

---

<sup>678</sup> Işık ve Işık, *Arabesk ve Müslüm Gürses*, 172. Bu bir özgürleşme şeklidir. Bu anlamda müzik gibi kültürel üretimler hem bir “soluklanma/özgürleşme alanı” hem de kitleleri uyuşturan bir tüketim ürünü olma özellikleri gösterir. Bkz. Işık ve Işık, 28.

<sup>679</sup> Bu tablo, dönem filmlerinde de görülebilir. Bkz. *Tokatçı*, Komedi, Suç, 1983. ve *Namuslu*, Komedi, Dram (Uzman Film, 1984).

nezdinde de bir çaresizlikle karşılaşılır. Zira askeri rejimin tabiricaizse tepelerinde tuttuğu demir yumruk, onların haklarının nerede başlayıp bittiğini belirleyen ve davranış setlerinin nasıl düzenlemesi gerektiğine hudut çizen en büyük korku unsuruydu. Zira fırsat kapıları yoksullara değil, zenginlere açılmıştı.

Öyle ki, 24 Ocak Kararları, Türkiye ekonomisini ithal ikameci ekonomi modelinden ihracata dönük modele geçirmiş ve bu tip bir serbest piyasa kaidesi büyük sermaye sahiplerini güçlendirmişti. Bununlar beraber küçük ölçekli sermaye grupları ve çalışan nüfus bu süreçten olumsuz etkilendi. Bu anlamda, sermaye gruplarının muharebelerine sahne olan 80'ler, “büyük balık küçük balığı yer” düsturunu hâkim kılmıştır. Nitekim bireysel değil, tüm toplumu içine alan bir zihniyet dönüşümü söz konusudur.

Balinalarla savaşmaya gücü ve takati olmayan çaresizlerin ise tüm bu düzen karşısında ellerindeki tek şey ancak beklentileridir. Bunlar ise ekonomik kayıplarını telafi etmek için hızlı yoldan para kazanmaya çalışmak, tesadüfen bir servete konmayı ummak ve düzeni yürütenlerden intikam almaya uğraşmak gibi naif girişimlerdir. Nitekim çaresizliği tecrübe eden işçisinden memuruna, emeklisinden öğrencisine herkesin yeni sisteme adapte olurken yaşadıkları kayıpları asgari seviyeye indirecekleri bazı umut kapıları da gerçekten belirmiştir. Fakat bunların hemen hepsi, 80'lerin ruhuna uygun bir şekilde paketlenmiş dolandırıcılık şekerlemelerinden başka bir şey değildir. Film anlatılarıyla gerçek hayatın birbirine karıştığı, hangisinin “gerçek” hangisinin “kurmaca” olduğunun pek de anlaşılamadığı bu çaresizlik sarmalı dönemin ruhunu gösterir.

### **2.2.5. Değerlendirme**

Göç meselesi ile şekillenen toplumsal hareketlilik, buna yol açan kişilerin ekonomik eylemleriyle şekillenir. Bu anlamda, kişiler için korkuya neden olan etmenler üzerinde ekonomik habitatın etkisi fazladır. Bu nedenle, tersten bir okuma yaparak, endişeler üzerinden toplumsal yapı ve onun değişimi hakkında bir bilgiye

ulaşılabilir. Bu bilginin doğasını ise korku nesnelere gösteren anlatı unsurları oluşturur.

Refah Seviyelerindeki Dalgalanmalar adlı bu bölümde cevabı aranan bu meselenin incelenmesi sonucunda, refah durumu ile duyguların dinamik bir ilişki içinde olduğu görülmüştür. Öyle ki, 20. yüzyılın ikinci yarısında, yoksulluk bilinci yıllar geçtikçe kişiler üzerinde daha fazla negatif duygulanıma neden olur. Aynı zamanda, zenginler konusunda beslenen olumsuz düşüncüler zamanla daha şiddetlenir. Bunun en büyük nedeni, gelir dağılımının gittikçe bozulması ve buna paralel olarak zengin-fakir arasındaki ekonomik ayrımın artarak gittikçe bir uçuruma dönmesidir.

Film anlatılarında varlık ve yokluğun iyilik-kötülük dikotomisi üzerinden anlamlandırılması bu dönemin ruhunu gösterir. Bu anlamda üç dönemin kendine has nitelikleri vardır. 1950-1965 yıllarını kapsayan ilk dönemde refah göstergeleri, huzura sahip olmakla uyumlandırılırken zenginlik bir kötülük nedeni değildir. Bir diğer ifadeyle zenginler, refaha sahip olsa da kötü olmak zorunda değildir. Halbuki, izleyen dönemde (1966-1979) zenginler refah içinde oldukları için kötüdür. İyi olabilmeleri için ancak yoksulların değerleri önünde boyun eğmelidirler. Üçüncü dönemde ise (1980-1999) zaten herkes kötüdür. Zengin olmak ve refaha kavuşmak için başkalarına kötülük yapmak beklenesi bir durumdur. Alt metinlerde ise, “Kötülük yapmayan iyidir” şeklinde bir pasif ahlak felsefesi işlenir.

İlk dönemin anlatılarında, kent ekonomisindeki refah parametreleri, daha oturaklı işlerde çalışan kent sakinleri ile geçici ve değişken nitelikler gösteren şehre dışarı gelenler ile temsil edilir. Kahramanlar bu iki grup arasından da seçilir fakat birbirlerine karşı düşmanlık besleyen kişiler olarak konumlandırılmazlar. Dolayısıyla net bir şekilde zengin-fakir çatışması görülmez. Çatışma doğuran endişeler daha çok “yabancılar”a karşı ortaya çıkar.

Kentliler evlerinde huzurlu ve mutlu bir aile hayatı sürerken, şehrin içinde hariçten gelen yabancılar onların korku hissetmesine yol açar ve düzenlerini bozar. Bir meskenle özdeş olmayan çoğunlukla bekar/erkek karakterler ise şehrin çeşitli noktalarındaki tehlikelere sürüklenir ve korku nesnelere ile karşılaşır. Şehirle ve

mekanla kurulan bağı farkı, bu iki grubu korku duygulanımı noktasında birbirinden ayırır. Kent sakinleri için korku nesnesi olan yabancıların aslında taşralılar olduğu ise güçlü bir önermedir.

Bu “şehirdeki yabancılar” hakkındaki anlatıları aynalayan tarihsel hadiseler, büyük şehirlerdeki devinime dair önemli ipuçları sunar. Bu sayede korku nesnelерinin gerçekten neyi temsil ettiği anlaşılır. Anlatılarda sıkça yer alan şehre geliş öykülerinin arkasında 50’lerdeki karayolu atılımları yatar. Bu dönem zaten genel olarak bir yatırım dönemidir. Türkiye ekonomisi, Batı dünyası istikametinde karar kılınması sonucu gelen askeri ve ekonomik yardımlar ile bir sıçrama gerçekleştirmiştir. Zaten köyler ile kentleri birbirine bağlayan karayolları da Türkiye’nin bir tarım sanayisine yönelik devlet olması yönünde yapılan teşviklerin bir parçasıdır.

Bu kalkınma planı tarıma yönelik olduğu için en fazla faydayı kırsal nüfus görmüştür. Piyasa şartları kentleri de olumlu etkilemiş olmakla beraber, özellikle 1950’lerin ortasında başlayan parasal sıkıntılar sonrasında genel bir ekonomik kriz meydana gelmiştir. Balkanlardan ve Anadolu’dan gelen göçmenler nedeniyle nüfus neredeyse 1,5 katına çıkınca kent ekonomisi de yeni koşullara göre şekillenmeye başlamıştır. Her ne kadar dışarıdan gelenler, ekonominin önemli kalemlerinde iş sahibi olamasalar da kent ekonomisinin bir parçası olmakta gecikmemişlerdir. Bu dönem filmlerinde şehir ve yabancılara dair endişelerin yoğun bir şekilde işlenmesinin arkasında muhtemelen bu yatar.

İkinci dönemin karakterleri ise seleflerinin bir devamı gibidir. Önceki dönemin müreffeh kentlileri “kötü zenginler” haline dönmüş, yersiz-yurtsuz dolaşan taşralılar ise gecekodu mahallelerinde mesken tutmuştur. Bu anlamda, herkes kendi niteliklerine göre daha güçlü temsil edilir. Zenginlerin daha güçlü olması, onların “kötü” bireyler olarak yansıtılmasını da beraberinde getirir. Bu şekilde zengin-fakir ve güçlü-güçsüz gibi ikil çatışma grupları oluşturulur. Bu dönemde korku nesneleri bu sürtüşmelerden vücut bulur ve zenginlik, kötülük ile eşitlenir.

Anlatılardaki çatışma unsurlarının refah ile ilgili dayanak noktalarının olması ve karakter bloklarının sınırlarının daha net çizilmesinin nedeni bu dönem Türkiye’nin tecrübe ettiği ekonomik iklim ile alakalıdır. Zira özel sermayenin gücü artarak rekabet

ortamını artırmış, dolayısıyla toplumsal gruplar arasındaki ekonomik ayırım gittikçe açılmıştır. 1973 ve 1979 petrol krizlerini besleyen ve ardılı olan süreçler Türkiye ekonomisi çok olumsuz etkilemiş ve bu süreç de tabandaki yarayı derinleştirmiştir.

Bu dönem, holdinglerin etkisinin artması ve gittikçe güçlenmeye başladığı bir dönemdir. Sermaye grupları arasındaki ekonomik fark gittikçe açılırken bir yandan da işçilerin kendi aralarındaki mesafe artmıştır. Güvence ve gelir dağılımı noktasında gerçekleşen bu ayırım, anlatılardaki düşmanlık motiflerinin ortaya çıkışını daha iyi açıklar. Zira temsil edilen alt tabaka karakterlerin en büyük korkusu, kurmaya çalıştıkları düzenin bozulması, işsiz ve evsiz kalmaktır.

İkinci dönemde öne çıkan kanaatkarlık, karakterlerin sınıf atlama çabalarıyla kol kola yürür. Bu da aslında, dönemin inişli-çıkışlı ve değişmekte olan ekonomik dengelerine uygun gelişen bir durumdur. Yoksullar hayat mücadelelerini sürdürürken, büyümeye çalışan varlıklı kesimin alt tabakanın yaşam alanlarına taarruzu nedeniyle ister istemez bir çıkar çatışması gerçekleşir. Bu çatışmada, iyiler alt tabaka insanları, kötüler ise zengin olanlardır.

1980-1999 yılları arasını kapsayan üçüncü dönemde ise evvelki dönemlerden tevarüs eden tüm olumsuzluklara ek olarak her şey daha da kötüye gider. Bu dönem çizilen karakterlerin hemen hepsi, vahşi kurtların tasallutu altındaki kuzular gibidir. Toplumun tamamına yayılan bu kötülük hali, kendi çıkarları için herkesi kullanan bireyler tarafından icra ve inşa edilir. Onların karşısında dirense de pek başarılı olamayan ezilen grubu, çaresiz bir şekilde hayatta kalma savaşı verir.

Çaresizliğin ekseriyetle ekonomik imkanlardan yoksunluk üzerinden anlamlandırılması, bu dönemin ekonomik şartları nedeniyledir. Zira bu dönemin alt tabakası da benzer bir çaresizliği tecrübe etmektedir. Bunun en büyük nedeni, 1980 itibarıyla yürürlüğe konulan ve ihracata yönelik ekonomi programı olan 24 Ocak Kararları'nın sermaye gruplarını sürekli desteklerken çalışanların bundan çok olumsuz etkilenmesidir. Bir yanda darbeci rejim, öte yandan örgütlenme yasakları nedeniyle oluşan sessiz yığın çok uzun bir süre bu gelişmeleri ancak çaresizce uzaktan takip etmek zorunda bırakılmıştır.

Öte yandan, gerçekten de Türkiye ekonomisi bu dönemde ciddi anlamda büyümüş ve büyük sermaye gruplarını da devleştirmiştir. Bu şirketlerin büyüme strateji ise, farklı faaliyetler gösteren firmaları satın almalar ve piyasa baskılamalarıyla ekarte ederek saf dışı bırakmak şeklinde gerçekleştirilmiştir. “Büyük balık, küçük balığı yer” ilkesini benimseyen balinaların öne sürdüğü tahripkar önerme, dönemin ruhunu yansıtan ana mottodur. Aynı prensip doğrultusunda inşa edilen tüm film anlatılarının acımasız birer savaş sahnesini andırması bu nedenledir.

Öte yandan, sermayenin el değiştirmesindeki görünürlüğün arttığını gösteren bu anlatı tipi hem ekonomik yoksunluğun hem de toplumsal tabakalaşmanın son derece ayırdında olan karakterlerin yoksulluk bilinci taşıdıklarını gösterir. Hal böyleyken, çaresiz kalabalıkların kayıplarını telafi edebileceği yerler ya çok riskli yahut tesadüfi unsurlardan geçer. Bu nedenle, filmlerde tesadüfen zengin olma anlatıları çok sık işlenir ve bu tip karakterlerin hepsi bir intikam peşinde koşar.

Bu durumun gerçek hayattaki karşılığı ise benzer bir çaresizlik ile kendini gösterir. Herkes büyürken kendileri sürekli küçülen çalışan grubu, faizciler ve tefecilerin vaatlerine kanarak kayıplarını telafi etmeye çalışır. Bankerlerin müthiş bir süratle büyümesinin arkasında bu halkın rağbeti yatar. Çaresiz kalmış olan halkın, kendi elleriyle parasını bu dolandırıcılara kaptırması, sonra da onulmaz bir şekilde üzülməsi, bazılarının da intikam alması, 80’lerin tipik anlatılarıyla neredeyse aynıdır.

Son olarak, bu dönem, herkesin en uç noktada ele alındığı bir dönemdir. Dolayısıyla duyguların temsil biçimi de uç noktalardadır. Korku da, hırs da, öfke de hep bu sınır duygularına dahildir. Sözelimi 1970’lerde bir intikam alınacaksa büyük bir vakarla yapılırken 80’lerin intikam eylemleri büyük bir öfke eşliğinde, mesela vitrin camlarının indirilmesi suretiyle gerçekleşir. 80’ler bu anlamda ekstremler dönemi gibidir. Bu ise, toplumsal tabakalaşmanın derinleştiğine yönelik belirgin bir görüntü çizerek toplumsal değişimin doğasına dair kritik bir okuma imkanı sunar.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. KORKUNUN SOSYO-KÜLTÜREL DEĞİŞİMİ

1950'den itibaren korku göstergelerine bakıldığında, bir önceki bölümde ele alınan göç ve yerleşme olgusunun sosyo-kültürel yansımaları olduğu da görülür. Zira ekonomik şartlar toplumsal yapının teşekkülünü hem etkiler hem de yönlendirir. Bu istikametin hangi yöne doğru olduğuna bakmak, toplumun kavrayışına dair bir veri sunar. Bu sebeple, 1950 ile 1999 arasında toplumun yapısal olarak nasıl bir değişim geçirdiği ve bunun ne anlama geldiğinin irdelenmesi gerekir.

Toplumsal dönüşümün aşağıdan yukarıya bakılarak anlaşılabilmesi için odak noktasında insanların olması gerekir. Türkiye'nin sosyal yapılarındaki değişimi görmek için ise aile ve birey arasındaki ilişkinin niteliğine bakılmalıdır. Nitekim örneklemeden elde edilen örüntü de bu iki öge arasında dinamik bir ilişki olduğunu gösterir. Bu ilişkinin doğasını anlamak, toplumun tarihsel tecrübesini de anlamayı kolaylaştırabilir. Bu noktada, aile-birey-toplum ilişkisi üzerinden değişen korku nesnelere takip etmek, bu doğanın niteliğini anlamak için araştırmacıya bir perspektif kazandırabilir.

Elli yıllık bu seçili dönemde bireyin tecrübe ettiği değişimi kavramak, bireylerden meydana gelen toplumu da anlamak demektir. Bu nedenle bireylerin temsili korkularının neler olduğunu tespit etmek son derece işlevseldir. Aile ile birey ilişkisini incelerken, değişimin gösterenleri olarak değerler ve alışkanlıklar da bir diğer başlık olarak ele alınmalıdır. Zira duygular tarihsel olduğu ve düşünceler ile karmaşık bir ilişki içinde oldukları için, toplumsal düşünüş ve temayüllere bakmak da faydalı olacaktır.

Bu doğrultuda, bu bölümde, Değişen Aile ve Birey İlişkileri ile Değerler ve Alışkanlıklar başlıkları ele alınacaktır. Toplumsal bir okuma yaparken, göç ve ekonomik göstergeler tek başlarına yeterli değildir. Objektifin daha geniş bir alanı kapsamayı, daha alt birimlere odaklanması gerekir. Önceki bölüm başlıklarıyla birlikte düşünüldüğünde ayrık bir yerde konumlanan bu başlıklar, esasen toplumun değişimini gösteren büyük ve tek hikayenin birer cüzü mahiyetindedir. Her bir başlık ise bir “bütünleyen” işlevi görür.

Çalışmanın esası 20. yüzyılın ikinci yarısında toplumsal değişimi korku temsilleri üzerinden okumaya çalışmak olduğu için bu bölüm kapsamında bir menzile tayin edici olarak şu sorular sorulabilir: Bu dönemde aile, duygulanım biçimlerini nasıl etkilemiştir? Aileye yüklenen anlam nasıl değişmiştir? Tekil bireylerin endişeleri, ailesi olanlardan nasıl farklılaşmıştır? Toplum, aile ve bireylerin değişimi nasıl tecrübe etmiştir ve aralarında nasıl uyumsuzluklar vardır? Kişiler, toplumsal hadiselerle karşı hangi değerleri öne çıkarmıştır? Ekonomik ilişkiler, zaman içerisinde değerleri ve alışkanlıkları nasıl etkilemiştir? 1950’li yıllardan 1990’ların sonuna kadar uzanan süreçte bireylerin en büyük korkuları neler olmuştur? Bu korkuların tabiatı değişiyorsa bunun anlamı nedir? Bu soruların yanıtları, çalışmanın gidişatını şekillendirecektir.

### 3.1. DEĞİŞEN AİLE VE BİREY İLİŞKİSİ

Aile, Türk toplumunun çekirdeği olarak görüldüğü gibi Yeşilçam Sinemasının da en önemli unsurudur.<sup>680</sup> Bu yüzden anlatıların önemli bir kısmında merkezi bir konumda ele alınır. Bireylerin aileleri ile kurmuş olduğu ilişki ve bundan neşet eden korku unsurları, bu anlamda bütünsel bir resim çizmeye yardımcı olur. Hem bireylerin geçirdiği evrim hem de toplumsal olayların izdüşümü işte bu irtibat noktaları üzerinden okunabilir.

Filmlerde, sosyal grupların birbirleriyle olan ilişkisi, ailenin ve/ya bireylerin çatışmaları üzerinden temsil edilir. Bu karakterlerin duygu durumları tam da bu

---

<sup>680</sup> Zaten bu yüzden, aile anlatılarının 90’lar itibarıyla rafa kaldırılmasının ardından Yeşilçam endüstrisi de sessiz sedasız ortadan kalkmıştır.

çatışma noktaları sayesinde açığa çıkar. Bireyin toplum içindeki sınırlarını belirleyen bu aile, hissetme biçimlerini de şekillendirdiği için, korku da ancak bu şekilde kendisini gösterir. Bu anlamda bu tekil kişilerin korkuları, esasında, toplumun korkularıyla paralellik arz eder. Yani bireysel korkular ile kolektif korkular çift yumurta ikizi gibidir.

Bu doğrultuda, film örneğinde öne çıkan bireysel korku örüntülerine bakılarak toplumsal izdüşümleri anlamlandırmak ve bu sayede zaman içerisinde bir değişim olup olmadığını sorgulamak makul olabilir. Bu doğrultuda, bireyin (ve ailesinin) hangi olaylara, nasıl bir reaksiyon verdiğini görmek ve bunun ne anlama geldiğini çözümlenmeye çalışmak Türkiye'nin bir dönemini anlamlandırmaya imkan tanıyabilir. Bu bölümün ana meselesi bunu açıklamaktır.

### **3.1.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor?**

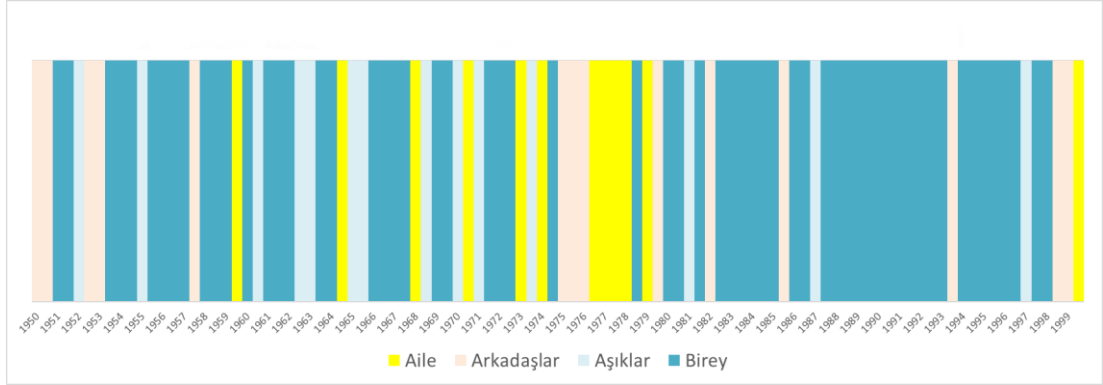
Korku duygusunun seyrini anlamak için, ilk dönem filmlerindeki (1950-1965) aile-birey ilişkilerine bakıldığında, temel olarak iki tip kahramanın ele alındığı görülür. Bunlardan ilki, yalnız olan, şehirde savrulan, çoğunlukla bir evi olmayan tekil kişiler yahut tutunamamış arkadaşlardır. İkinci grup ise görece müreffeh, şehrin asıl sahibi olan kentli üst sınıfın çekirdek ailesidir.

İkinci dönemde (1966-1979) öne çıkanlar ise kenar mahallelerde hayatta kalmaya çalışan ailelerdir. Bu dönemde mahalle kavramı çok önemlidir ve ısrarlı bir şekilde vurgulanır. Çoğunlukla fakir ama kanaatkar olan dönem kahramanları, zorluklara karşı mücadele eder ve neredeyse her zaman bu mücadeleyi kazanır. Bu gruba karşıt konumlandırılan zengin tabaka ise kötü karakterlerdir. Bu kentsoylu zengin kişiler ise toplumdan kopuk, ama yine de bir aileye sahip insanlardır. Zenginler ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar aileleri dağıtmaya muktedir değildirler.

Üçüncü dönemde (1980-1999) ise, bir önceki dönem dimdik ayakta duran aile paramparça olur. Çoğunlukla gecekonduarda yaşayan ana karakterler, nereden geleceği belli olmayan tehditlere karşı sürekli ailesini korumaya çalışır ve hemen hiçbir zaman bunda muvaffak olamazlar. Zira bu dönemde tehditler, kendi aile

üyelerinden de gelir. 90'larda ise aile neredeyse tamamen ortadan kalkar. Çoğu kişi bu nedenle yalnız bir şekilde tasvir edilir.

**Tablo 24: Kahramanlar**



50 yıllık süreçte film karakterlerinin nasıl dağıldığını gösteren yukarıdaki tablo, birey ve aile arasındaki temsil yoğunluğunu gösterir. Dikkat edileceği gibi, ilk dönemde henüz oturmamış, ama ailenin de yoğun temsil edilmediği bir görüntü vardır. İkinci dönemde sarı renklerle temsil edilen ve grup özellikleriyle öne çıkanlar dikkat çeker. 1980'den sonra ise bireyler ana unsur haline gelir. Bir değişim göstergesi olan bu akış, farklı özellikler gösteren üç dönem şeklinde ele alınırsa daha anlaşılır olabilir.

### 3.1.2. Ailesi Arkada Kalanlar (1950-1965)

İlk dönem filmlerindeki karakterlerin çoğu yalnız kişilerdir.<sup>681</sup> Bu kişilerin ısrarla yalnız temsil edilmeleri, arkadaşlarıyla olduklarında bile ailelerinden ayrı olarak gösterilmeleri dikkate değerdir. Bu yalnızlık, kimsesizlik şeklinde de ortaya çıkar, ailesini taşrada bırakıp geçici olarak büyük şehre gelmiş olmanın verdiği yalnızlık şeklinde de kendini gösterebilir. Tekil nitelikleriyle öne çıkan bu tipler, büyük şehirlerde oradan oraya savrulurlar. Önceki bölümün göçle ilgili olan başlığında

<sup>681</sup> İkinci bölümün göç başlığı altında incelenen ve yetimlik ile yalnızlık vasıflarına sahip olanlar aynı kişilerdir.

bahsedildiği gibi, yabancılara dair oluşan korku atmosferi yalnızlık teması etrafında örülür.

“Ev” olarak kodlanan şey ise bir mekan değil, histir. Bu da, aile ile özdeşleştirildiği için yalnız karakterlerin büyük şehirde ailelerinden uzakta oldukları için özlem duydukları yerdir. Ayrıca, ne olduğunu bilmeden peşinden sürüklendikleri arayıştır. Özlem duyulan kişilerden ve mekandan uzak kalmak (veya onlardan koparılma), karakterler için büyük bir korku atmosferi oluşturur. Bu nedenle kişilerin hissettikleri yalnızlığın boyutu çok yüksektir. Çok kalabalık olan şehirde hissedilen yabancılık, karakterlerin evlerine olan uzaklığının da çarpan etkisiyle birlikte daha büyük ve yıpratıcı bir hâl alır. Birçok filmde bu yabancı olma durumu, yalnızlık ve evden uzaklık vurgusu baskındır.

*İstanbul Geceleri* filminin iki kahramanı, Recep ile Şaban, Haydarpaşa tren istasyonundan İstanbul’a adım attıkları ilk andan serüvenlerinin son anına kadar yalnızdır.<sup>682</sup> Aileleri köydedir ama onlara dair pek bilgi verilmez. İkisi de şehre yabancılıklarının farkındadır ve geriye dönecekleri günü ipe çeker. Bu hikayelerde işlenen yalnız ve yabancı karakterlerin hemen hepsi “ait oldukları yer”e gönüllü veya gönülsüz olarak bir şekilde geri döner. Bu geri dönüş anlatıları, aile ve ev arasında kurulan ilişkiyi açıklar niteliktedir. Dolayısıyla, bu yalnız karakterler için büyük şehir, henüz bir “ev” değildir ve evin olmadığı yerde ailenin de yeri yoktur.<sup>683</sup> Şehir, bu anlamda tedirginlik veren bir mekan olarak ev kurmaya uygun değildir.

Bununla beraber yalnızlık, illa da köyden gelen taşralılar üzerinden anlatılmaz. Bu nedenle “geri dönüş” anlatısı her zaman nihai son değil, bir doku unsurudur. Fakat daha geniş bir gruba kapsar mahiyette işlenir. Bazı karakterler yalnızlık konusunda taşralılar ile aynı makus talihi paylaşsalar bile bir şekilde şehirde kalmaya devam eder

---

<sup>682</sup> *İstanbul Geceleri*.

<sup>683</sup> Geriye dönüş anlatısı sık sık işlenir. Mesela Durmuş ve Hacı adlı iki karakter, İstanbul’da tutunmaya çalışan iki yalnız kişidir ve aileleri yoktur. Bilmedikleri bu şehirde dolandırıcıların tuzaklarına düşme tehlikesiyle oradan oraya sürüklenirler. En nihayetinde birisi burada kalırken birisi dönmek üzere harekete geçer. Bkz. *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*. Yahut Kemal adında başka bir karakter, İstanbul’a gelir, yalnızken başına bir sürü bela gelir ve düştüğü durum karşısında pişman olup memleketine geri döner. Bkz. *Ver Elini İstanbul*. Yahut Mehmet ile Fatma adlı iki kahraman, şehirde başlarına gelen belaları defettikten sonra sabah ilk otobüsle kendi memleketlerine dönerler. *Bire On Vardı*.

veya zaten şehrin içinde yaşamını sürdürmektedirler. Bu doğrultuda, alt tabakanın temerküz ettiği şehrin kenar mahallelerinde yaşayan yahut nerede yaşadıkları belli olmayan kahramanlar sıklıkla yalnızlık temasıyla işlenir.<sup>684</sup>

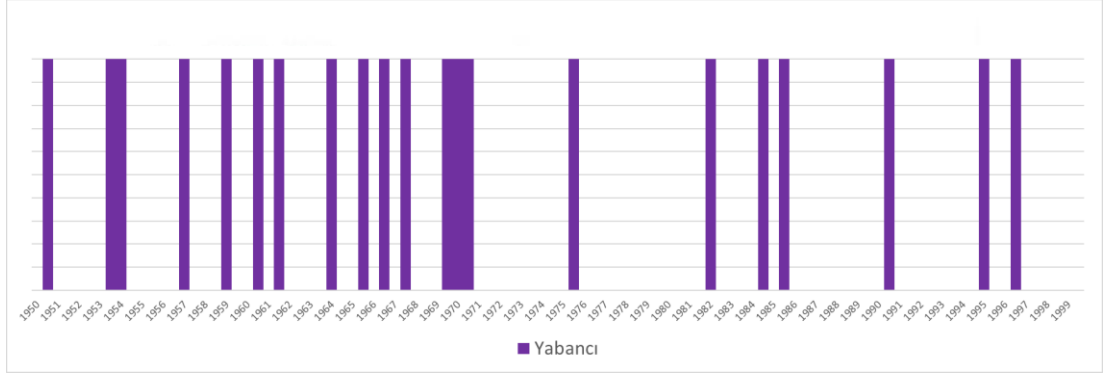
Tutunamamış, şehre sonradan gelen bu alt tabakada ailesizlik genel bir problem iken kentliler, aileleriyle birlikte temsil edilir. Hikayesi işlenen bu şehirli grup, hâli vakti yerinde olan, huzurlu bir hayata sahip, kentli üst sınıfın çekirdek ailesidir. Fakat bu aileler neredeyse her zaman sallantıdadır yahut aileye musallat olan yabancıların fiilleri nedeniyle üyeleri yalnızlaşır. Önceki bölümde ele alınan iftira anlatıları çoğunlukla bu gruba yönelik gelişen tehditlerdir. Buradaki aile üyelerinin en büyük korkusu, mevzubahis olan bu “yabancılar”ın karakterlerin ailelerine ve kurulu düzenlerine yönelttiği tehlikeler nedeniyle ortaya çıkar.<sup>685</sup>

---

<sup>684</sup> Bu şehir yabancılarına dair birçok anlatı, birbirine benzer şekilde anlatılır. Mesela bir filmde Dümbüllü İsmail ve arkadaşı Rasih, taşradan İstanbul’a gelen iki yalnız kişidir ve İstanbul’da tutunmaya çalışır. Bkz. *Ne Sihirdir Ne Keramet*. Örneğin, Arzu ile Kamber filminin bu dönemde çekilmesi de dikkate değerdir. Zira Kamber, evsiz barsız bir aşıktır ve Arzu’nun peşinde dolanır durur. En sonunda aşkından gözü kör olarak kimselerin olmadığı çöllere gider. Bkz. *Arzu ile Kamber*, Dram, Romantik (Baghdad Studio for Film and Cinema Co. Ltd., Erman Kardeşler, 1952). *Sahildeki Kadın* filminde hafızasını yitirmiş olan Kaptan’ın ailesi yoktur ve bir suç çetesine karşı mücadele eder. Bkz. *Sahildeki Kadın*, Macera, Dram (Birsal Film, 1954). *Yaban Kız*’daki kahraman, kimsesizdir ve toplumdaki dışlanmıştır. Bkz. *Yaban Kız*. Kardeş olarak da yalnızların anlatıldığı öyküler çoktur. Mesela Kezban ve kardeşi Çakır’ın kimsesi yoktur ve yaşadıkları yerde bir adamın musallatı altındadır. Bkz. *Yetimler Ahı*. Yalnızlık teması yalnızca şehre dair hikayelerde değil, köyü konu edinenlerde de mevcuttur. Bir örnek olarak *Sazlı Damın Kahpesi* filmine bakılabilir. Burada Mihraban, kimsesiz bir köylü kızıdır ve Hanımağa Muhteşem’in yaptıklarıyla mücadele eder. Aynı filmde Ayşe, bir çetenin elindedir ve ailesinin kim olduğu belli değildir. Bkz. *Sazlı Damın Kahpesi*, Dram, Romantik (Birsal Film, 1956). İki yerine üç kişinin şehre yabancılığının işlendiği bir diğer filmde, arkadaşlar bir şekilde İstanbul’a gelerek hiç bilmedikleri sokaklarda dolaşarak geçimlerini karşılamaya çalışır. Bkz. *Üç Garipler*. Bu yalnız karakterler nadiren de olsa bazen kadındır. Nur ismindeki karakter, hiç bilmediği bir şehre, kaybolan kız kardeşini aramak ve ona ne olduğunu çözmek üzere gelir. Bkz. *Ölüm Film Çekiyor*, Dram (Acar Film, 1961).

<sup>685</sup> Mesela müreffeh bir hayatları olan Vecdi ve ailesi, kendilerine gelen ölüm tehdidiyle beraber evlerinde tedirgin bir şekilde beklerler. Yabancı, onları teker teker ortadan kaldırır. Bkz. *Ölüm Saati*. Murat, Nesrin ve oğulları Bülent mutlu bir aile iken Nesrin, bir iftiraya kurban gidince aile dağılır ve herkes yalnızlığı tadar. Bkz. *Ben Bir Günahsızım*. Kanun Karşısında filminde Ayhan, karısı ve kızıyla mutlu ve huzurluyken bir çete ondan şantajla para koparmaya çalışır ve ailenin bütün düzeni bozulur. Bkz. *Kanun Karşısında*.

**Tablo 25: Tehdidin Kaynağı - Yabancı**



Örneklemeden elde edilen Tablo 25'te de görüldüğü gibi, yabancılardan gelen tehdidin baskın bir şekilde korku atmosferi yaratması bilhassa ilk dönemde ve ikinci dönemin ilk yıllarında ortaya çıkar. Anlatılardaki yabancı tehdidin, yalnızlık motifiyle beraber işletilmesi, birinin ötekinin sonucu olması, bu unsurların beraber düşünülmesi gerektiğini gösterir.

Bu dönemi yansıtan diğer kavramlarla beraber düşünüldüğünde ise aile, yabancı, yalnızlık, şehir, geliş ve geri dönüşten oluşan bir kavram haritası korku durumunun dokusunu şekillendirir. Bunların yekûnu aslında dönemin ruhunu yansıtır. Zaten bu yüzden karakterlerin çoğu yalnız veya yalnızlaştırılan tipler etrafında temsil edilir.

Yabancıların bir tehdit unsuru olarak öne çıkmasının, bu dönemdeki nüfus hareketleriyle ilgili olması kuvvetle muhtemeldir. Zira 1934-1960 yılları arasında anayurda gelen göçmen ve mültecileri gösteren Devlet İstatistik Genel Müdürlüğü verilerine göre, 81 bin 499 aileden oluşan 325 bin 539 kişi iskanlı olarak, 69 bin 995 aileden oluşan 251 bin 128 kişi de serbest surette Türkiye'ye gelmiştir.<sup>686</sup> Bu nüfus hareketliliği bu dönem için en önemli meselelerden biridir.

Bu ilk dönemde korkuya neden olan tehdit unsurunun neden temel olarak yabancılar olduğu ve yetimlik/yalnızlık meselesinin niçin ısrarla vurgulandığı konusuna bir başka pencere daha açılabilir. 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye

<sup>686</sup> *Türkiye Nüfus Hareketleri (1954-1960)* (Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü, 1961).

nüfusuna dair çalışmalara bakıldığında, yalnızlık meselesi bazı noktalarda anlamlı hâle gelir. Şengül Arslan'ın T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü için hazırladığı uzmanlık tezi çalışması bu konuya dair bazı ipuçları sunar. Arslan'ın asıl amacı 1950'lerdeki yalnız kadınların nüfusunu ortaya koymak değildir fakat derlenen veriler aynı zamanda yalnızlığa dair de bir veri sunar.

Mesela, 1950-1990 yılları arasında özellikle 45 yaş üzeri kadınlarda kocasını kaybetmiş olanların oranı çok yüksektir.<sup>687</sup> 1950 yılında 55 yaş üstündeki 100 kadının 62,35'inin kocası ölmüşken bu oran 1990'da %36,49'dur. Neredeyse yarı yarıya fark vardır. 1950 yılında 45-54 yaş arasındaki kadınların ise %23,67'sinin kocası ölmüşken 1990'da bu oran %9,8'dir.<sup>688</sup> Tüm bu data anlamlı bir şekilde yorumlandığında yalnız kalmış olan kadınların 1950'li yıllarda çok daha yoğun olduğu, kırk yıllık bir süreçte bu kişilerin oranlarında ciddi şekilde bir azalış olduğu görülür.

Tabii ki bu farklılığın ortaya çıkmasında hem sağlık koşullarının iyileşmesi hem savaş şartlarının geride kalmasının ölüm oranlarını düşürmesi hem de erkeklerin beklenen ömrünün daha kısa oluşu etkilidir.<sup>689</sup> Fakat bu olgular, 50'lerdeki kocası ölmüş kadın sayısının çok fazla olduğu gerçeğini değiştirmez. Vaki olan ise buradaki yalnızlık yoğunluğudur. Fakat film anlatılarında bu 45 üstü yalnız kadınlardan ziyade çocuklar ve bekar erkekler sıklıkla işlenir. Bu anlamda net bir örtüşme yoktur, ama tematik karşılık güçlüdür.

Buna ek olarak, yalnızlık illa ki bir ölüm neticesinde gerçekleşmez. Bu yıllar, kocaları hayatta olan kadınların yalnızlığının da yoğun olduğu bir dönemdir. Bunun en büyük nedeni, göç nedeniyle meydana gelen mecburi yalnızlıktır. Zira göç, aile üyelerinden bir kısmını bütünden kopardığı gibi tamamen aile dışına çıkararak bir süreç de olabilmektedir.<sup>690</sup> Ailelerini bırakıp başka memleketlere gidenler arkalarında

---

<sup>687</sup> Şengül Arslan, "Türkiye'de Yaşlı Nüfus Yapısındaki Değişiminin İncelenmesi" (Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1997), 43.

<sup>688</sup> Bu tablo şöyle devam eder: 35-44 yaş grubunda ise 1950 yılında %8,25 iken 1990'da 3,29'a inmiştir. 25-34 yaşlar arasında 1950'de %2,16 iken 1990'da 0,78'dir. Son olarak 15-24 yaş aralığı grubunda kocası ölen kadın oranı %0,44 iken 1990 yılında %0,10'a düşmüştür. Bkz. Arslan, 43.

<sup>689</sup> Arslan, 43.

<sup>690</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 76.



karılarını ve çocuklarını yalnız başlarına bırakmakta, onlar da bir nevi “yetim” kalmaktadır.

Mesela 1960’ların başında kocaları yurt dışına çalışmaya giden kadınların çoğu baba evine gitmeyip tek başlarına veya çocuklarıyla beraber yaşamayı tercih etmiştir.<sup>691</sup> Bu sebeple, filmlerde bir başınalık, kimsesizlik, yetimlik şeklinde karşılık bulan temaların ortaya çıkması pek de tesadüf değildir. Daha da ötesi, film anlatılarında, yanlış anlaşılabilir ve ailelerinden bir şekilde kopmak zorunda olan kadınlar, meselenin tarihsel boyutu düşünüldüğünde neden bu konuların ısrarla işlendiğini açıklar niteliktedir.

Şehirdeki yalnızlık vurgusunun ve ailesizliğin erkek karakterler tarafından temsil edilmesi de üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur. Bu, aslında Türkiye’nin 50’ler itibarıyla başlayan ve 60’lı yılların ortasına kadar süren göç dalgasının ayırt edici özelliğidir. Zira bu dönemde gelen göçmenlerin ekseriyeti, kırsaldan kentlere gelen bekar ve yalnız erkeklerden oluşmakta ve bu kişiler yerleşmemiş oldukları (dolayısıyla sabit bir işleri olmadıkları) için oradan oraya savrulmakta, ancak kırsaldaki ailelerinin desteğiyle büyük şehirlerde ayakta kalabilmekteydi.<sup>692</sup> Bu anlamda hem şehir onlara hem de onlar şehre yabancıydı.

Yalnızlık meselesini aile üzerinden bağlamsallaştırmak pek kolay değildir. Zira geniş ailelerin baskın olduğunu ifade eden birkaç köy monografisi dışında, özellikle 1968 yılı öncesini kapsar mahiyette Türkiye’deki aile ve hane yapısına dair çalışmalar çok sınırlı boyuttadır.<sup>693</sup> Ailenin yapısına ve geçirdiği dönüşüme dair Cumhuriyet’in ilk evrelerinde dahi pek çalışma yoktur.<sup>694</sup> Buna rağmen gerek erken dönem gerek 60’lardaki çalışmalarda çekirdek ailenin esas olduğunun altı birçok yerde çizilir.<sup>695</sup>

---

<sup>691</sup> Özbay, 61.

<sup>692</sup> Özbay, 144.

<sup>693</sup> Özbay, 82.

<sup>694</sup> Alan Duben ve Cem Behar, *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*, 1. bs (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014), 255-56.

<sup>695</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 58. ve Duben ve Behar, *İstanbul Haneleri*, 255. 1950-1999 arasındaki süreçte, toplumsal değişimi anlamak için Türk aile yapısının seyrini takip edildiğinde bu yapının büyük bir sürekliliğin parçası olmakla beraber bir dönüşüm içinde olduğunu bilmek gerekir. Bununla beraber, çekirdek ailenin uzun süredir etkili olduğu da vakidir. Öyle ki, biraz daha erken tarihlere bakıldığında, 19. yüzyıl İstanbul’unda aile yapısı, sanıldığının aksine geniş hanelerden oluşmuyordu. Bkz. Duben ve Behar, 255. Bu aile yalnızca küçük değil, aynı zamanda basit nitelikteydi. Ancak

Tabii ki, bu çalışmanın amacı çekirdek ailenin ebet-müddet güçlü kalacağını ve değişim karşısında mevzilerini nasıl tahkim ettiğini tartışmak değildir. Bunun yerine, arızı olarak beliren ve görece önemsiz görünen kopuklukları tespit etmeye çalışarak değişimin doğasını anlamaya çalışmaktır. Bu sayede “büyük resim” hakkında bir fikir elde edilebilir.

Bu dönemde, alt tabaka ile üst tabaka ailesinin filmlerdeki temsil biçimleri aslında Türkiye’deki nüfus hareketlerine dair bize bir hikaye girizgahı sunar. Bu marazlı durum, ilk dönemin (1950-1965) arka planda sürekli kendini hatırlatan göç temasıyla birlikte, yabancıya karşı korku şeklinde belirir. Kentsoyluların ailelerine dışardan gelen tehdit ile aileleri arkada kalan avare kahramanların büyük şehirde hissettiği endişe tarihseldir.

Kenttekiler daha çok aileleriyle birlikte temsil edilirken, kente gelenler veya kentteki yalnızlar ise hikaye evreni dışında meçhul bir yerde olan aileleri yahut kimsesizlikleriyle tasvir edilir.<sup>696</sup> Buradaki çatışma noktası, kent sakinlerinin korkularının yabancıların tehdidiyle ayyuka çıkması iken kente gelenlerin tüm şehri bir yabancı olarak algılaması sonucu hemen herkese dair bir korku geliştirmesi ile meydana gelir.

Kenttekilerin yabancılarla karşı beslediği tedirginlik ile şehre yeni gelmişlerin şehirdeki bilinmeyenden gelecek tehditlere karşı geliştirdiği tekinsizlik hali bu anlamda farklılaşır. Kentliler ailelerini yabancılarla karşı korumaya çalışırken, kente gelenler ailelerini buraya getirmeyerek bu muhafazayı sağlar. “Öteki” korkusunun bu davranışsal farklılığı şehre yüklenen anlam noktasında farklılaşsa da (eğer varsa) birlikteliğin kaybı konusundaki korkuları benzerdir.

---

%10’luk bir kısım geniş aileli konaklardan oluşuyordu ki bunlar da toplumun üst tabakalarındandı. Dolayısıyla çekirdek aile yapısı, Cumhuriyet öncesinde de güçlüydü. Her ne kadar Cumhuriyet’in ilk yıllarında bu konuya dair çok veri yoksa da savaş ve kuruluş sonrasında kentleşmeyle beraber kuvvetle muhtemel çekirdek aile sayısı artmıştı. Bkz. Duben ve Behar, 255-56. Yani bu tabii ki, ailelerin birbirinden izole olduğu anlamına gelmiyordu zira hane yapıları çok değişkendi ve akrabaların gidiş-gelişleri sıkı. Bkz. Duben ve Behar, 101. Bu anlamda, 1950’lerden sonra da bu hikayenin devamını görmekteyiz.

<sup>696</sup> Bu müphem aileler bir nevi ekran dışında (*off-screen space*) varlıklarını sürdürüyormuş gibi ele alınır.

Özetle, ilk dönem filmlerinde yalnızlık teması korku atmosferini besleyen ana unsurdur. Karakterlerin çoğu tekil bireylerdir ve oradan oraya savrulurlar. Bu dönem filmlerinde; şehre gelenler yalnız, kimsesiz, yabancı olarak resmedilirken kent sakinleri ise yabancıların tehdidiyle huzurları kaçan ve en nihayetinde yalnızlaşan kişiler olarak anlatılır.

Taşradan gelen kişiler için büyük şehir bir “ev” değildir. Çoğunun arkada bıraktığı ailesi onları bu şehirde eğreti bir unsur kılar ve yabancılaştırır. Bu nedenle, bu karakterlerin hikayelerinde yalnızlık, sıra, yabancılık gibi konular yoğun bir şekilde işlenir. Taşradan gelenler memleketlerine geri dönseler de kalsalar da bu yalnızlığı çekerler. Kent sakinleri ise hikayelerinin başında aileleriyle beraber mutlu bir şekilde temsil edilir fakat yabancılar eliyle başlarına gelen olaylar yüzünden yalnızlığa sürüklenir.

Bu anlamda, yalnızlık üzerinden işlenen aile-birey ilişkisi, korku durumunu oluşturan temel dinamiğin mihenk noktasını oluşturur. Bir yabancılık endişesi etrafında örülen bu temada, kentlilerin yabancı olarak kodladıklarıyla kente gelenlerin düşündükleri arasında bir nüans vardır. Kent sakinleri için yabancılar, ailelerine karşı menfi niyetler peşinde olanlar iken kente yeni gelenler için bütün şehir yabancıdır ve onlar da kendini “garip” hisseder.

Bu yabancılık temasının baskın bir unsur olarak işlenmesinin ardında bu dönem gerçekleşen toplumsal hareketlilikler vardır. 1934-1960 yılları arasında resmi kayıtlara göre yaklaşık 600 bin kişinin göçmen olarak gelmesi ciddi bir nüfus hareketine neden olmuştur. Bununla beraber, 1950-1965 arasında gerek ölümler gerek göç nedeniyle aile üyelerini kaybeden veya ayrılan kişilerin sayısında önceki ve sonraki dönemlere göre ciddi bir kırılma gerçekleşmiştir. Bu ayrılık durumunun yalnızlık şeklinde karşılık bulması beklenesi bir sonuçtur. Bu nedenle, aile-birey tartışmasında ailesizlik, yalnızlık, yabancılık temaları bu dönemde çok sık işlenmiştir.

### 3.1.3. Aslolan Aile Gerisi Teferruat (1966-1979)

Aile en güçlü şekilde bu dönemde temsil edilir. Neredeyse bütün tehditler birliktelikleri ortadan kaldırmaya yönelik gerçekleştiği için kahramanların en büyük korkusu beraberliklerini kaybetmektir. Kariyer, başarı ve özgürlük gibi bireysel hedefler değil; aile, mahalle ve tanıdıklar ile ilgili tercihler öne çıkarılır. Kişiler, mahalle ve aileleri için emek harcarken aile ve mahalle üyeleri de aynı şekilde mukabelede bulunur. Bu sebeple, bu dönem filmlerinde öne çıkan kahramanların çoğu aileleri üzerinden tanımlanan bireylerdir.

Tehditler çoğunlukla zengin ve kötü kahramanlardan gelir fakat toplumun tamamı kötü değildir, kötülüğü icra edenler ancak bir grup insandır. Bu kötülöklere karşı her daim muzaffer olan güçlü aile, bir önceki dönemde ailesini köyde bırakıp şehre gelen yalnız karakterlerin bu şehirde oluşturduğu aileden başkası değildir. Bu anlamda, adeta toplumsal değişim filminin ikinci sekansı sahneye konur ve bu karakterler şehrin sakini (ve sahibi) olarak temsil edilir.

Aile değerlerinin yüceltildiği hikayelerde kahramanlar büyük bir fedakarlık göstererek aileleri için mücadele eder. Bireysel hevesleri ve hedeflerini, ailelerinin önüne koy(a)mazlar. Dolayısıyla aileleri ile beraber bir kişi olmak mümkünken aile değerlerine aykırı hareket eden tek başına özgür bir birey olmaya pek müsaade edilmez. Mesela *Bizim Aile* filmi bu özellikleri taşıyan tipik bir filmidir ve birçok yönden dönemi aynalar.<sup>697</sup>

Bu aile anlatısında Yaşar Bey ve Melek Hanım, eşleri vefat etmiş olan iki kişidir ve tek başlarına idare etmekte zorluk yaşadıkları için evlenmeye karar verirler. Yaşar Bey'in üçü büyük biri küçük, Melek Hanım'ın ise üç yetişkin çocuğu vardır. Evlilik süreçleri netameli geçer çünkü çocuklar birbirlerini bir süre benimsemez. Fakat ortaya çıkan her kriz ortamında birbirlerine sahip çıkar ve kenetlenirler. Bu sorunlardan en sıkıntılısı, evin en büyük çocuğu olan Ferit'in aşık olduğu kişinin fabrikatör babası Saim Bey suretiyle ortaya çıkar. Saim Bey, kızının bu meteliksiz genç ile birlikte olmaması için hem kızına baskı yapar hem de Ferit'in aile üyelerini

---

<sup>697</sup> *Bizim Aile*.

tehdit eder. Bu da yetmez; Yaşar Bey’i işinden kovdurur, Ferit’i dövdürür, evlerini ellerinden alır ama aileyi yıkmayı başaramaz. Yaşar Usta’nın, fabrikatör Saim Bey’e karşı söylediği meşhur tiradı bu filmin son sekansındadır:

Yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Bizler birbirimizi seviyoruz. Biz bir aileyiz. Biz güzel bir aileyiz. Bunu yıkmaya senin gücün yeter mi sanıyorsun! Dokunma artık aileme! Dokunma çocuklarıma! Dokunma oğluma! Dokunma gelinime! Eğer onların kılına zarar gelirse ben, ömründe bir karıncayı bile incitmemiş olan ben, Yaşar Usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni! Anlıyor musun? Vururum. Ve dönüp arkama bakmam bile!<sup>698</sup>

Saim Bey tiplemesinin kötülükle eş tutulmasının nedenleri, bir önceki bölümde ele alındığı gibi zenginlik nedeniyledir. Fabrikatörler ve sermaye sahipleri kötüdür. Bu kötülüğün musallat olduğu kişiler de alt tabaka ailelerdir. Buna rağmen, Saim Bey gibi karakterler, ne kadar güçlü olurlarsa olsunlar bu aileyi yıkamaz. Zira Yaşar Usta’nın da dediği gibi onlar birbirlerine, “parayla pulla değil, sevgiyle bağlı” kişilerdir. Çünkü onlar “bir aile”dir.

Bu yıkılmaz aileyi Yaşar Usta gibi, Melek Hanım gibi ebeveynler, ailenin bütünlüğünü tehlikeye atacak tehditlere karşı korur. Zira bu dönemin bu korumacı tavrını yorumlayan bir sinema yazarının dediği gibi, “ne ailenin yüceltilip bütünlüğünü sağlaması ne de dağılıp yok olması gençlerin inisiyatifinde değildir. Çünkü sinemamızda aile her zaman korunması, yüceltilmesi gereken bir temel kurumdur.”<sup>699</sup> Bu dönemde, aile değerlerini kutsayan ve dayanışmayı öne çıkaran birçok film mevcuttur.<sup>700</sup>

---

<sup>698</sup> Bu tiradın baş kısmı şöyledir: “Bak beyim, sana iki çift lafım var. Koskoca adamsın. Paran var, pulun var, her şeyin var. Binlerce kişi çalışıyor emrinde. Yakışır mı sana ekmekle oynamak. Yakışır mı bunca günahsız, çoluğu çocuğu karda kışta sokağa atmak, aç bırakmak. Ama nasıl yakışmaz. Sen değil misin öz kızına bile acımayan, bir damlacık saadeti çok gören. Anlamıyor musun beyim, bu çocuklar birbirini seviyor. Ama ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama sevgiyi anlatmaya çalışıyorum. Hıh! Sen, büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim Bey. Sen mi büyüksün? Hayır ben büyüğüm, ben, Yaşar Usta. Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun, bir hiç. Gözümde pul kadar bile değer yok. Ama şunu iyi bil: Ne oğluma ne de gelinime hiçbir şey yapamayacaksın...” *Bizim Aile*.

<sup>699</sup> Berk Birinci, “Türk Sinemasında Gençliğe İlişkin Şablonlar”, *Gelişim Sinema*, sy 6 (Mart 1985): 12.

<sup>700</sup> Mesela, bir diğer anlatıda manav Halil, gayrimeşru bir ilişki yürüttüğü Sabiha’ya çok aşık olsa da en nihayetinde ailesine ve çocuklarına geri döner. Sabiha da buna razı olur ve bırakır gider. Bkz. *Vesikalı Yarım*. 5-6 yaşlarındaki Yumurcak, babası iftiradan hapse girince ve annesi kör olunca

Aile üyeleri direkt yüceltilmese bile, aile ve aile üyelerinin, birlik ve birliktelik unsurlarının ana anlatı ögesi olduğu filmlerin sayısı da çoktur. Dönemin ruhunu yansıtması itibarıyla bu durum önem arz eder. Zira aile unsurları ve birliktelik vurgusu, anlatılardaki hâkim söylemi inşa eden ana blok gibidir.<sup>701</sup> Mahalle ve mahalle dayanışması da bu minvalde bir birliktelik unsuru olarak işlenir. Büyük bir aile nevinde temsil edilen mahalle anlatıları, yine en çok bu dönemde neşvünema bulur.<sup>702</sup> Mesela, *Petrol Kralları* filmi bu konudaki en güzel örneklerden biridir.<sup>703</sup>

Bu hikayede Zeki ile Metin, tamircide çalışan ve aynı evde kalan iki arkadaştır. İstanbul'un öteki ucunda kaldıkları için sürekli işe geç kalırlar ve işten kovulma

---

çalışmaya başlar ve ailesine bakar. Bkz. *Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*. Emine isimli bir diğer kahraman, farkında olmadan iki erkek kardeş arasında kalır ve ikisini de kendine aşık eder. Kardeşlerin annesi ise, Emine'ye bu aileyi bölmemesi yönünde salık verir. Emine, küçük kardeşe olan aşkını kalbine gömüp her şeyi geride bırakarak taşraya gider. Bkz. *Emine. Bizim Aile* anlatısına çok benzer bir şekilde, bir diğer hikayede, yine Yaşar Bey ve Nezaket Hanım zorluklar içinde kızlarını evlendirmeye çalışırlar. En nihayetinde bir borç batağına düşerler ama aileleri dimdik ayakta durur. Bkz. *Gülen Gözler*. Başka bir anlatıda ise Rıza Bey ve Emine Hanım, çocukları ve damadıyla kıt kanaat geçinen bir ailedir ama bir zengin çocuğu ve ailesi başlarına bela olunca onlara karşı birlikte mücadele ederler. Bkz. *Aile Şerefi*, Dram (Arzu Film, 1976). Bir ayrılık anlatısı olarak işletilse de en sonunda bir araya gelmeleri nedeniyle ailenin önemini vurgulayan bir diğer hikaye de şudur: Kazım Bey ve Saadet Hanım, turşunun nasıl yapılacağı konusunda ihtilafa düşüp boşanır ve yıllar sonra tekrar bir araya gelir ve evlenirler. Bkz. *Neşeli Günler*.

<sup>701</sup> Örneğin, *Köyden İndim Şehire* filminde, tarlada altın bulan dört kardeş, altınları birbirine çaldırmamak için çok uğraşır ve aile üyelerine güvenmedikleri için hepsi en sonunda altınlardan olur. Burada aile kutsanmaz ama her şey aile olmakla alakalıdır. Bkz. *Köyden İndim Şehire*, Macera, Komedi (Arzu Film, 1974). Bir başka hikayede ise Telliogulları ve Seferogulları, sülale üyeleri olarak birbirleriyle mücadele eder. Onlar için en önemli mesele ailelerinin üstün olduğunu ispat etmek ve Yeşil Vadi'ye sahip olmaktır. Bkz. *Tosun Paşa*, Komedi, Tarih (Arzu Film, 1976). Her ne kadar tipik bir aile gibi olmasalar da *Hababam Sınıfı*, anaları babaları farklı kişiler olan, kardeş gibi yaşayan bir grup öğrencidir. Birlikteliğin ana dayanışma dokusu olduğu serüvenlerinde, bütün haylazlıklarına rağmen birbirlerini her zaman tutarlar. Mahmut Hoca da yine aynı şekilde tüm öğrencileri çocukları gibi görür, onlar uğruna kalp krizi geçirir. Bkz. *Hababam Sınıfı*. Son olarak, fakir ama gururlu bir grup arkadaş, gazino patronuyla girdikleri mücadelede birlikte hareket eder ve kaldıkları evde gazinonun assolistini rehin tutarlar. Kaçırılan şarkıcı Emel Sayın da mutluluğu bu sıcak aile ortamında bulur. Bkz. *Mavi Boncuk*.

<sup>702</sup> Mesela, Çengi Naciye, mahpus bir kader mahkumu olmasına rağmen bütün mahallesi onunla beraberdir ve başına gelen sıkıntıları beraber çözmeye çalışırlar. Naciye'nin saf duygularıyla oynayan damat adayı Murat'a karşı bütün tanıdıkları onun arkasında durur ve Murat'ı pişman ederler. Murat en sonunda sosyete hayatından vazgeçip fakir mahallesine gelir ve onların arasına karışır. Bkz. *Kadın Değil Baş Belası*. Bir diğer hikayede ise Azize, aradığı mutluluğun ve huzurun aslında geride bıraktığı sevdiklerinde ve mahallesinde olduğunu anlayınca tüm şöhretini geride bırakıp mutluluk anına geri döner. Bkz. *Kara Gözlüm*. Kenar mahallede yaşayan Alev ise pazarcı olan tanıdık akrabasıyla birlikte huzurludur ve evlilik sürecine girdiğinde herkes karınca kararınca ona destek olur. Bkz. *Yalancı Yarım*. Son olarak, Şaban, saf niyetli biridir ve reklamcılarının eline düşüp halkı istemeden aldatır fakat daha sonra onlara gerçekleri söyler ve ailesiyle beraber kendilerine karşı olanlar ile mücadele eder. Kişisel menfaatlerinden vazgeçer ve yoksulların adına kendini feda eder. Bkz. *Yüz Numaralı Adam*.

<sup>703</sup> *Petrol Kralları*.

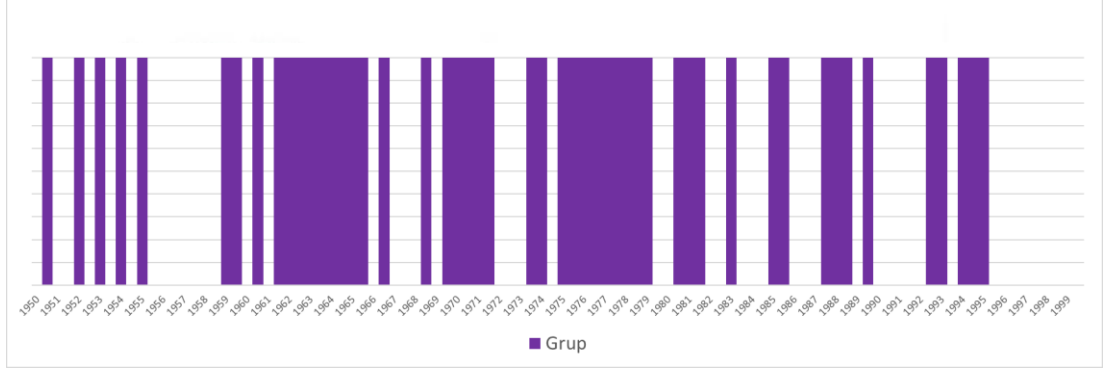
korkusu yaşarlar. Para biriktirip bir dükkan açmak ve sevgilileriyle burayı ihya etmek isterler ama meteliğe kurşun atarlar. Zeki'nin babadan kalma bir evi vardır. Mahalleyi yıkıp pasaj yaptırmak isteyen tefeci Hasan'ın önündeki tek engel bu evdir. Onları kandırıp evi ucuza kapatmaya çalışır. İki kafadar tam evi satacakken bahçeden benzin fişkırmaya başlar. Halka piyasa fiyatının çok altında ucuz benzin satarlar ve biriken parayla mahallelinin borcunu Hasan'a ödeyerek temizlerler. Tefeci Hasan hem bahçede çıkan benzin hem de mahalleye yapmayı düşündüğü pasaj nedeniyle gözünde değeri çok büyüyen bu ev için yüklü bir meblağ vererek evi satın alır. Halbuki bu benzin, Hasan'ın benzin istasyonu deposundan gelmektedir çünkü Hasan cimrilik yaptığı için depoya bakım yaptırmamış ve oradaki sızıntı Zeki'nin bahçesine ulaşmıştır. Hasan onlardan şikayetçi olurken kanuni olarak suç işlediği ayyuka çıkar ve bütün foyası ortaya çıkıp tutuklandığı için tüm mahalleli de ondan kurtulur.

Bu anlatıdaki ana mesaj, mahalle birlikteliğine yöneliktir. Yakınlara sahip çıkmak ve onlar için mücadele etmenin altını çizen bu vurgu, hemen her noktada müşterek bir duygu ile örülür. Paranın bu kişiler için bir ehemmiyeti yoktur. Para ancak açgözlü zenginler için önemlidir. Onlar da elbette cezalarını bir şekilde çekerler. Tesadüf anlatısı yine burada, dönemin ruhuna uygun olarak işlenir. *Yüz Numaralı Adam* filminde “halk kahramanı” olarak TRT'ye çıkarılan Adem'e, “Hayatta en sevdiğiniz şey nedir?” diye soru soran sunucuya Adem tarafından verilen yanıt tam olarak bu dönemin birliktelik vurgusunu gösteren en bariz göstergedir: “Ailem, yurdum, milletim, mahallem.”<sup>704</sup>

---

<sup>704</sup> *Yüz Numaralı Adam*.

**Tablo 26:** *Kurbanın Özel Niteliği - Grup*



Örneklemeden elde edilen yukarıdaki tabloda tehdit unsurlarının kimlere yönelik olduğu bilgisi vardır. Burada, 60'ların başından 70'lerin sonuna kadar, daha özelde ise 1966-1979 aralığını kapsayan ikinci dönemde, asıl tehdidin gruplara karşı ortaya çıktığı görülür. Korku durumlarını tecrübe eden bu grup çoğunlukla aile, bazen de mahalle gibi kalabalık birlikteliklerdir. Bilhassa 70'lerdeki anlatılarda, artık köye dönme planı yapmayan ama şehirde de refaha erişememiş, eşraftan olmayan küçük insanlar resmedilir. Bu alt tabaka insanları, toplumsal ve ekonomik tehditlerle yüzleştiği mücadelesinde güçlü ailesi tarafından her daim korunur.

Ailenin anlatılarda bu kadar merkezi konumda ele alınması ve tehditleri üzerine çekmesi dikkate şayandır. İşte korku hâli bu çatışma durumundan meydana gelir. Bu anlatılarda şehirli orta-direğin kentli üst tabakayla karşılaşması çatışmanın ana eksenini oluşturur. Zengin kız-fakir oğlan aşkı (ya da tam tersi), dönem içinde gittikçe dozajını artırarak işlenir. Şehirdeki “fakir ama gururlu” karakter, aile saadeti ve geniş ailenin huzuru için fedakarlık yapan etik ve ahlak sahibi bireyler olarak temsil edilir. Hikayeler, bireylerin kişisel mutluluk aradığı değil, aileyi bir arada tutmaya çalıştığı bir mücadeleyi anlatır. Neredeyse her zaman mutlu sonla biten filmlerde aile bireylerinin hepsi birer fedakarlık yaparak aileyi bir arada tutmayı başarır.

Bu dönemde ortaya çıkan bu aile tipi gerek kenar mahalle kahramanlarında gerek de kentsoylularda olsun, esasen çekirdek ailedir. Birkaç istisnai örnek dışında, hane yapıları olarak nesebin babadan geldiği modern aile tipleri temsil edilir. Ulus-devlet için elzem olan bu toplumsal yapının sinemada tekrar inşa edilmesi tabii ki şaşırtıcı değildir. Zira Cumhuriyetin kurucuları, haneyi temel alan sistemi bir yana



bırakıp evin reisinin baba olduğu aile sistemine geçmişlerdi.<sup>705</sup> En küçük yapı birimi olarak görülen bu ailenin muhafaza edilmesi, üniter yapı için bir anlamda beka meselesiydi. En büyük korkunun işte bu ailenin, yani birlikteliğin ortadan kalkmasına yönelik ortaya çıkması bu bağlamda da düşünülebilir.

1968 öncesinde aileye dair pek ciddi çalışma yoktur ama Serim Timur'un 1972 tarihli çalışması bu dönemde ailenin yapısına dair bazı önemli bilgiler sunar. Timur'un çalışmasının en temel iddiası, Türkiye'deki asli aile yapısının evlenmemiş çocuklarla beraber ana-babadan oluşan çekirdek aile olduğu ve ataerkil yapıyı geniş hanenin azınlık olduğudur.<sup>706</sup>

Yine de 1968 verilerine göre, geleneksel geniş ailenin %19 çıkması (köylerde ortalama %25,4, kentlerde %9,5) dikkate değerdir.<sup>707</sup> Araştırmadan çıkan bir diğer önemli sonuç da evde kimin sözünün geçtiğine dairdir. Buna göre, çekirdek ailede %95 oranında, geçici geniş ailelerde ise %75 oranında erkeklerin sözünün geçtiği bilgisine ulaşılmıştır.<sup>708</sup>

Tabii ki bu çekirdek ailenin bir modernlik göstergesi olup olmaması ayrı bir tartışma konusudur.<sup>709</sup> Bununla beraber, sosyal devletin kurumları yerine, ailenin, din değerlerinin ve hemşehrilik bağlarının öne çıkması bu dönemde görülen özelliklerdendir.<sup>710</sup> Bu da akla, bir sorun olup olmadığı şüphesini getirir. Zira, devlet kurumlarının 1965 sonrasında aile üzerine önemle eğilmesi, filmlerdeki aile anlatılarının yoğunlaştığı dönem ile tesadüf aşan bir korelasyon gösterir.

Ailenin önemine yapılan vurgu bu dönemin sonlarına doğru tazyikini artırır. Mesela, milli kültür ve milliyetçiliğe dair çalışmaları olan Mehmet Eröz'ün Milli Eğitim Bakanlığı'nın kurumsal olarak desteklediği "Türk Ailesi" kitabını 1977 tarihinde yazmış olması dikkate değerdir.<sup>711</sup> Eröz, daha kitabının başında, (bugün bir klişe hâline gelen) ailenin toplumu oluşturan en temel yapı taşı olduğu önermesini

---

<sup>705</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 295.

<sup>706</sup> Bkz. Serim Timur, *Türkiye'de Aile Yapısı* (Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1972).

<sup>707</sup> Timur, 27.

<sup>708</sup> Timur, 102.

<sup>709</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 89.

<sup>710</sup> Özbay, 195.

<sup>711</sup> Bkz. Mehmet Eröz, *Türk Ailesi* (Millî Eğitim Basımevi, 1977).

savunması, bu yapının adeta bir vatan gibi bölünmez olduğunu iddia etmesi önemlidir.<sup>712</sup>

Öyle ki, ona göre bu aile, kaotik süreçlerde, her türlü zararlı ideolojiye ve olumsuz rüzgara karşı ayakta durabilecek, sahip olduğu dini ve milli değerler ile direnç gösterebilecek savunma noktası olduğu için bu süreçte desteklenmelidir.<sup>713</sup> Bu çağrı, ateş olmayan yerden duman çıkmaz atasözünü anımsatan bir rahatsızlığın belirtisi gibidir. Nitekim Eröz'ün korkularının altı boş değildir.

1968'de aileye dair yürütülen ilk çalışmalardan yararlanarak on yıl sonrasına bakan bazı araştırmacılar, dağılmış ailelerden oluşan haneler ve geniş hanelerin sayısındaki artışı isabetle yakalayabilmiştir.<sup>714</sup> Daha on yıl evvel %8,3 olan çözülmüş aile oranı, bir toplumun evrimine göre kısa olabilecek bir sürede, 1978 yılı itibarıyla %14,1'e yükselivermiştir.<sup>715</sup> Belki de bu yüzden aileye dair bir panik havası oluşmuş, devlet kademesinde endişeler artmış, filmlerde ailenin dağılmasına dair korkular ısrarla işlenmiş ve aile şeksiz şüphesiz hep muzaffer çıkarılmıştır.

Aileye olan vurgu, bu dönemin ilk yıllarından başlayıp 1980'e kadar gittikçe yoğunlaşır. Dağılan ailelerin sayısındaki artışın yanında bu dönemde gerçekleşen tarihsel vakalara baktığımızda, yoğunlaşan bir diğer şey de şiddet sarmalıdır.<sup>716</sup> Sağ-sol çatışmalarının, hizipleşmelerin, siyasi çatışmaların, suikastların, adam kaçırmaların ve ekonomik problemlerin kol kola yürüdüğü bir kaos vardır. Genel anlamda korkunun en uç boyutlarından biri olan terör ortamı söz konusudur.

Toplum, özellikle 1968 sonrasında silahlı mücadelelerin yürütüldüğü bir kriz dönemine girmiş, 1980'e kadar bu durum bazı duraksamalar olsa da gittikçe şiddetlenerek artmıştır. Sokak ile perde arasındaki bu tezat aslında bir korku refleksini gösterir. Zira sokaktaki şiddet arttıkça, perdedeki aile vurgusu da aynı oranda artar. Bireysel hevesler uğruna hareket etmemek, aileye sınımsız sarılmak, mahallece birlik

---

<sup>712</sup> Eröz, 3.

<sup>713</sup> Eröz, 46.

<sup>714</sup> Dağılmış yahut çözülmüş aileden kastedilen şey, ölüm veya boşanma suretiyle oluşmuş olan tek ebeveynli ailelerdir. Bkz. Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 91.

<sup>715</sup> Özbay, 91.

<sup>716</sup> Siyasi tarihin bu kısmına dair tartışma, izleyen bölümün "Mücadele ve Fedakarlık" başlığı altında daha ayrıntılı bir şekilde yürütülecektir. Burada kısaca geçilmesinin sebebi budur.

olmak gibi ögütler elbette bu dönemin koşullarına müzahir ortaya çıkan unsurlardır. Bölünme korkusunun arka planında bu durum yatar.

Zira bölünmenin boyutları toplum içinde aşağı yukarı her yerde görülmekteydi. Üstelik sosyo-politik grupların birbirlerine karşı kamplaşmaları yalnızca muhalif bloklara yönelik gerçekleşmiyordu. “Öteki” olarak addedilen grup ile mücadele ederken grup içinde de yaklaşım farkları çıkıyor, bu yüzden yeni fraksiyonlar meydana geliyordu. Bu hizipler içinde de çeşitli saflar yer alıyor, en nihayetinde bireysel farklılıklara kadar iniyordu. Dışarıdan yekpare olarak görülen her grup aslında içeriden bakıldığında paramparçaydı. Bu yüzden bu dönemde partiler parti, örgütler örgüt doğuruyordu. Dönemin ruhu bölünmektir. Bu ruh, toplumun hemen her katmanına sirayet etmişti.

Cumhuriyetin evrimini siyasi tarih okuması ile anlamaya çalışanlar, iki darbe arasında gerçekleşen vakaları art arda sıralayarak makro etkenleri daha iyi tasvir edebilir. Fakat bu tip bir vakanüvislik denemesine girişmeden, bu dönemin bölünme korkusunu hizipleşmeler üzerinden anlamaya çalışmak araştırmacıya daha farklı bir perspektif sunabilir. Bu minvalde, Türkiye'nin bu evresindeki gruplara ve bölünme saiklerine bakılabilir.

Bu meselenin miladı 61 anayasası olmalıdır. Zira örgütlenme haklarının genişletilmesi ancak 27 Mayıs 1960 darbesini izleyen yeni anayasa ile mümkün olmuştur.<sup>717</sup> O güne kadar vatandaşların tekil veya grup halinde (sendikalar, dernekler, partiler, işçiler olarak) tecrübe etmediği hakların tevdi edilmesi toplumsal yapıyı da hareketlendirmiştir.<sup>718</sup> Tabii ki, özgürlüklerin de bir haddi hududu vardır ve olası

---

<sup>717</sup> Bu noktada, gerek sendikal hareketlerdeki yönlendirici etkileri gerekse 1968 yılında aşırı sol tarafından başlatılan “silahlı mücadele” yöntemleri nedeniyle, bu süreci ekseriyetle sol/sosyalist literatürden takip etmek daha makuldür.

<sup>718</sup> 61 Anayasasının Başlangıç bölümünde, “İnsan hak ve hürriyetlerini, milli dayanışmayı, sosyal adaleti, ferdin ve toplumun huzur ve refahını gerçekleştirmeyi ve teminat altına almayı mümkün kılacak demokratik hukuk devletini bütün hukuki ve sosyal temelleriyle kurmak için” hareket edileceği garanti ediliyordu. Madde 10’a göre ise “Herkes, kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilemez, vazgeçilemez temel hak ve hürriyetlere sahiptir. Devlet, kişinin temel hak ve hürriyetlerini, fert huzuru, sosyal adalet ve hukuk devleti ilkeleriyle bağdaşmayacak surette sınırlayan siyasi, iktisadi ve sosyal bütün engelleri kaldırır.” Bu madde çok dikkat çekicidir çünkü açık bir şekilde herhangi bir otorite tarafından bu hakların sınırlanamayacağını ifade eder. Bkz. Resmi Gazete, 20.7.1961, Sayı: 10859, “Türkiye Cumhuriyeti Anayasası”, 334 § (1961), <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/10859.pdf>.

tehlikelere karşı devlet erkini harekete geçirecek bazı emniyet supapları da metne ilâştirilmiştir.<sup>719</sup>

Buna rağmen, anayasanın kabulünü izleyen dönemde, 274 ve 275 sayılı Sendika ve Toplu Sözleşme Yasası'nın çıkmasının ardından sözleşmeli, grevli sendikacılık dönemi başladı.<sup>720</sup> Hatta bazı sendikacılar, sosyalist söylemlere meşruiyet ve resmiyet kazandıracak olan Türkiye İşçi Partisi'ni (TİP) Şubat 1961'de kurabildi. Bu olayı değerli kılan, bir siyasi oluşumun “sol” bir parti olarak yasal zeminde yer bulabilmesiydi. Çeşitliliği arttırmak için bir yığın parti kurulmasına da böylece “müsaade” edilmiş oldu. Aslında sol ve komünist akımlar, nevezuhur değildi, kökenleri 20. yüzyılın başına, hatta daha erken tarihlere kadar uzanmaktaydı.<sup>721</sup>

Fakat 60'lı yıllar, özellikle siyasi arenada ciddi fraksiyonların boy vermeye başladığı yıllar olması nedeniyle farklıydı. Türkiye İşçi Partisi kadroları da zaten, yasaklı olan Türkiye Komünist Partisi (TKP) ile bağıını kesmiş kişilerden oluşmaktaydı.<sup>722</sup> Bölünmüşlük sol/sosyalist cemahtaki bu iki başat grubun çok daha ötelere uzanmaktaydı. Öyle ki Hüseyin Aykol, *Bölüne Bölüne Büyüme: Türkiye'de Sol Örgütler* kitabında 1960-1970 arasında yirmi iki sol fraksiyondan bahseder.<sup>723</sup>

---

<sup>719</sup> Bilhassa Türk Ceza Kanunu'nun 141 ve 142. maddeleri komünist cemiyetler kurulmasını, anarşizmi, diktatörlüğü, ırkçılığı ve millî duyguları yok etmeği ve zayıflatmayı amaç edinen cemiyetleri yasaklamış ve suç saymıştı. Bkz. Uğur Alacakaptan, “Demokratik Anayasa ve Ceza Kanunu'nun 141 ve 142'inci Maddeleri”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* 22, sy 1 (01 Mayıs 1966): 1, [https://doi.org/10.1501/Hukfak\\_0000001361](https://doi.org/10.1501/Hukfak_0000001361). Buna ek olarak, ileride ordunun yolunu biraz açabilmek için olsa gerek, madde 11'de “Temel hak ve hürriyetler, Anayasanın sözüne ve ruhuna uygun olarak, ancak kanunla sınırlanabilir” ifadesi de aynı anayasada yerini bulabildi. Nitekim 1968'den sonra başlayan silahlı mücadeleler sonucunda bu konu biraz daha netleştirilecek ve 20 Eylül 1971 tarihli 1488 sayılı kanunla, hak ve özgürlüklerden hiçbirisinin “dil, ırk, sınıf, din ve mezhep ayırımına dayanarak, nitelikleri Anayasada belirtilen Cumhuriyeti ortadan kaldırmak kasdı ile” kullanılmayacağı şeklinde revize edilecekti. Bkz. Resmi Gazete, 20.7.1961, Sayı: 10859, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası.

<sup>720</sup> Resmi Gazete, 24.07.1963, “Sendikalar Kanunu”, 274 § (1963), <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/11462.pdf>.

<sup>721</sup> Kendisi de Türkiye Komünist Partisi (TKP) üyesi olan Haluk Yurtsever'e göre Türkiye'de solun tarihi, 1950'ye hatta 1960'lara kadar (bu vakitlere kadar yasaklı olan) TKP'nin tarihidir. Bkz. Haluk Yurtsever, *Yükseliş ve Düşüş: Türkiye Solu, 1960-1980* (İstanbul: Yordam Kitap, 2008), 39.

<sup>722</sup> Yurtsever, 28.

<sup>723</sup> Aykol bölünmenin boyutları konusunda aslında çok iyimserdir çünkü gruplar içindeki farklılıkları göz ardı eder. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Aykol, *Türkiye'de Sol Örgütler: Bölüne Bölüne Büyüme* (Phoenix Yayınevi, 2010).

Hatta bu dönemde emekçiler arasında bile ciddi bir bölünmüşlük vardı. Bir yanda sendikalar sayesinde daha iyi şartlarda yaşayan bir işçi grubu varken öte yanda güvencesiz, kötü şartlarda çalışan, düşük ücretli başka bir grup vardı.<sup>724</sup> Bu ikisi arasındaki sürtüşmelerden siyasal bir kutuplaşma çıkması şaşırtıcı olmasa gerekti. Nitekim birçok yerde bu şekilde kamplaşmalar da cereyan etmişti.

Soldaki bu bölünmüşlük, sosyalist kavramları farklı yorumlamaktan ileri gelmekteydi. Örneğin birçok grup, Leninizm’i Avrupa Marksizm’inden çok daha fazla devrimci görürken kendine özgü pratikleri nedeniyle Avrupa işçi-komünist hareketinin yaralarına merhem olabilecek bir ‘model’ olduğunu düşünmüyordu.<sup>725</sup> Yahut sol hareketlerin kendilerini inandırdığı şeylerden birisi, Cumhuriyet’in kurulduğu yıllarda Sosyalizm ile Kemalizm’in iç içe olduğuydu. 12 Mart’a yaklaştıkça “kim daha çok solcu” yarışının sonucunda ana grupta bölünmeler gerçekleşti ve böylece farklı sol zümreler ortaya çıktı.<sup>726</sup> Bu ve buna benzer konularda gittikçe farklılaşan gruplar YÖN, TİP, MDD, THO vb. gibi hiziplere ayrılarak birbirinden uzaklaştı.

Mesela 1965 seçimlerinde on beş milletvekili çıkaran Türkiye İşçi Partisi’nin seçim meselesine daha fazla önem vermeye başlaması, parti içindeki şahinleri pek memnun etmedi. Her ne kadar TİP yönetimi, “parlamentoda işçi sınıfı ve onun müttefiki emekçi sınıfları temsil” ettiğinin altını çizse de parti, programındaki “barışçıl mücadele” söylemi nedeniyle sosyalist devrim şöyle dursun, devrim düşüncesinden bile fersah fersah uzak olduğu gerekçesiyle eleştirilmekteydi.<sup>727</sup>

Bundan dolayı, izleyen iki-üç yılda parti içi muhalefet şiddetlendi ve ardından TİP’ten hem birtakım kopuşlar gerçekleşti hem de, iddialara göre parti içi demokrasi zaten hiç olmadığı için, muhalefet tasfiye edildi.<sup>728</sup> TİP içinde barınamayan şahinler

---

<sup>724</sup> Keyder, “Türkiye Demokrasininin Ekonomi Politikası”, 117.

<sup>725</sup> Yurtsever, *Yükseliş ve Düşüş*, 22.

<sup>726</sup> Savaş Açikkaya, *Solun Türk Devrimiyle İmtihanı* (Paraf Yayınları, 2011), 10.

<sup>727</sup> Yurtsever, *Yükseliş ve Düşüş*, 71, 87.

<sup>728</sup> Yurtsever, 73.

de böylece Milli Demokratik Devrim (MDD) saflarına geçerek 68 sonrası silahlı solun teşekkülüne zemin hazırladı.<sup>729</sup>

60'ların sosyalist çevrelerindeki tartışma, Türkiye'nin hangi tarihsel aşamada olduğu idi. TİP çevreleri, Türkiye'nin demokratik yollarla gerçekleşecek sosyalist bir devrime hazır olduğunu savunmaktaydı. Zira işçilerin artan sınıf bilinci ve siyasal uyanışı buna imkan hazırlayacaktı. Mihri Belli'nin önderliğindeki Milli Demokratik Devrim mensupları ise, Türkiye'nin feodal bir Asyalı topluma sahip olduğunu, dolayısıyla proletaryanın hayli zayıf olduğunu düşünmekteydi. Bu nedenle devrim, ancak aydınlar ile subayların aynı safta yer almasıyla gerçekleştirilebilirdi.<sup>730</sup>

Fakat MDD'nin Kemalist nitelikleri ve işçi sınıfını ikinci plana atan politikası da sol gruplar tarafından eleştirildi.<sup>731</sup> 1970'ten sonra ise MDD'den bir grup mevcut bakış açısının ve faaliyetlerin yeterli olmadığına kanaat getirip sadece "silahlı propaganda"nın ve "silahlı mücadele"nin devrimi getirebileceğine inanarak bu yönde bir "kent gerillası" başlattı.<sup>732</sup>

Özetle, 1965 yılında solcuların yakın durduğu kanat daha çok Türkiye İşçi Partisi ve Mehmet Ali Aybar iken 1968'den sonra Mihri Belli çizgisine doğru bir kayış gerçekleşmiş, onu da yeterli bulmayarak şiddete yönelenler suretiyle mücadele pratikleri legalden illegale dönmüştür.<sup>733</sup> Bu bağlamda, Amerikan Altıncı Filosunun, Sovyetlerin işgal tehdidine karşı Temmuz 1968 ve Şubat 1969'da Türkiye'ye gelişleri sırasında polis ve askerle şiddetli çatışmalar gerçekleşmiş ve ölümler gerçekleşmiştir.

---

<sup>729</sup> Zaten 67'den sonra MDD tarafından çıkarılan "Türk Solu" dergisi ile çözülme iyice belirginleşmişti. Bkz. Yurtsever, 74.

<sup>730</sup> Burada TİP liderlerinden Sadun Aren'in Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ndeki Fikir Kulübü'nden bahsetmekte fayda var. TİP, Fikir Kulüpleri Federasyonu ile ulusal bir ağ kurmuş ve bu kulübü de bünyesine katmıştı. Bununla beraber, 1968'de Fikir Kulüpleri Federasyonu'nda "Milli Demokratik Devrim" fikri hakim oldu. Bu oluşum, akabinde Dev-Genç şeklinde kısaltılan "Devrimci Gençlik" haline büründü. Bu ise 68 sonrası için büyük hareketliliklerin olduğu ve öğrenci eylemlerinin bu gruplarca yürütüldüğü bir süreci doğurdu. Bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 371-72.

<sup>731</sup> Muhsin Salihoğlu vd., *Yoldaşların Ateşle İmtihani: 1920'den Günümüze TKP* (Ürün Yayınları, 2004), 29.

<sup>732</sup> Doğu Perinçek'in grubundan kopan Türkiye Komünist Partisi-Marksist/Leninist grup, Türkiye İşçi Köylü Kurtuluş Ordusu, Deniz Gezmiş tarafından önderlik edilen Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu, Mahir Çayan'ın Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi bu gruplardandı. Bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 372-73.

<sup>733</sup> Aclan Sayılğan, *Türkiye'de Sol Hareketler (1871-1972)* (İstanbul: Hareket Yayınları, 1972), 499.

Devrimci Yol ve akabinde Devrimci Sol'un ortaya çıkışı da bu şekilde olmuştur. Bilhassa THKP-C ve THKO tarafından yürütülen bombalı saldırılar, adam kaçırmalar, soygunlar ve tedhiş eylemleri yine bu sosyo-politik atmosfer içinde gerçekleşmiştir.<sup>734</sup> Bu iki grubun takipçisi olarak da irili ufaklı birçok grup ortaya çıkmıştır.<sup>735</sup> Hülasa, sol/sosyalist çevreler bu dönemde muazzam bir bölünmüşlük tablosunun aktörü olmuşlardır.

Dönemin ruhu bölünme pratikleri üzerinden şekillendiği için hizipleşmeler yalnızca sol cenahlar ile sınırlı değildir. Her ne kadar soldaki kadar keskin bir bölünmüşlük söz konusu olmasa da sağ/muhafazakar/mukaddesatçı tandanslı gruplar için de dikkate değer yol ayrılıkları söz konusudur.<sup>736</sup> Sağ camianın özellikle mütedeyyin gruplarında hizipleşme süreci bilhassa 50'lerden sonra belirmeye başlamış, 60'larda ise yoğunlaşmıştır.

1930 ve 1940'larda rejimin din ve dindarlara yönelik uyguladığı baskıların, çok partili hayata geçiş sürecinde yumuşaması sonucu dinin toplumsal hayattaki görünürlüğü ve nüfuzu artabilmişti. Bu sürecin bir nüvesi olarak din dersleri okullarda seçmeli ders olarak konuldu, vaiz yetiştirme kursları açıldı, Ankara Üniversitesinde İlahiyat Fakültesi kuruldu ve 1949'da da türbelerin yeniden açılmasına izin verildi.<sup>737</sup> İlk mezunlarını 1958'de veren İmam Hatip okulları, işte bu dönemde açılan İmam Hatip kurslarının devamıydı.<sup>738</sup>

---

<sup>734</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 375.

<sup>735</sup> Hatta öyle ki, İlhan Akdere, bu kadar fazla bölünme olmasının önemli nedenlerinden birisinin de takipçilerin, liderlerin yorumlarını en doğru kimin yorumladığı konusunda anlaşmazlığa düşmeleri ve bu yüzden birbirlerinden uzaklaşmaları olduğunu söyler. Bkz. İlhan Akdere ve Zeynep Karadeniz, *Türkiye Solu'nun Eleştirel Tarihi, 1908-1980*, c. 1 (İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1996), 319.

<sup>736</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Hüseyin Aykol, *Türkiye'de Sağ Örgütler: Bölüne Bölüne İktidar Olmak* (Phoenix Yayınevi, 2011).

<sup>737</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 339.

<sup>738</sup> Asım Öz, "Manevi İmar ile İslam İnkılabı Arasında: Altmışlı Yıllarda İslam Davası Etrafındaki Vaziyet Alışlar Üzerine", içinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 600. Bununla beraber, İmam Hatip mezunlarının Ankara İlahiyat Fakültesi'ne alınmaması sonucu ara formül olarak Yüksek İslam Enstitüsü kurulmuş ve ilk mezunlarını 1963'te vermişti. Bu mezunlar dönemin entelektüel çalışmalarında etkili oldu. Bkz. Öz, 603. Bunda tabii ki Demokrat Parti dönemi laikliğinin önceki dönemle karşılaştırıldığında daha yumuşak olması ve muhafazakar camia için uygun koşulların oluşmasının da etkisi büyüktür. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 339.

60'ların başları sağ tandanslı grupların birbirleri arasındaki tartışmaların yoğunlaştığı, kültürel faaliyetlerin canlandığı, bunun bir yan unsuru olarak da görüş ayrılıklarının arttığı bir dönemdi. Yani aslında sağ kesime yönelik gerçekleşen gelişmeler arttıkça aksülameller meydana getirerek bu camia içinde bir yelpaze oluşturdu. Bu farklılaşmalardan belki de en önemlisi, 60'lar boyunca yürütülen İslamcılık ve sağcılığın aynı şey olup olmadığına dair yürütülen tartışmaydı.<sup>739</sup>

“İslamcı” kavramsal olarak aslında pejoratif bir anlama büründüğü ve yapay algılandığı için 60'larda daha çok *milliyetçi-mukaddesatçı* kavramı kullanıldı fakat aradaki ayrılıklar artınca 70'lerde bu tamlamadaki “milliyetçi” kavramı da sessiz sedasız düşürüldü.<sup>740</sup> Zira milliyetçilerin şiddet olaylarına dahil edilmesiyle, sağdaki gruplar arasındaki farklılık vurgulanarak araya bir mesafe koymak makul gelmiş olmalıydı.

Neyin milli olduğu ve milliliğin nasıl sağlanacağına dair fikir ayrılıkları ciddi boyutlardaydı. Toplumsal hayatta aktif olan Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) ve Mücadele Birliği (MB) arasındaki sürtüşmenin temel nedeni de buydu. MTTB, daha çok Türk-İslam değerleri peşindeyken MB, aynı yıllarda komünist gruplar tarafından tekrar inşa edilmeye çalışılan Milli Mücadele konseptiyle hareket etmekteydi. 1967'de Konya'da kurulan MB'nin Yeniden Milli Mücadele diskuru diğer milliyetçi-mukaddesatçı gruplar tarafından pek hoş karşılanılan bir söylem olmadığı için MB mensupları “yeşil komünistler” şeklinde adlandırılarak ötekileştirilmekteydi.<sup>741</sup>

Sağ camiadaki bir diğer etkili oluşum ise, İbrahim Kafesoğlu'nun Türk-İslam sentezi teorisi etrafında şekillenen Aydınlar Ocağı'ydı.<sup>742</sup> 1970 yılında teşekkül eden bu grup gerek iş dünyasından gerek üniversite ve siyasetteki önde gelen kişiler tarafından solcu entelijansiyanın hegemonyasını kırmak üzere kurulmuştu.<sup>743</sup> Nüfuz

---

<sup>739</sup> Öz, “Manevi İmar ile İslam İnkılabı Arasında: Altmışlı Yıllarda İslam Davası Etrafındaki Vaziyet Alışlar Üzerine”, 609.

<sup>740</sup> Öz, 592.

<sup>741</sup> Öz, 610.

<sup>742</sup> Kuruluşuna dair kısa tarihçe için bkz. “Tarihçe - Aydınlar Ocağı”, erişim 02 Aralık 2022, <http://aydinlarocagi.org/tarihce/>.

<sup>743</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 419-20.



alanı itibarıyla belki de en etkili akım bu oldu çünkü, ülkeyi yöneten bazı önemli isimlerin bu grup ile gönül bağı mevcuttu.

Bu ayrılıklar edebiyat çevrelerindeki gruplaşmalar ile de kendini belli etmekteydi. Necip Fazıl Kısakürek rotasında ilerleyen ofansif Büyük Doğu dergisinde Türk-İslam değerleri baskınken Nurettin Topçu'nun Hareket'inde ısrarla altı çizilen toplumculuk ve Anadoluçuluk dokusu hâkimdi, bu anlamda Topçu, “yeşil komünistler”in çizgisindeydi. Sezai Karakoç ise bir medeniyet hülyası doğrultusunda oluşturduğu Diriliş tasavvurunda mütedeyyin çizgisi daha ağır basan bir yerde durmaktaydı. Nuri Pakdil'e gelince o da, çıkardığı Edebiyat dergisi ve kitap yayınlarıyla Batıcılığa karşı İslam devrimciliğini savunan bir çizgide mücadele yürütmekteydi. 1960'lar boyunca işin içine İslam dünyasında ortaya çıkmış çeşitli akım ve temsilcilerin kitaplarının tercümeleleri de girince bu farklılıkların boyutu daha da derinleşti.<sup>744</sup>

Milliyetçi-mukaddesatçı çizginin Türkçülüğü ağır basan bir grubu da Alparslan Türkeş etrafında toplanan gruptu. 60 darbesinin en aktif subaylarından olan Türkeş, tasfiye edilince bir müddet sürgünde kalmış ve sonra Türkiye'ye geri dönerek 1965'te Cumhuriyetçi Köylü Millet Partisi'ne (CKMP) katılmış, hemen akabinde de genel başkan seçilerek bu partiyi Pantürkizm ideali ve komünizm aleyhtarlığı doğrultusunda hiyerarşik olarak örgütlemiş, en nihayetinde de adını Milliyetçi Hareket Partisi olarak değiştirmişti.<sup>745</sup> Milliyetçi-mukaddesatçı çizgiden, şiddet kullanmakta beis görmeyen tek grup muhtemelen Türkeş'in izindeki milliyetçilerdi. Bu anlamda diğer sağ gruplarla aralarında önemli bir kategorik ayrım vardı.

Zira ekstrem soldan bazı gruplar silahlı mücadeleye girişince, Türkeş de bu solcu grupların karşısına, onları yıldırım üzere özel eğitimler alan “Bozkurtlar” adını verdiği grubu çıkardı.<sup>746</sup> Bozkurtlar, kamplarda asker gibi eğitim almakta ve solcuları,

---

<sup>744</sup> Bunların başlıcaları Mısır'da yükselen Seyyid Kutub, Pakistan'da Nedvi ve Mevdudi, Cezayir'de ise Malik bin Nebi'dir.

<sup>745</sup> Türkeş'in Dokuz Işık olarak adlandırdığı ilkeler manzumesi milliyetçilik, ülkücülük, ahlakçılık, toplumculuk, ilimcilik, hürriyetçilik, köylücülük, gelişmecilik, sanayicilik ve teknikçilik idi. Bkz. Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 373-74.

<sup>746</sup> Zürcher, 374.

zapt ettikleri kampüsler ve sokaklardan söküp atma hedefi gütmekteydi.<sup>747</sup> Solcu/sosyalistler ile milliyetçi/mukaddesatçılar arasındaki çatışmalar bu tarihten sonra şiddetlendi ve evvela fakültelerde başlayan çarpışmalar gittikçe genişleyerek sokaklara taşıdı.<sup>748</sup> Şiddetin en bölücü tarzı, işte bu ortamda gerçekleşti ve kutuplaşmanın en bariz göstergesi olarak bu ikinci dönemin (1966-1979) genel ruhunu şekillendirdi. Böylece, bilhassa 70'lerin sonlarında katliamlar ve suikastlar ile ve korkunun teröre dönmesine yol açan zemini oluşturdu.

Türkiye'nin toprak bütünlüğüne yönelik bölücü örgütlerin de bu süreçte vuku bulması zamanın ruhuna uygun gelişmelerdi. Nitekim Ankara Üniversitesi'nde sol çevrelerde yetişmiş Abdullah Öcalan, güneydoğuda sosyalist bir Kürt devleti hülyasıyla neo-Marksist "Kürdistan İşçi Partisi" (PKK) adında bir örgüt kurdu.<sup>749</sup> Öcalan'ın güneydoğu bölgelerine yönelik geliştirdiği aleni bölücülük, aslında bu dönemin belki de en şiddetli olanıydı.

Bir benzeri de, yine bu dönem içinde Ermeni teröristler tarafından yürütüldü. 27 Ocak 1973'te ABD'deki Türk Başkonsolosluğuna yaptıkları saldırıdan iki yıl sonra varlığını ilan eden, "Ermenistan'ın Kurtuluşu İçin Ermeni Gizli Ordusu" (ASALA), Kuzeydoğu Anadolu'da kurulacak sözde Ermeni devleti için toprak talebinde bulunmaktaydı.<sup>750</sup>

Toparlayacak olursak, bu dönemin ruhunu oluşturan sağdan sola, edebiyattan fikir akımlarına hemen her oluşum içinde kamplaşmalar, gruplaşmalar, hizipleşmeler ve saflaşmalar şeklinde beliren bölünmüşlük her yere nüfuz ettiği için toplumun en küçük yapısını da bu tehdide maruz bırakmıştır. Tam da bu nedenle anlatıların asıl dayanak noktası aile olarak ortaya çıkarken, en büyük huzursuzluk ise bölünme korkusu nedeniyle vuku bulur. Bu korku; aile bireylerinden, sevilen kişilerden ve yaşanılan yerden kopma endişeleriyle işlenir. Her şeyin, herkesin, her ortamda bölündüğü bu ortamda birliktelik vurgusunun altının çizilmesi bir projektör gibidir.

---

<sup>747</sup> Zürcher, 374.

<sup>748</sup> Sayılğan, *Türkiye'de Sol Hareketler (1871-1972)*, 501.

<sup>749</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 384.

<sup>750</sup> Zürcher, 403-4.

Bu dönem filmlerinde ısrarla vurgulanan aile, mahalle, birlik olma temaları tam da bu bölünmüşlük için bir alternatif yol önerisidir. Bu nedenle kişisel kariyer ve başarı serüvenleri gibi bireysel çıkışlar kabul edilmez ve her vaka birliktelik lehine olacak şekilde sonuçlandırılır. Beraber olmak çok önemlidir. Zira hiçbir kimse, gerçekten bir arada olanları ayıracak kadar güçlü değildir. Böyle olunduğu için, bu dönemin muktedir güçleri, zenginleri ve kötülerini aileleri yıkamaz, aşıkları ayıramaz.

Bu doğrultuda, bir önceki dönemin yersiz-yurtsuz alt tabakası, bu dönemde yerini tahkim ederek savaştan bir kısveye bürünür. Özellikle 70'li yıllarda kentlerin demografik yapısının değişmesi ile dönemin kahramanlarının sosyal tabakası da birden şehirli orta direk olur. Bununla paralel olarak, aile kavramı toplumdaki bireylerin ana dayanağını oluşturmaya devam eder ve dönemin atmosferindeki ideolojik çatışmalara rağmen, ailenin umudu hiç bitmez ve aile hep kazanır. Kentteki ortadirek ailenin bu baskın rolü toplumsal gerçeklikle paraleldir.

Dönemin öne çıkarılan ailesi, Cumhuriyet'in temel dinamiklerinden birini oluşturan çekirdek ailedir. Bu ailenin varlığını muhafaza etmek gerektiğine dair oluşan endişe, tarihsel vakalar ile korelasyon gösterir. Çözülen ailelerin sayısındaki artış da niçin aile kurumunun tehdit altında görüldüğüne diğer bir açıklamadır. Zira 1965 sonrasında devletin direkt ve dolaylı desteğiyle yürütülen çalışmalarda ailenin geleceğine dair endişelerin olduğu açıkça görülür. Bu nedenle bu süreçte ailenin hem "zararlı" ideolojilere karşı bir cephe hem de milli değerleri yükselten bir sancak olarak desteklenmesi gerektiğine dair bir temayül oluşur. İşte bu yüzden, bu savunma noktası, süregelen bölünme karşısında hâkim noktadaki en stratejik kaledir.

#### **3.1.4. Dağılan Aileler ve Gönüllü Yalnızlar (1980-1999)**

Üçüncü dönemin, birbiriyle geçişken olmakla beraber, 80'ler ve 90'lar olmak üzere iki farklı fazı vardır. Bu dönemin ilk motifi, yani 80'lerin kahramanları, etraflarında güvendikleri kimse kalmamış, en yakınlarından kazık yemiş ve her şeyiyle korumaya çalıştığı aile üyelerini kaybetmiş kişiler tarafından oluşturulur. Döneme damgasını vuran birçok filmde, alt tabakadan olan kahraman, şehirde ümitsizlikler

içinde anlatılır. Hayatları kötü yaşam koşulları altında geçer. Fakirin de fakire kazık attığı bu filmlerde etrafındakilere güvenmek isteyen karakter her güvendiği kişiden darbe yer, namussuzluğun düzen haline gelmiş olduğu böylesi bir ortamda, parçalanmış ailesinden elinde kalan son kişiyi kaybetmemek için uğraşır fakat ne yaparsa yapsın başaramaz.

Kadın kahramanlar fuhuş batağına, erkek kahramanlar hapse sürüklenir. Bu dönemde ana karakterler hariç herkes kötüdür. Topluma olan güvensizlik, karakterlerin duygu dünyalarının çok devinimli olmasına yol açar. Sevinçten öfkeye, korkudan aşka çok geniş bir duygu spektrumunda gezinirler. Hikayenin sonunda hiç ümidi kalmayan bireylerin aileleri dağılır yahut kendileri onlardan kopar.<sup>751</sup> Böylece gittikçe yalnızlaşırlar. Bunların küçük bir kısmı memleketine geri dönerken çoğu şehirde kalıp mücadele ederken yitip gider.

*Milyarder* bu anlamda dikkat çekici bir filmidir.<sup>752</sup> Mesudiye tren istasyonu şefi olan Mesut, yılbaşı çekilişinde büyük ikramiyeyi kazanınca önce çok sevinir, sonra ise bileti çaldırma endişesiyle derin bir güven bunalımına girer. Etrafa karşı duyduğu bu güvensizlik onda müthiş bir korkuya neden olur. Bu süreçte, paranın peşinde olan tanıdıklarının nasıl da çabucak karakter değiştirdiğini ve ucuzlaştığını gözlemler. Herkes onun etrafında pervane olur. O ise, ailesi dahil herkesin iç yüzü ortaya çıkınca yıkılır ve tek başına olduğunu hisseder. Herkesi terk eder ve trende yalnız başına

---

<sup>751</sup> Topluma olan inancın kaybolmasına dair bir sürü anlatı bu dönemin ayırt edici özelliğidir. Mesela, Bilo adındaki köylü karakter, yolu İstanbul'a düştükten sonra burada mücadele eder ve en yakın arkadaşları tarafından ve aile kurmak için yıllardır beklediği nişanlısı tarafından ihanete uğrar. Bütün sistemin bozuk olduğunu geç de olsa fark eder. Bkz. *Banker Bilo*. Rıfki adında bir diğer karakter ise köyüne mirası için döner ama tek akrabası olan Düzenbaz Sabri onun mallarına çökmüştür. Rıfki herkese karşı tek başına mücadele eder. Bkz. *Üç Kağıtçı*, Komedi (Cumhur Film, 1981). İffet, kenar mahallede yaşayan ve evlilik umutlarına sahip olan bir genç kız iken, mahallenin hovarda gençlerinden birine inanıp bekaretini kaybedince babası tarafından evlatlıktan reddedilir ve tek başına intikam peşine düşer. İntikam almak istediği kişi aslında Cemil'dir fakat bu hırs, bütün düzene karşı, herkesten öç almaya doğru genişler. Bkz. *İffet*, Dram (Uzman Film, 1982). Bir diğer filmde ise insanlara güvenmeyen ve yalnız yaşayan Kemal, hapisten çıktıktan sonra intikam peşine düşer ve en güvendiği arkadaşı tarafından ihanete uğrar. Bkz. *Çöl*, Macera, Dram (Anit Film, 1983). Namuslu'nun baş kahramanı mutemet Ali Rıza da hırsızlık yapmadığı halde sanki yapmış da milyonların üzerine çökmüş gibi davranılır. Ali Rıza'ya ailesi dahil kimse inanmaz, en sonunda namussuzluk yapmaya karar verip herkesi bu sefer gerçekten aldatır. Bkz. *Namuslu*, Komedi, Dram (Uzman Film, 1984). *Acı* filminde, hemen herkes yapayalnızdır ve acımasız topluma karşı ayakta durmaya çalışır. Bkz. *Acı*. Son olarak, Yoksul lakaplı çaycı, ortak olmayı umduğu patronu ve aile kurmayı tasavvur ettiği nişanlısı tarafından istismar edilir ve en sonunda kimseye güvenmemeyi öğrenir. *Yoksul*.

<sup>752</sup> *Milyarder*.

giderken bileti yırtar. Mesut'un yaşadığı duygusal çöküşün arkasında kendisi hariç herkesin ne kadar menfaatperest olduğu düşüncesi yatar. En büyük korkusu ise sevdiklerini kaybetmektir fakat korktuğu başına gelir. Buna benzer anlatı gidişatları bu dönemde sıkça işlenir.<sup>753</sup>

Bu dönemin ikinci safhasını temsil eden 90'ların anlatıları ise 80'lerden biraz daha farklı bir şekilde, kendine has bazı karakteristiklere sahiptir. Filmlerin baş karakterleri çoğunlukla anti-kahramandır. Zira kendileri hariç herkes bir tehdittir ve önceki dönemlerde "kötü" karakter olarak kodlananlar bu dönemin anti-kahramanı olarak ortaya çıkar. İyi-olmak-zorunda-olmayan-kahramanların bir özelliği de toplumun orta direğinin ve ailesinin gözünde dışlanmış ve marjinal kalmış farklı cinsel kimlik ve yönelimdeki bireyler de olabilmeleridir.

90'larda bireyin yalnızlığı daha kesindir ve bu nedenle karakterler kendi içlerine dönerek seçimlerini yapmaya çalışır. Dolayısıyla, bu kişiler mücadelelerini aile olarak değil, birey olarak yürütür. Bu sebeple bir başınadırlar.<sup>754</sup> Bu bireyselleşme

---

<sup>753</sup> Birçok filmde korku nesnelere aile içinden kaynaklandığı görülür. Daha evvelen de bahsedildiği gibi İbrahim isimli karakter, ailesiyle beraber köyden kente gelmiştir. Burada hayat mücadelesi verir ve rahmetli babasının vasiyeti üzerine kardeşini doktor yapmak için çalışır didindir. Fakat İsmet, ailenin başına bin bir türlü bela açar ve sürekli onları zor durumda bırakır. İbrahim, en sonunda onun işlediği bir suçu üzerine alıp hapse girer. Hapisten çıktığında ise İsmet'in pezevenk olduğunu, hatta İbrahim'in aşık olduğu kadın olan Bahar'ı da iğfal ettiğini öğrenir. Bkz. *Çile*. İlyas isimli bir kapıcı çocuğu futbolcu olma hayaliyle yanıp tutuşur. Fakat sert mizaçlı biri olan babası Enver'den çok korktuğu için gizli bir şekilde top oynar. Enver, bu boş hevese karşıdır ve bulduğu her fırsatta oğlunu döver. Ondan köşe bucak kaçan İlyas, profesyonel futbolcu olunca babası bir anda yüz seksen derece döner. Bkz. *Ya Ya Ya Şa Şa Şa*. Gayrimeşru bir ilişkiden doğan Emrah, annesi amansız bir hastalığa yakalanınca yıllar sonra babasının yanına gider fakat adam ona dilenci muamelesi yapar ve yanından kovar. Bkz. *Sefiller*. Cennet isimli genç bir köylü kızı, henüz evlendiği kocası ve öz babası tarafından namussuzlukla suçlanır. Kocası iktidarsız olduğunu kabul etmemek için Cennet'i bakire olmamakla itham eder. Soluğu İstanbul'da alan Cennet, kısa bir süre sonra fuhuş batağına sürüklenir. Bkz. *Bir Aşk Bin Günah*. Aileye güvensizliğin işlendiği bir diğer filmde ise, huzurevine kapatılmış olan Numan Kaptan, kızı ve damadının kendisini emekli maaşı için kullandıklarını ve bireysel emeklilik ikramiyesine konmak için kandırdıklarını anlayınca aralarına mesafe girer. Bu çıkar ilişkisi Numan'ı rahatsız edince o da kendine başka bir yol çizer. Bkz. *Hoşçakal İstanbul*, Dram (Görsel Film, 1996).

<sup>754</sup> Örneğin *Darbe* filminde Hamdullah Şimşek isimli kahramanın, serbest bırakılmak için arkadaşlarını ihbar etmesi bu tip anlatılara güzel bir örnektir. Bkz. *Darbe*, Dram (Tuğçe Film, 1990). Beşir adlı bir mezarlık bekçisi, insanlara sürekli ölüm sonrasını hatırlattığı için ailesi ve toplum üyeleri tarafından endişeyle karşılaşır. Akli dengesini yitirdiği düşünülür. En nihayetinde, torpille orman bekçisi olmasını salık veren karısının dediklerine uymayınca terk edilir ve tek başına mezarlıkta kalakalır. Bkz. *Garip Bir Koleksiyoncu*, Dram (Feza Film, 1991). Dilber ismindeki dul kadın, Almanya'da ikamet etmekte olan bir Türk ailesinin aslında kendi mutluluğu için bir engel olduğunu fark eder. Kocası öldükten sonra kendisine sarkıntılık eden kaynının ve kocasının ailesinin arasında sıkışır. En nihayetinde onlardan koparak, kocasını kazara öldürmüş olan Alman adam ile

sürecinde artık korkulacak bir şeyleri kalmadığı için karakter nitelikleri gerek kayıtsız kalma gerekse intikam anlatıları suretiyle inşa edilir. Konular farklılaşsa da ana mesele karakterlerin yalnızlığıdır.

Bu yalnızlık 80'ler boyunca sürecin dayatmasıyla ortaya çıkarken 90'lardan sonra tercihen gerçekleşir. Bu anlamda, 80'ler ile 90'lar arasındaki en büyük fark da gönülsüz yalnızlıktan gönüllü yalnızlığa yapılan geçiştir. Hülasa, bu üçüncü dönemde, bir önceki dönemde güvenli bir liman olan ailenin bu vasfının ortadan kalktığı ve birey-merkezciliğin öne çıktığı görülür. Böylece bireycilikte ve bireysel özgürlükte farklı bir sayfa açılır.

Anlatıların merkezine bireyler yerleştikten sonra mücadele yöntemleri ve mekanları da karanlıklaşır. Birçok bireyin yaşamı hırsızlık, pezevenklik, fahişelik, mafyalık, dolandırıcılık, katillik, istismarcılık, itirafçılık, ideolojik döneklik unsurlarını merkeze alan bir hayat hikayesine sahiptir. Bu dönemin filmlerindeki çatışma eksenini, var oluş mücadelesine dayanan bir ortamda geçer. Kahramanlar kaos ve ölüm ile burun buruna yaşamak zorundadır.

Kahramanların en büyük dayanakları ancak kendileridir. Bu bazen öyle bir boyuta ulaşır ki, bu kişiler aileleri ve en yakınları için bile en büyük tehdit unsuru olarak ortaya çıkarlar.<sup>755</sup> Özgürlük isteğine karşılık yalnızlık korkusu arasında kalır, çoğunlukla da karanlık içinde yok olup giderler. Öyküler, toplumsal hayat

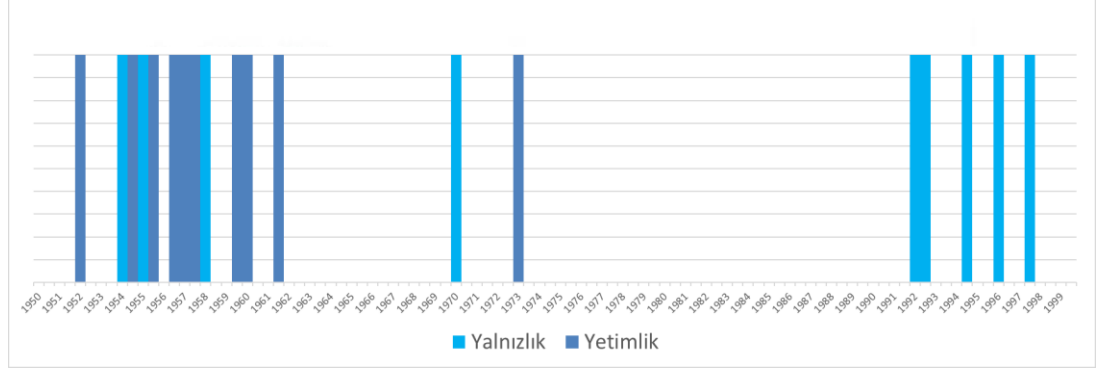
---

birlikte evi terk eder. *Berlin in Berlin*. Bu yalnızlık anlatılarının en ileri noktası Manisa Tarzani olabilir. Hikayede, savaş gazisi Ahmet Bedevi, doğa aşkı nedeniyle gittikçe insanlardan uzaklaşır ve dağlarda tek başına yaşar. Bkz. *Manisa Tarzani*, Biyografi, Dram (Promete Film, 1994). Yalnızlığın boyutu arttıkça özellikle 90'larda uyuşturucu meselesi de sık sık işlenir. Mesela Serap ve birçok arkadaşı, uyuşturucu batağına saplanmış, bekar evinde hayatlarını sürdüren yalnız gençlerdir. Bu yüzden de hepsi perişan olur. *Altın Vuruş*, Dram, 1998. Son olarak, Aziz ve iki yordakçısı fuhuş işindedir ve herkes ölümcül piyasada kendi menfaatleri uğruna mücadele eder. Bkz. *Azize*.

<sup>755</sup> Ragıp Elibol isimli cimri zengin, fidyeci bir grup tarafından kaçırılınca ailesinin aslında kendisini sadece parası için sevdiğini, gerçekte yapayalnız olduğunu fark eder. Buna karşı önce üzülür, sonra öfkelenir ve aile üyelerini servetinden mahrum bırakma tehdidiyle onlardan intikam alır. Bkz. *Varyemez*, Komedi, Dram (Erler Film, 1991). *Shining* adaptasyonu olan *Biri Beni Gözliyor* filminde, eşi ve çocuğuyla cinayet romanını yazmak üzere adaya giden Hulki, yalnızlık ve korku atmosferinden delirir ve ailesine saldırır. Bkz. *Biri Beni Gözliyor*, Dram, Gerilim (Tezcan Film, 1988). Bir diğer anlatıda, zengin bir turizmcinin karısı olan Hülya, mutsuzluğun nedeni olarak kocasını görür ve mutluluğa erişmek için önündeki engelleri kaldırarak insanları öldürür. Önemseydiği tek kişi yalnızca kendisidir. Bkz. *Buzdan Gözler*, Suç, Dram, 1996. Karısının kendi kimliğini gizlediğini ve onu aldattığını öğrenen bir diğer karakter, Orhan Yılmaz, karısının eski sevgilisinin firar edip kendilerini kaçırmaları üzerine aldatıldığını fark eder. Tutsaklık sürecinde eski sevgilileri birlikte yakaladıktan sonra ikisini de öldürür ve tek başına adada saklanır. Bkz. *Otostop*, Suç (Yeni Tual Film Ltd., 1996).

deneyimlerine paralel olarak çok daha soğuk, boğuk ve karamsar bir atmosfer içinde geçer. Bunalım ve buhran hemen her anlatının ana üslup özelliğidir.

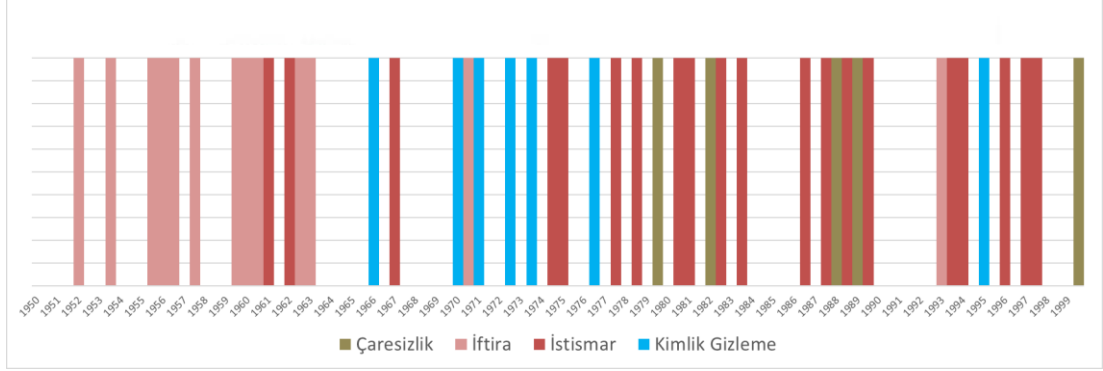
**Tablo 27:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Yalnızlık, Yetimlik*



Örneklemin bu tablosu, tehditlerin hangi özellikleri nedeniyle karakterlere bulaştığını gösterir. Burada da görüldüğü gibi, yalnızlık konusu özellikle 90'larda, önceki döneme göre çok baskın bir şekilde öne çıkar. Burada, ilk dönem (1950-1965) karakterleriyle üçüncü dönem (1980-1999) karakterleri arasında bir benzerlik vardır. Tehdide maruz kalma noktasında, ilk dönemde şehre gelen kişilerin tehdit altında olmasına zemin hazırlayan ana unsur yetimlik iken bunun bir benzerinin yalnızlık şeklinde 90'larda ortaya çıkması dikkat çekicidir.

Bu iki dönemde temsil edilen kahramanların hemen hepsi yalnızlıkla maluldür. Fakat ilk dönem ile üçüncü dönemin en büyük farkı, üçüncü dönemdeki karakterlerin bir aile arayışı içinde olmaması, hatta bu dönemin 90'lara tekabül eden kısmında tercihen yalnız olmalarıdır. Yukarıdaki tablodaki veriler, kahramanların korku nedenlerini gösteren aşağıdaki Tablo 28'in sonuçlarıyla desteklenebilir.

**Tablo 28:** *Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik, İftira, İstismar, Kimlik Gizleme*

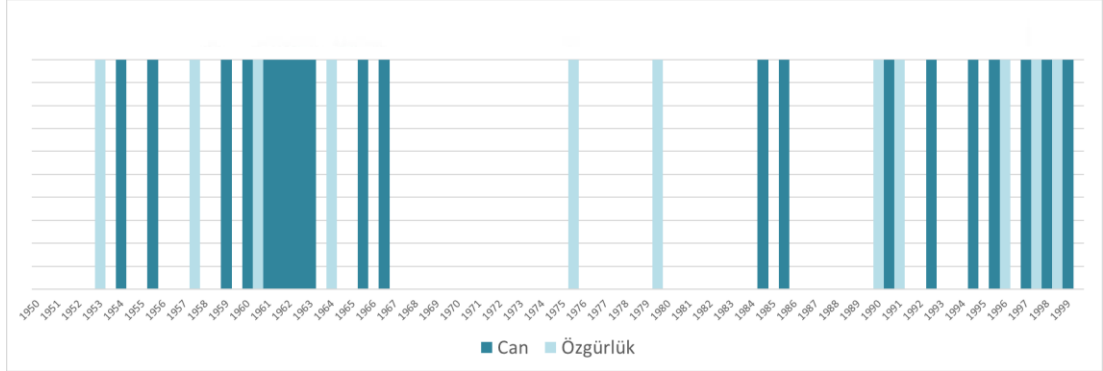


Bu tabloda görülen çaresizlik ve istismar bloklarının özellikle 1975 sonrasında artarak belli bir dönemde yoğunlaşması dikkat çekicidir. Bu unsurlar nedeniyle korku duymaya başlayan kahramanlar, 80'lerde aileleriyle beraber bir şekilde mücadele etmeye çalışsa da 90'lı yıllarda bu mücadele neredeyse hiç yapılmaz. Daha doğrusu, bireysel bir mücadele yürütülür fakat aileler bu hikayenin bir parçası değildir.

Bu anlamda 80'lerin anlatıları, 70'lerin güçlü ailesiyle 90'ların bağımsız bireylerini birbirine bağlayan bir çatışma arenasını işlevi görür. Zira kopuş 80'lerde gerçekleşir. 80'lerin anlatılarında ailesiyle beraber oradan oraya savrulan kahramanlar, 90'lı yıllarda daha da yalnızlaşarak tek başlarına mücadele etmek zorunda bırakılır. Buna koşut olarak bu yıllarda, aile neredeyse artık hiç temsil edilmez ve hikayeyi yalnızca tekil bireyler sürdürür.



**Tablo 29:** *Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? - Can, Özgürlük*



Son olarak, bireyciliğin bir diğer yansıması ise kaybetmekten korkulan unsurlarda ortaya çıkar. Yukarıda verilen Tablo 29’da bireyselliğin yüksek temsil kabiliyetini gösteren can ve özgürlük gibi kavramların, bir önceki dönemden farklılaşmak suretiyle 1980-1999 yıllarını gösteren üçüncü dönemde öne çıktığı görülür. Buradaki korku göstergesi, önem verilen unsurun ne olduğu sorusunu yanıtladığı için kritik bir veridir.

Bu tablonun son kısmına bakıldığında, hemen önceki dönem olan 1966-1979’dan ne kadar farklı olduğu görülebilir. Hatırlamak gerekirse, ikinci dönemde, can ve mal, kariyer ve özgürlük aile için feda edilmekteydi. Fakat 80 sonrasında gittikçe artan bir şekilde bireysel unsurlar öne çıkar. Bu durum, ailenin yerine bireyin konumlandırıldığı ve hikayenin farklılaştığının önemli bir göstergesidir.

Bu tabloda dikkat çeken diğer bir unsur da 50’ler ve 90’lar arasındaki benzerliktir. Bu iki dönem arasındaki en önemli fark, 50’lerdeki yalnızlık temasının arkasında yetimlik, geçici yalnızlık ve sevdiklerinden koparıma konularının olmasıdır. Bu anlamda ilk dönemde gönülsüz yalnızlık, üçüncü dönemde ise gönüllü yalnızlık hâkimdir.

Buna ek olarak, ilk dönem anlatılarında ana/baba figürü önemliyken bilhassa 90’ların yalnızlık anlatılarında anne/baba ya sorun çıkartan unsurdur yahut herhangi bir ehemmiyeti yoktur. Bu iki dönemde kişiler yalnız temsil edilir ama ilk dönemin kimsesizlik arka planı, üçüncü dönemde özgür birey halinde kendini gösterir. Bu anlamda, üçüncü dönemin yalnız karakterleri daha güçlüdür ve aile, artık sahneden

çekilmiştir.<sup>756</sup> Bunun akabinde, zaten can çekişmekte olan aile-endeşli Yeşilçam Sineması da son nefesini vermiş olur.

Ailesi ile birlikte olan karakterlerden onlardan tamamen kopmuş bireylere savrulmaların geçiş portresini çizen bu dönemde, bu dönüşümün tarihsel bir arka planı vardır. Zaten bu meselenin üzerinde bu kadar durulmasının amacı da budur. Perdeye, direkt veya dolaylı olarak gerek metaforlar gerek temalar ile yansıyan aile-birey ilişkisindeki değişim asli meseledir. Son dönemde, dağılmakta olan ailelerin ekseriyeti çekirdek aile olduğu için, evvela bu yapının bu dönem içinde olgusal olarak ne durumda olduğuna bakmak faydalı olabilir. Böylece, anlatılarda bireyin aileden kopuş hikayesinin karşılıklarına dair bir gerçeklik testi yapılmış olur.

Çekirdek aile, önceki dönemlerin bir devamı olarak, bu dönemde de siperini güçlendirir. T. C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı bünyesindeki Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanan Türkiye Aile Yapısı raporunda geçmişe dönük bir okuma yapılmış ve son 50 yılda Türkiye'deki aile yapısının “çok önemli değişimler” geçirdiği tespit edilmiştir.<sup>757</sup> Bu araştırmaya göre, aile tipleri arasında çekirdek ailenin oransal olarak büyük bir artış gösterdiği görülmüştür.<sup>758</sup>

Diğer araştırmacılar tarafından yapılan çalışmalarda da bu durum teyit edilmiş ve 1968-2008 arasında çekirdek ailelerin oranının sürekli surette artış eğilimi

---

<sup>756</sup> Bu dönemde, özellikle 90'lardan sonra bu kahramanlar bazen aileden uzak bir şekilde yalnız başlarına anlatılır. Mesela Füsün isimli bir karakter, gazetecilik mesleğini yürütürken bir yandan da akademisyenlik yapar. Özellikle kadın hakları üzerine yaptığı çalışmalar ile öne çıkar. Bu arada kendisiyle evlenmek isteyen iki talibi çıksa da gelen teklifleri, özgürlük alanını daralttığı için istemez. Bkz. *Bir Kadın*, Romantik, 1991. Bazen de, yalnız olmaları üzerinden betimlenen bazı karakterler, kendilerinden başka birini düşünmedikleri için psikolojik olarak sorunlu yansıtılır. Örneğin, başarılı bir mimar olan Hakan, tek başına yaşar ve bir süre sonra Özlem adında hayali bir kişiye aşık olur ve en sonunda soluğu Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde alır. Bkz. *Çıkamaz*, Dram, Gerilim, 1992. Bu sorunlu oluş yer yer cinayet işlemeye kadar gidebilir. *Gecenin Çılgınlıkları* filminde buna benzer bir süreç anlatılır. Umut isimli karakter, Radyo Kuşadası'nın Gecenin İçinden programının DJ'idir. Kadımlarla gönül eğlendirir ve bir süre sonra da öldürüp radyodaki programına devam eder. Bkz. *Gecenin Çılgınlıkları*, Dram, Gerilim, 1997.

<sup>757</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi*, 2018, 1. bs (Ankara: TDV, 2019), 77.

<sup>758</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 77.

gösterdiği tespit edilmiştir.<sup>759</sup> Bu oran 1968’de Türkiye çapında %59,7 iken 1998’de 68,2’ye ulaşmıştır.<sup>760</sup> Ailelerin yapısal olarak gittikçe küçüldüğünü gösteren bu veri, aynı zamanda kentleşmenin ve toplumsal dönüşümün de bir göstergesidir. Bu göstergeler büyük şehirlerin en büyüğü olan İstanbul üzerinden yapılacak bir okumayla daha iyi anlaşılabilir.

1990’lı yıllarda, Türkiye’de hane halkı büyüklüğü ortalaması takriben beş kişiyken İstanbul’da yaklaşık dört kişiden oluşmaktaydı.<sup>761</sup> İstanbul’da meskun olan hane halklarının Türkiye’nin altında seyretmesi, aynı zamanda büyüklüklerinin de gittikçe azaldığına işaret etmekteydi. İstanbul’daki doğurganlık hızı da bu bağlamda, Türkiye’nin kalanına göre daha düşüktür. Bu hız 1980 yılında Türkiye’de %3,5’e yakınken İstanbul’da yaklaşık %2,5, 1985-1990 yıllarında Türkiye’de yaklaşık %2,5 iken İstanbul’da %2’dir.<sup>762</sup> Bu daralma emareleri, ailenin hacminde ve niteliğinde ciddi bir küçülme temayülü olduğunu gösterir. Bu küçülme trendi birçok farklı davranış değişimiyle alakalıdır.

Bir yandan, doğum kontrol yöntemlerinin gittikçe artan bir şekilde kullanılması nedeniyle az çocuklu aile sayısı artarken,<sup>763</sup> öte yandan çocuksuz çiftlerin oranı da hızla yükselmiştir.<sup>764</sup> Bu yükseliş ivmesi, izleyen yıllarda, çocuksuz çekirdek ailenin

---

<sup>759</sup> Sutay Yavuz ve M. Murat Yüceşahin, “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* 15, sy 1 (2012): 85.

<sup>760</sup> Yavuz ve Yüceşahin, 85.

<sup>761</sup> Ayşe Karaduman Taş, “İstanbul’un Demografik Yapısı” (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Nüfus Bilimleri Enstitüsü, Ekonomik ve Sosyal Demografi Programı, 1996), 48.

<sup>762</sup> Taş, 30.

<sup>763</sup> İstanbul’da, kadınların kullandıkları doğum kontrol yöntemleri de Türkiye’deki oranlardan farklıdır. Türkiye ortalamasından yaklaşık %10 daha fazla doğum kontrol yöntemi uygulayan İstanbullu kadınlar yaklaşık %70 oranındadır. Bkz. Taş, 30. Bu gruptakilerden, evlendiğinde İstanbul’da yaşıyor olanlar yaklaşık %40’ı modern usulleri, %30’u ise geleneksel doğum kontrol yöntemleri kullanırken bu oran İstanbul’a gelmeden önce evlenen grupta tam tersidir (yaklaşık %30 modern, %40 geleneksel). Yani İstanbul’da yaşayan kent sakinleri nüfus planlaması konusunda ülke geneline nazaran daha dikkatlidir Bkz. Taş, 63.

<sup>764</sup> 1978’de %8,3 iken 1988’de %9,9’a yükselmiş, bu oran 1998 yılında %13,5’e fırlamıştır. Bkz. Yavuz ve Yüceşahin, “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, 89. Bu yükseliş trendi devam etmektedir. Aile Bakanlığının verilerine göre, 1978 yılında çocuksuz çekirdek ailelerin tüm çekirdek aile sayısı içindeki oranı yüzde 14 iken 2016 yılında bu oran yüzde 20 seviyesine yükselmiştir. Bkz. T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi, 2018*, 77-78.

geçici olmadığını, tercihen yürütülen bir yapı olduğunu gösterecektir.<sup>765</sup> Çekirdek ailelerin hacmindeki küçülme ve oranındaki artış sürerken buna mukabil diğer aile tiplerinde de farklılıklar meydana gelmiştir. Toplumsal hareketliliğin bir diğer boyutunda ise ortaya hem akrabalık ve misafirlik ilişkilerinin başkalaştığı hem de dağılmış ya da çözülmüş ailelerin arttığına işaret eden bir görüntü çıkar.

Kentleşmeyle beraber akrabalık ilişkileri pek bozulmasa da farklı bir şekle bürünmüştür. Bu ilişkiler, misafirlik gibi fiili durumlar ile sürdürülmüştür.<sup>766</sup> Misafirler arasında dul/boşanmış/ayrı yaşayan kişilerin oranının genel nüfusa göre fazla olması yatılı misafirliğin aile destek fonksiyonuyla ilgili olmalıdır.<sup>767</sup> Akrabalar arasındaki fiziksel yakınlık azaldığında, bunu ikame etmek için yatılı misafirlik olgusunun arttığını görülür.<sup>768</sup>

Yatılı misafirlik meselesinin önemi, bu tip bir davranışın ortaya çıkmasındaki en büyük unsurun misafirin eviyle ziyaret ettiği yer arasındaki uzaklık, aile yapılarının

---

<sup>765</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi*, 2018, 77-78.

<sup>766</sup> 1998'de Hacettepe Üniversitesi Nüfus Etütleri Enstitüsü tarafından 7,943 hane ve 36,330 kişi ile yapılan Türkiye Nüfus ve Sağlık Araştırması (TNSA-98) sonuçlarına göre, 1998 Türkiye nüfusunun yaklaşık %5'i yatılı misafir ve %10'u yatılı misafir olan kişilerdir. Bkz. İsmet Koç, "Türkiye'de Yatılı Misafirlik ve Yatılı Misafirliği ve Belirleyen Sosyo-Demografik Faktörler", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, Ekim 2003, 1,

<http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/ismetkocmakale.pdf>. Türkiye'de geniş aile bu dönemde yaygın olmasa da ona en yakın olgu yatılı misafirlerdir. Zira misafirlerin %95'ten fazlası akrabadır. Tüm yatılı misafirlerden sadece %4,7'si akraba olmayan misafirler iken, akrabalar içinden %24,7'si ise torun, çocuk, ebeveyn, kardeş ve gelin/damat dışında kalan, daha uzak akrabalarlardır. Bkz. Koç, 3. Bu durum, geniş ailenin alternatifi olarak daha esnek bir yapıda da olsa, özellikle birinci ve ikinci derece akrabaların bağlarının yüksek olduğunu da gösterebilir. Bununla birlikte, misafir bir manevi/işgücü desteği olarak da var olabilir. Parçalanmış ailelerin hanelerinde misafir bulundurma oranının diğerlerine göre daha yüksek olması bu durumla ilişkili olarak açıklanabilir. Misafir yaş ortalamasının 24,2 olması, gençlerin mobilitesinin yaşlılara göre daha fazla olduğunu da göstermektedir. Tabii ki yatılı misafir davet/kabul etmek sosyo-ekonomik durumun gelişmişliği ile de alakalıdır. Zira eğitim seviyesi 5 yıl ve üzerinde olan aile reisinin olduğu, gelir düzeyinin nispeten yüksek olduğu ve çok kalabalık olmayan evlere daha çok yatılı misafir gelir. Bkz. Koç, 5.

<sup>767</sup> Koç, "Türkiye'de Yatılı Misafirlik ve Yatılı Misafirliği ve Belirleyen Sosyo-Demografik Faktörler", 3.

<sup>768</sup> Yatılı misafirliğin evler arası yamaçlar ve mekansal uzaklığın bulunduğu Kuzey Anadolu'da en fazla ve evler arası mekansal uzaklığın daha az olduğu Güney Anadolu'da daha az olması da bununla bağlantılı okunabilir. Bkz. Koç, 5. Buna ek olarak, yatılı misafirlerin küçük ailelerde ve kentsel mekanlarda artması da benzer bir sebepten kaynaklanabilir. Yerleşim tipine göre en az yatılı misafir alan yerler evvela köyler ve kasabalar iken, buna karşın şehirlerde misafir alma oranı artar ve metropollerde yatılı misafirlik en üst seviyeye ulaşır. Bkz. Koç, 8.

bozulması ve çekirdek ailelerin artmasıdır.<sup>769</sup> Bu durum hem aile yapısının kente göç ile şekil değiştirerek alternatif yapılara dönüştüğünü gösterir hem de tekil bireylerin sirkülasyonun arttığına dair bir emaredir.

Misafirlik meselesi, yalnızlık ve bireysellik meselesini okumak için uygun bir zemin sunar. Öyle ki, misafirlik her ne kadar teknik olarak geçicilik ifade etse de bu durumu kalıcı hâle getirenler de vardır. Gerek akrabalar gerekse tanıdık kişilerin çekirdek ailelere eklenerek oluşturdukları bu yapılara “geçici geniş aile” denir.<sup>770</sup> Dış kapının dış mandalı olan bu kişiler, aslında yalnız kişilerdir.

T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı raporunda, dağılmış aile sayısında artış olduğu belirtildikten sonra bu yapıya dair kullanılan betimleme dikkat çekicidir: “ailesinden kopan ve ekonomik, sosyal ya da kültürel nedenlerle kendi hanesini dağılmış aile biçiminde ya da yeni bir hane açarak sürdüremeyen bireyler için geçici de olsa sığınabilecekleri bir tampon bölge (buffer zone)”<sup>771</sup> Arafta kalmış bu yalnız kişilerin, bir tercihten ziyade mecburiyet nedeniyle böyle bir yapının parçası olmaları, bireyselleşmenin yükseldiği bir dönemde toplumsal değişime dair dikkate değer bir göstergedir.

Ailelerdeki küçülme ve yalnızlık meselesinin bağlamı yalnızca bununla sınırlı değildir. Bu kişiler başka bir haneye dahil olmak istemediklerinde tek kişilik haneler ortaya çıkar. Bu hanelerin sayısındaki yükseliş trendi de kritik bir boyutta seyredir. Öyle ki, Aile Bakanlığının geniş ölçekli raporuna göre 1978-2016 yılları arasında tek kişilik hane sayısı 3,8 katına, tek ebeveynli aile sayısı ise 1,1 katına çıkmıştır.<sup>772</sup> Dağılmış ailelerdeki büyük yükselişin nedeni olan bu tek kişilik hanelerdeki kadın nüfusunun daha fazla oluşu ise dikkat çekicidir.<sup>773</sup>

---

<sup>769</sup> Koç, “Türkiye’de Yatılı Misafirlik ve Yatılı Misafirligi ve Belirleyen Sosyo-Demografik Faktörler”, 9. Zira hanedeki birey sayısı az olan evler çok daha fazla oranda yatılı misafir barındırmaktadır. Koç, 1.

<sup>770</sup> Yavuz ve Yüceşahin, “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, 85.

<sup>771</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi*, 2018, 77.

<sup>772</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 78.

<sup>773</sup> Yavuz ve Yüceşahin, “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, 95.

Tek kişilik ya da tek ebeveynli ailelerin sayısı, bilhassa göç olgusunun tetiklediği kentleşme süreci başta olmak üzere, boşanma hızları, doğum oranları gibi değişen sosyo-ekonomik nedenler ile artmıştır.<sup>774</sup> Zira bu durum, “düşünsel dönüşüm sürecinin ürünü olarak” ortaya çıkmış bir vakıadır ve artık bir zorunluluk değil, tercihtir.<sup>775</sup> Bir diğer ifadeyle, bireyselleşmeye dair temayül güçlenmekte ve toplumsal kavrayışta bir değişim gerçekleşmektedir.

1968 ile 2008 arasında aile olmayan hanhalkları kapsamında dağılmış ailelerin oranı, 1968'deki oranından 2008'e kadar neredeyse iki kat artış göstermiştir.<sup>776</sup> Bu veriler film anlatılarıyla paralellik gösterir. Dağılmış ailelerin oranının, 1966-1979 arasını ifade eden ikinci dönemde gerileme gösterirken 1980-1999 arasındaki dönemde büyük bir yükseliş göstermesi, kahramanların aileye dair korkuları ve reaksiyonlarıyla uyum gösterir.

Tüm bu veriler araştırmacı için, Türk aile yapısında ciddi bir değişim olduğuna işaret eder. Bu değişim yahut çözülme, devlet nezdinde de birçok farklı kaynaktan ikrar edilir ve ciddi bir tehdit olarak algılanır. Zira film anlatılarında ailelerinin dağılmasından korkan kahramanların yerini gerçek hayatta devlet almış gibidir. Bu süreçteki mevzuata ve yasal/idari anlamda gerçekleşen birtakım gelişmelere bakmak bu konudaki endişeyi berraklaştırır.

1982 Anayasasında, ailenin korunmasına dair devlete sorumluluk yüklenmesi çok dikkate değer bir gelişmedir. Devletin ailenin varlığını teminat altına aldığı 41. madde, “Sosyal ve Ekonomik Haklar ve Ödevler” içinde “Ailenin Korunması” başlığı altındadır. Buna göre, “Aile, Türk toplumunun temelidir. Devlet, ailenin huzur ve

---

<sup>774</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi*, 2018, 78.

<sup>775</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 79.

<sup>776</sup> Daha ayrıntılı bir şekilde vermek gerekirse, 1968'de %8,3 olan dağılmış aile oranı 1978'de ufak bir düşüşle %8,1'e gerilemiş fakat 1988'de %11,1'e, 1998'de %12,3'e ve 2008'de %14,3'e çıkmıştır. Bkz. Yavuz ve Yüceşahin, “Türkiye’de Hanhalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”, 85.

refahı ile özellikle ananın ve çocukların korunması ve aile planlamasının öğretimi ile uygulanmasını sağlamak için gerekli tedbirleri alır, teşkilâtı kurar.”<sup>777</sup>

Bu amir hüküm, devlet erkini direkt sorumlu kılar. Bu sorumluluğun icrası gereği, “ailenin bütünlüğünün korunması, güçlendirilmesi” için 1989 yılında Başbakanlığa bağlı olarak Aile Araştırma Kurumu kurulmuştur.<sup>778</sup> Bunu müteakip Ailenin Korunmasına Dair Kanun da 1998 yılında da mecliste kabul edilir. Aile Araştırma Kurumu, 2004 yılında, daha da yetkilendirilerek Aile ve Sosyal Araştırmalar Genel Müdürlüğüne, 2011 yılında bir kademe daha atlayarak Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığına dönüştürülür.<sup>779</sup> Bunları ise ilerleyen dönemde bazı diğer yapısal değişiklikler ve isim farklılaşmaları takip eder.

Devletin aile yapısına olan hassasiyetindeki artışın, dağılan ailelerin sayısındaki artış ile paralellik göstermesi pek de tesadüf değildir. Zira Aile Bakanlığının raporlarında ailenin geleceğine dair endişeler açıkça ifade edilir. Bu raporlardan birindeki gelecek projeksiyonuna göre, Cumhuriyetin 100. yılında her beş aileden birinin dağılmış aile olacağı öngörüsü vardır.<sup>780</sup> Bakanlığın bunu bir tespit yahut beklenti olarak sunmayıp endişe uyandıran bir senaryo olarak kodlaması önemlidir. Zira tedbirler alınması için T.C. Anayasasının aileyi konu edinen 41. maddesine atıf ile devlet mekanizmasını harekete geçirmek için çağrıda bulunulması bunu gösterir.<sup>781</sup> Ailenin dağılmasından korkan, artık 80’lerin muhayyel film kahramanları değil, devletin ta kendisidir.

Devletin, ailenin dağılması noktasındaki korkusu toplumsal hayatın düzenine dair beslenen endişe ile anlamlandırılabilir. Zira ailedeki çözülmenin, sosyal hayatta çarpıklık oluşturacağı ve bunun da işleyen düzeni bozacağı konusu buradaki asıl çekince olmalıdır. Tam da bu endişelerin bir yansıması olarak, filmlerdeki temalarda

---

<sup>777</sup> Resmi Gazete, 09.11.1982, “Türkiye Cumhuriyeti Anayasası”, 2709 § (1982), [https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17863\\_1.pdf](https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17863_1.pdf).

<sup>778</sup> T. C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı ve Bilgi Teknolojileri Genel Müdürlüğü, “Tarihçe”, erişim 19 Mayıs 2022, <http://www.aile.gov.tr/bakanlik/hakkinda/tarihce/>.

<sup>779</sup> T. C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı ve Müdürlüğü.

<sup>780</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi*, 2018, 79-80.

<sup>781</sup> T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü, 79-80.

da benzer bir koşutluk kendini gösterir. Ailelerin dağılması meselesi, bu üçüncü dönem filmlerinde (1980-1999) çoğunlukla suç ve hapis motifleri ile ilintili anlatılır. Buradaki soru, neden özellikle belli tipteki alt tabaka insanların düzene yenik düştükleri, gönüllü yahut zorunluluktan hapse girdikleridir.

Suç meselesine bakmak, yalnızca devletin ailenin dağılmasına dair geliştirdiği korkuyu açılmamaya yaramaz, aynı zamanda birey-toplum ilişkilerini anlamlandırma noktasında da bir pencere açar.<sup>782</sup> Aile-birey çatışmasının bireycilik lehine evrildiği 90'larda; dolandırıcılık, gasp, emniyet suiistimali, hırsızlık, haneye tecavüz, mallara zarar verme gibi bireysel saldırıları ihtiva eden “mala karşı cürümler”den hüküm giyen kişilerin şehirde daha yoğun olması dikkate değerdir.<sup>783</sup> Bununla koşut olarak, “hürriyete karşı cürümler” suçu nedeniyle mahkum olanların en çok göç alan büyük şehirlerde gerçekleşmesi bu meseleyle ilgilidir.<sup>784</sup>

Buradaki mesele salt asayişle ilgili de değildir, asıl dikkat çekici olan husus, hukuki taleplerin önemli bir kısmının metropol nüfusunun bireyin korunmasına dair hassasiyetlerden ileri gelmesidir. Malın korunması ve bireyin özgürlük alanına dair hüküm giyme oranının özellikle şehirlerde fazla olmasının, bu konularda gelişmiş ya da gelişmekte olan hak ve özgürlük alanı savunmasını gösterir. Bireyselleşme ile bireysel hak ve özgürlüklerin korunması talebiyle ilintili olan bu yoğunlaşma, dönemin ruhunu yansıtır ve endişelerin temerküz ettiği noktanın doğası hakkında bilgi verir.

---

<sup>782</sup> Devlet İstatistik Enstitüsü'nden S. Fatoş Şanlı, Türkiye'de suçluluk yapısını etkileyen sosyo-ekonomik etmenleri ele aldığı uzmanlık tezinde, 1996 yılı hükümlü verileri ile 1990-1996 yılları arası illerin sosyo-ekonomik göstergelerini karşılaştırır ve bir korelasyon olup olmadığına bakar. Bunu yaparken illeri 3 kategoriye ayırır. Birinci kategoride İstanbul dahil göç alan, kent merkezi kalabalık, eğitim oranı ve sanayisinin gelişmişliği nispeten daha yüksek illeri; ikinci kategori olarak orta büyüklük ve gelişmişlik seviyesindeki illeri; üçüncü kategori olarak da sosyo-ekonomik göstergeleri en düşük olan, göç verme oranı en yüksek, eğitime erişim oranı en düşük, kırsalda yaşayan ve tarım işgücü nüfusu fazla olan illeri seçer. Bkz. S. Fatoş Şanlı, “Türkiye’de Suçluluk Yapısını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Etmenler” (Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, Ankara, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1998), 62-68. Araştırmacı, ortaya çıkan korelasyondaki kısmi başarının sebebini suçun sosyo-ekonomik kökenlerinin gücüne/sınırlılığına bağlar. Bkz. Şanlı, 51-52.

<sup>783</sup> Şanlı, “Türkiye’de Suçluluk Yapısını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Etmenler”, 90. S. Fatoş Şanlı'nın araştırmasında, benzer bir şekilde, “icra/iflas kanununa muhalefet” sebebiyle hüküm giyme oranlarında bilhassa 1. Bölge olarak tasnif ettiği metropol illeri ve 2. bölge olarak nitelendirdiği orta büyüklükteki şehir alanları öne çıkar. Bkz. Şanlı, 62.

<sup>784</sup> Şanlı, “Türkiye’de Suçluluk Yapısını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Etmenler”, 62.



Bu dönemde filmlerde temsil edilen kişilerin masumiyetlerine dair yapılan vurgu önemlidir. Bilhassa kentlerde olmak üzere dağılan ailelerin, yalnızların, kimsesizlerin ve suça bulaşan çocukların temsilleri gerçek hayatla kurulan bağın tecessüm etmiş hali olsa gerektir. 1997 yılındaki bir rapora göre, güvenlik birimine getirilen çocukların yüzde 93,5'u erkek iken<sup>785</sup> bu çocukların %92,6'sının kentlerde yaşaması<sup>786</sup> dikkate değer bir olgudur.

Bu yıllarda toplumun kent nüfusunun, toplam nüfusun 2/3'ünü oluşturduğu düşünüldüğünde, şehirlerde yaşayan çocuk ve gençlerin suç oranının daha fazla olduğu ortaya çıkar. Öz ebeveynlerinden biri eksik olan ailelerin çocuklarının suça bulaşma oranının toplumun geneline oranla daha yüksek seyretmesi, aileden yoksunluk ve suç ilişkisine dair önemli bir veri sunar.<sup>787</sup> Polise getirilme sebebi ile suç türüne bakıldığında ise sırasıyla yaralama/darp, hırsızlık, trafik suçları ve silah kullanımı en önde gelen suçlardır.<sup>788</sup> Bunlar, dönemin anlatılarında da sık sık işlenir.

Burada anlatılan suç ve suçlu ile cürmü oluşturan nedenler göz önüne alındığında aile-birey çatışmasına dair nitelikli bir tablo çizer. Bu hikaye, uzun zamandır süregelen bir değişimin yansımasıdır. Bu değişimin deşifresi yapıldığında göç, kentleşme, ailenin yapısındaki değişmelerin ana unsurlar olduğu görülür. Özellikle, ithal ikameci dönemden ihracata yönelik iktisat modeline geçilen bu yıllarda (1980-1999), sanayileşme ve kentleşmenin, dolayısıyla büyük şehirlerde artan nüfusun etkisiyle çekirdek aileler ile mecburi geçici geniş ailelerin sayısı artmış, bireylerin kendi geçimlerini bu çetin koşullarda karşılamaya çalışması bireyciliği güçlendiren bir unsur olarak ortaya çıkmıştır.<sup>789</sup> Bakanlık, raporlarında bundan çok bahsetmek istemese de bireyselleşmenin yükselmesi ve toplumun değerlerinin değişmesi burada

---

<sup>785</sup> T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, *Güvenlik Birimine Gelen veya Getirilen Çocuk İstatistikleri 1997* (Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Matbaası, 1998), 38.

<sup>786</sup> T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 42.

<sup>787</sup> T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 34.

<sup>788</sup> T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 28. Bu kişilerden yaklaşık %10'u bağımlılık yapan madde kullanır. Bkz. T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 40. Tüm bu suçları işleyen çocukların yaklaşık %22'sinin daha önce bir veya birden fazla kez polise gelmiş/getirilmiş olması da suçun devamlılığını göstermektedir. Bkz. T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 52.

<sup>789</sup> Memet Zencirkiran, *Sosyoloji*, 4. bs (Bursa: Dora Yayıncılık, 2016), 163.

çok merkezi bir rol üstlenir. Toplumsal değişim bu mesele üzerinden okunduğunda daha aşık bir şekilde anlaşılabilir.

Bu başlık altında ele alınan noktaları özetlemek gerekirse, bir önceki dönemin güçlü ve bölünmez ailesinin bu üçüncü dönemde mevzi kaybettiği görülür. Aile üyelerinden biri, büyük bir kaosun içinde, ağır bir tazyik altında direnmeye çalışır. Önceki dönemin bir devamı olarak, yine çoğunlukla alt tabakadan olan bu karakterler çeşitli şekillerde zarara uğrar, mücadele tiplerine göre endişe nedenleri de gittikçe katmerlenir.

Bu hayatta kalma mücadelesi sürerken meydana gelen korku durumlarında ise önceki dönemden farklılaşan iki tip tehdit algısı ortaya çıkar. İlk olarak, evvelki dönemlerde engellenebilen tehditler bu yıllarda durdurulamaz. İkinci olarak, tehditlerin kaynağı bu yıllarda hem yabancılar hem de tanıdıklardır. Bu nedenle kahramanlar kimseye güvenemez, büyük bir korku hâlinde, çoğunlukla tek başlarına savaşırlar.

Karakterlerin korktukları şeyler hemen her zaman başlarına gelir. Zaman içinde katman katman genişleyen tehdit çemberi, karakterlerin güven bunalımı yaşamasına ve toplumsal gruplara olan inançlarını sorgulamalarına yol açar. Bu nedenle kahramanların endişelerinin asıl nedeni toplumsaldır. Toplumdaki bozulma, yozlaşma, herkesin ancak kendi menfaatini düşünmesi konuları sık sık işlenir. Karakterler bu bozuk düzene müdahale edemezler. Bütün mücadeleleri bu çamurun kendilerine bulaşmasını engellemeye yöneliktir fakat bunda da muvaffak olamazlar. Zarara uğradıkları anda ise bütün umutları yok olur gider.

Bu bunalımın arka planı, önceki dönemin güvenli sığınağı olarak temsil edilen ailenin bu vasfını yitirdiği öykülerle oluşturulur. Toplumdaki çamur, aileyi de içine alarak herkesi kirletir. Karakterlerin korkularını oluşturan zemin, toplum tarafından inşa edilir, tanıdıklar vasıtasıyla işletilir. Bir diğer ifadeyle, tehdidin kaynağı çok genişlediği için, korku nesnelere artık yalnızca toplumsal değil, aynı zamanda ailevidir. Bir önceki dönemde, yabancıardan kaynaklanan tehdit, artık aile üyeleri tarafından da yöneltildiği için büyük bir güven krizi çıkar. Tehdidin nereden geleceğinden emin

olmayan ve zaten köşeye sıkışmış olan bu karakterler bir korku atmosferinde bin bir çeşit endişe altındayken beklemedikleri yerlerden sık sık darbe yerler.

Kahramanların buna karşı geliştirdikleri strateji ise kendilerine karşı tehdit olmayacak tek kişiye, yani kendilerine yönelmektir. Hayatta kalmak için çetin bir mücadele verdikleri ortamda, kendilerini güvenceye alıp, bazen de bencilleşerek, bir savunma mekanizması işletirler. Çünkü herkes tek başınadır. Bu yüzden, bir önceki dönemde ailesiyle birlikte anlamlı olan kahramanlar sahneden çekilir, gittikçe ailesinden kopan ve özellikle 90'lardan sonra yalnız kalan ve/ya kendi çıkarları peşinde koşan ve yönelimlerini gerçekleştirmeye çalışan karakterler ortaya çıkar.

Bu anlamda 80'lerde ailesinden kopmak zorunda kalarak yalnız kalan karakterler, 90'larda yalnızlığı seçerler veya yalnızlığın içine doğarlar. Bu bireysel mücadele, onların bazen anti-kahraman olarak ortaya çıkmasına da yol açar. En nihayetinde bu hikayenin yekûnu, karakterlerin toplumdan soyutlanma ve bireyselleşme süreçlerini anlatır.

Anlatılardaki bu kırılmanın nedeni, bireyciliğin gerçek hayatta gittikçe güçlenirken ailenin hacim olarak küçülmekte oluşu ve nitelik olarak zayıflamasıyla alakalıdır. Türkiye'deki aile yapısının son elli yıldır geçirdiği dönüşümün en bariz göstergeleri bu üçüncü dönemde kendini gösterir. Çünkü çekirdek aile oranı bir yandan artarken dağılmış aileler, ailesinden kopan kişiler suretiyle oluşan geçici geniş aileler ve kendi başına yaşayanların oluşturduğu tek kişilik hanelerin sayısı da bu dönemde büyük bir yükseliş gösterir. Üstelik çekirdek aileler içindeki az çocukluların ve çocuksuz çiftlerin oranı önceki dönemlerden çok daha fazladır.

Kentleşmenin katalizör olduğu bu süreç, aile yapısında büyük değişikliklere yol açarken bireyciliğin yükselmesini de tetikler. 1980 sonrasında devletin de aileye dair endişeler duymaya başlaması bu noktada dikkate değerdir. Toplumsal düzenin ihyası ve devamlılığı noktasında çıkacak problemleri engellemek için aile önemli bir yapı taşı olarak görülse gerektir. Zira devlet kurumlarına ve mensuplarına yüklenen aileyi koruma vazifesinin anayasada yer alması, özellikle bu yıllarda çıkarılan yasalar ve oluşturulan yeni kurumlar, ailenin ciddi bir tehdit altında olduğuna dair endişeyi yansıtır. Devletin bu korkusu, film anlatılarının niçin sürekli bu konular etrafında

döndüğünü de bu bağlamda açıklar. Daha da çarpıcı olan ise bu durumun, ailenin tahtının sarsılarak bireyciliğin yükselişe geçtiğini ispatlamasıdır. Zira zamanın ruhu budur.

### 3.1.5. Değerlendirme

Toplumun sosyo-ekonomik gelişmelerin etkisiyle geçirdiği dönüşüm, düşün dünyasının da şekillenmesini beraberinde getirir. İnsanı merkeze alan bir okuma biçiminde, onun toplumsal düzen içinde nasıl konumlandığını çözümlmek bu dönüşümün nasıl gerçekleştiğini anlamayı kolaylaştırır. Türkiye’de toplumun “temel yapı taşı” olarak görülen aile, bu bağlamda merkezi bir işleve sahiptir. Toplumun değişimi aile üzerinden, ailenin değişimi birey üzerinden ve bireyin değişimi toplumsal hadiseler üzerinden okunarak bütünsel bir analiz yapılabilir. Bu dinamik ilişkinin çözümlenmesinde bireylere odaklanarak korku öğelerinin değişimini takip etmek, bu ilişkinin doğasını anlamayı mümkün kılar.

Bu doğrultuda, bu bölümde, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye’deki toplumsal değişim ele alınmıştır. 1950 ile 1999 arasındaki elli yıllık süreçte bireylerin aileye yükledikleri anlamın değiştiği ve bireyselliğin gittikçe güçlendiği görülmüştür. Buna mukabil ailenin birliği ve bütünlüğüne dair oluşan korkular azalırken bireysel endişeler artmıştır. Toplumdaki değişim unsurları, özellikle 80’lerden sonra aile üzerinde çok negatif etki bırakmıştır. Bu nedenle, aile ve ona dair meseleler kişiler için hem temel motivasyon kaynağı hem de korku nedeniyken 80’lerden sonra kişiler gittikçe yalnızlaşmış ve bireysellik hakim konvansiyon hâlini almıştır.

Aile ve birey arasındaki ilişkinin gelişim seyri, birbiriyle ilintili ama farklı olan iki temsil kanalından akar. Bunlardan ilki, geçici olarak şehre gelmiş olan yalnızların ikinci dönemde kenar mahallelerde ailesini kurması ve üçüncü dönemin başında ise ailelerinin dağılması ve onlardan uzaklaşılması sonrasında tamamen yalnız olanların hikayesidir. Kent sakinlerinin anlatıldığı ikinci grupta ise, ilk dönemde aileleriyle beraber görünür olmalarına rağmen ikinci dönemde dejenere sosyete yahut kötü

zenginler olarak resmedilmeleri ve son dönemde, kötülükleri devam eden ailesiz bireyler olarak tasvir edilmeleri şeklindedir. Bu durum şöyle bir tabloyla özetlenebilir:

**Tablo 30: Aile-Birey Temsilinin Zaman İçindeki Değişimi**

	1950-1965	1966-1979	1980-1999
Şehre Sonradan Gelenler	Yalnızlar	Dirençli Aileler	Ailesi Dağılan & Ailesinden Ayrılan Yalnızlar
Kentsoylular	Aileler	Kötü Aileler	Yalnız Bireyler

Bu tablodan da anlaşılacağı gibi şehre sonradan gelenler ile kentin sakinleri arasında bir tersyüz olma durumu söz konusudur fakat iki tip için de yalnızlık bir nihai varış noktasıdır. Alt tabakadan olan karakterler, ailesine kavuşup onu sımsıkı tuttuktan sonra yitirirken üst tabaka karakterler huzurlu aile ortamını başkalarına zarar veren bir şekilde güçlendirir fakat en nihayetinde onlar da yalnızlaşır. Fakat hem örnekteki filmler hem de Türkiye Sinemasının odağına aldığı asıl kişiler alt tabakadan olduğu için aile-birey ilişkilerindeki değişim zenginler üzerinden pek anlatılmaz. Buna göre, elli yıllık süreçte aileye dair şu üç konvansiyon ortaya çıkar: Aileden uzaklık, aileyle sımsıkı olmak, aileden kopmak.

Aile ve birey üzerinden düşünüldüğünde, ilk dönem filmlerinde korku nesnelere daha çok yalnızlık üzerinden betimlenir. Köyünü bırakıp şehre gelmiş, çoğu bekar erkek olan, kimsesiz veya yersiz-yurtsuz kişilerin endişeleriyle inşa edilen korku motifleri anlatıların özünü oluşturur. Bu yalnız kişilerin büyük şehir ziyaretleri onlarda bir aidiyet açmazı oluşturarak yabancılaşma hissi meydana getirir. Tehdit algıları da bu yabancılaşmadan beslenir ve tüm şehri tekinsiz bir mekan olarak görürler ve burada savrulurlar. Öte yandan, kentsoyluların anlatıldığı hikayelerde ise korku unsurunu teşekkül eden şey yabancılaşmadır. Aslında huzurlu bir aile ortamına sahiplerken dışarıdan gelen tehditler nedeniyle düzenleri bozulur ve yalnızlığa sürüklenirler.

Bu ilk dönem anlatılarında öne çıkan “yabancı” korkusu, esasen dönemin bir izdüşümüdür. Zira 1940’larda başlayan ve 1950’lerde yoğunlaşan kente göç olgusu büyük şehirlerin dokusunu temelden değiştirmiştir. Hem Anadolu’dan hem de Balkanlardan gelen göç akını, şehir sakinlerinin yaşam alanlarına giren yabancıların ta kendisidir. Bununla beraber, II. Dünya Savaşı’nı izleyen yıllarda hem ölümler nedeniyle hem de göç nedeniyle aile üyelerini yitiren veya uzak kalanların sayısı yüksek bir oranda seyrediyor. Bu durumun oluşturduğu yalnızlık hâli, temsilleri şekillendiren bir unsur olmalıdır. Zaten bu yüzden hemen hemen tüm anlatılar çok yoğun bir şekilde ailesiz olmak, yalnızlık, yetimlik, yabancılık gibi tematik arka plan ile inşa edilir.

1966-1979 yıllarını kapsayan ikinci dönemde ise evvelki dönemin şehir yabancıları konumlarını güçlendirerek kenar mahallelerde, ailesiyle birlikte çetin bir mücadele içinde tasvir edilir. Artık ne yaptıkları belli olmayan karakterler değil, şehrin işçi ve orta direğinin bir parçasıdır. Zenginlere karşı yürüttükleri mücadele sonucu ortaya çıkan tehditler ailelerine yöneliktir. Bu durum onlar için en büyük korku nedenidir. Ailenin üyelerinden birine zarar gelmesi, daha kötüsü ailenin bölünmesine dair korku onları kendi bireyselliklerinden sıyrıp yekpare bir bütün yapar. Birlikteliği sembolize edilen aile, daha da büyüyerek arkadaş çevresi ve mahalleye kadar genişler. Bu birlik yapıları, bölünmesi teklif edilemeyecek unsurlar olarak ele alınır. Bu yüzden bireyler, bu amaca hizmet ediyorsa iyi, etmiyorsa kötüdür.

Birlikteliğe yapılan bu vurgunun nedeni 60’ların son dönemleri ile 70’ler boyunca süren kaotik bölünmüşlük nedeniyledir. Siyasi partilerinden ideolojik gruplara, onların parçalanmasından meydana gelen hiziplere, saflara ve kamplaşmalara kadar büyük bir bölünmüşlük atmosferi vardır. Bu bölünmüşlüğün karşısında bütünlüğü sağlayabilecek en temel yapı da ailedir. Bir diğer deyişle, Cumhuriyet’in sosyal ve üniter yapısını bir arada tutan yapı bu çekirdek ailedir.

Birlikteliğin ancak ailenin muhafazasıyla sağlanabileceğine dair bu önerme hem metaforik bir yargı cümlesi hem de gerçek anlam taşıyan bir başkaldırıdır. Devletin kurumlarıyla direkt olarak, destekleriyle dolaylı olarak ailenin önemine yaptığı vurgunun sıcak tutulması, tam da bu nedenle, 60’ların ortasından başlayarak

sürekli surette devam etmiştir. Bu bir korku göstergesidir. Zira çözülmekte olan ailelerin artmakta olduğunu en iyi bilen örgüt, devletin ta kendisidir.

1980 itibarıyla başlayan üçüncü dönemde ise, bir devam hikayesi olarak, önceki dönemde ailelere dair beslenen tüm endişeler gerçekleşir ve bunun sonucunda aileler paramparça olur. Alt tabakadan gelen aile üyelerinden biri, bu ailenin bir arada tutulması için çok çabalasa da gerek toplumdan gerekse kendi aile üyeleri tarafından yıpratılır ve mağlup edilir. Tüm korkusu, ailesinin adının lekelenmesi ve onların parçalanmasıdır fakat çeşitli korku nesnelere gelip bu aileye yapışır ve onları çökertir. Tehdit hem içeriden hem de dışarıdan geldiği için karakterler ağır bir güven bunalımına girer ve toplumdaki bozulmanın aileye de sirayet etmesi nedeniyle kendilerini yapayalnız bulurlar.

Toplumun ihyasının mümkün olmadığı ve aileyi bir arada tutma çabasının da beyhude olduğu ortaya çıkınca karakterler yalnızlığa mecbur olur. İşte bu durum, 90'lardan sonra yalnızlığın daim olduğu anlatılar suretiyle hâkim konvansiyon olarak kendini gösterir. Bir savunma mekanizması olarak geliştirilen bu yalnızlaşma stratejisi, elli yıllık aile-birey ilişkisinin bireysellik yönüne doğru evrildiğini gösterir. Bu yalnızlık bazen direnç göstergesi olabilirken bazen de patolojik özellikler gösteren anti-kahramanlar şeklinde ortaya çıkar. Bu noktada, korku nesnelere temelden değişerek aile ve toplumsal niteliklerden ayıklanmış bireysel bir nitelik kazanır. Üçüncü dönemin en büyük farkı budur.

Korku nesnelere bireyselleşmesi, bireyciliğin gerçek hayatta da yükseliş göstermesinin bir yansımasıdır. Zira çekirdek ailelerin oranı artarken hacminin azalması, nitelik olarak da zayıflamasının toplumsal bir karşılığı vardır. Öte yandan, dağılmış aileler, ailesinden kopanların eklemlenerek oluşturduğu geçici geniş aileler, tek başına yaşayanlar ve çocuksuz ailelerin sayısındaki ciddi artış bu dönemde Türkiye'deki aile yapısının istikrarlı bir şekilde değiştiğini, daha dar kapsamlı bir şekle büründüğünü gösterir.

Bu nedenle devletin, ailenin dağılmasına dair bir önceki dönemde öngördüğü negatif senaryolar birer birer gerçekleşir. Özellikle 1980 sonrasında devlet kurumlarına aileyi korumak için anayasal bir vazife yüklenmesi, yeni yasalar

çıkarılması, bunun için kurumlar tesis edilmesi, onların da yetki alanlarının sürekli genişletilmesi gibi hamleler bu meseleye dair çözümler arandığını gösterir. Tabii ki, korku duyulan bu aile bağlarının zayıflaması meselesi tersten okunduğunda, bireyci görüşlerin güçlendiğinin de en büyük delilidir.

### 3.2. DEĞERLER VE ALIŞKANLIKLAR

Buraya kadar olan tüm bölümler, Türkiye'deki toplumsal değişimin bir vechesini gösterir ve hepsi birbiriyle alakalıdır. Bu başlıklar, aslında aynı kişilerin ve aynı toplumun farklı açılardan değerlendirilmesidir. Bu yüzden geçişkenlikler fazladır. Bir dönemde görülen bir unsur hem nüfus hareketliliğine dair bir tema olabilirken hem de umut duygusu ile ilgili olabilir. Değerler ve Alışkanlıklar adlı bu başlık ise tüm parçaların bir değer etrafında birbirine yapııştırıldığı bir bölüm işlevi görür. Zira toplumsal dönüşümün asıl göstergeleri, ancak değerler ve alışkanlıklar ile beraber düşünüldüğünde gerçekten anlaşılabilir. Bu bölümün amacı işte bu bütünleyen parçayı ele almaktır.

#### 3.2.1. Kimin Hikayesi Anlatılıyor?

1950-1965 yılları arasındaki süreci ihtiva eden ilk bölüm kahramanları, önceki başlıklarda da incelendiği gibi genel olarak alt tabakadan olan ve tutunmaya çalışan yalnız kişilerdir. Bu kişiler ne aileleriyle beraber ne de tam manasıyla bağımsız/özgür kişiler olarak yansıtılır. Araftadırlar. Bu kahramanların temel korkuları şehirden ve dolayısıyla yabancılıktan kaynaklanır. Gurbette gariplik hissettikleri için savaşma istidatları çok yüksek değildir. Düşmüş kahramanların çoğu zaman huzura kavuşacaklarına dair bir umudu yoktur, bu sebeple bu dönem filmlerinde mutlu son bir zorunluluk değildir. Bilinmeyen bir mekanda, tanınmayan kişilere karşı gelişen endişe hâli vuku bulduğunda, bu karakterler sabır ve metanet değerleri ile reaksiyon verirler. Bu metanet anlatılarında; sonuna kadar savaşmaktan ziyade, elindekiyle yetinme yahut kaybedince dövünmeme, olurlarına bırakıp çekip gitme gibi dokular vardır. Bu teslimiyet onları adeta bir Cebriyye kaderciliğine sürükler.



1966-1979 yıllarını kapsayan ikinci dönemde ise önceki konvansiyonların zıddına müthiş bir mücadele azmi görülür. Kahramanların ezici çoğunluğu yine alt tabakadandır. Fakat bu dönemin kahramanları, yaşadıkları yerin eğreti tipleri olarak değil, yoksul ama başı dik kişileri olarak tasvir edilir. Maddi güçsüzlükleri onları mutsuz kılmaz. Güçlülerin, zenginlerin ve kötülerin yaptıklarına karşı aileleriyle, mahalleleriyle ve daha kalabalık gruplar halinde hep beraber mücadele eder ve galip gelirler. Bu mücadele iştiyakından doğan ana değerleri ise grup için fedakarlık yapmak ve diğerkamlıktır. Bu kaidelere uymayanlar ya ayıplanır yahut kaybederler.

1980-1999 arasındaki üçüncü dönemin kahramanları ise düzen karşısında ezilen insanlardır. Bir önceki dönemde, ailesiyle beraber savaşan kahramanlar mücadelelerinden galip ayrılırken bu dönemin kahramanları her ne kadar aileleri için savaşsalar da onlar tarafından yalnız bırakılır. Tek başına sürdürdükleri savaşlarını da kaybederler. Bu mağlubiyet hikayeleri çok ciddi boyutta bir ihanet, dolandırıcılık, yarı yolda bırakılma durumu ile işlenir. Bu yüzden bu yıllarda bütün dönemin ruhuna sirayet eden ana değer namustur. Bu namus, cinsel meselelere dair olabileceği gibi onur ve haysiyet üzerinden de ele alınır. Bütün çatışma, namussuzlar ve namuslular arasında geçer. Neredeyse her hikaye mutsuz son ile biter. Bireyciliğin ve kişisel menfaatlerin yükseldiği 90'lardan sonra ise, namus savaşı önemsizleşir ve aile uğruna mücadele etme niyeti ortadan kalkarak kişisel özgürlükler ana değer olarak öne çıkar.

### **3.2.2. Sabır ve Metanet (1950-1965)**

Bir yaprak misali savrulan kahramanların olayların gidişatını değiştiremediği bu ilk dönemde, en önemli değer tüm sıkıntılara karşı sabır göstermektir. Kahramanlar ister kent sakinleri ister büyük şehre yeni gelmiş olanlar olsun, çoğunlukla yalnızlığa matuf kimselerdir. Bu kişilerin, dünyaya farklı bir frekanstan bakması nedeniyle, diğer insanlarla genel bir iletişim sorunu yaşamaları çatışmaların ana nedenini oluşturur. Köyden gelenlerin şehir sakinleriyle, halihazırda kentte yaşayanların ise kendi aile efradı veya tanıdıklarıyla bir şekilde diyalog sorunu yaşamaları neredeyse kaçınılmazdır. Bu sorun nedeniyle yaşanan kriz sonrasında kahramanların uğradıkları haksızlığa karşı verdikleri tepki ise ancak boyun eğmektir.

Sabır hikayelerinin mekanı hem şehir semtleri hem de taşra beldeleridir. Buradaki sönük karakterlerin, üzerlerine yapışan lekeleri temizlemeye takati yoktur. Kısık bir sesle gerçeği anlatmaya çalışsalar da bu çabada çok ısrarcı olmadan hemencecik “kader”lerini kabullenirler. Bu kabul ediş ile beraber gösterdikleri sabrın sonu ise çoğunlukla selamet değildir. Mesela, tipik bir örnek olarak 1956 tarihli *Sazlı Damın Kahpesi* filminde böylesi bir sabır anlatısı inşa edilir.<sup>790</sup>

Kocasının vefatından sonra eriştiği zenginlik sayesinde ağa karısı olan Muhteşem Hanım, askerden dönen Ahmet’e yanıktır. Ahmet ise parasız pulsuz olan Mihriban’ın sözlüsüdür. Muhteşem, Ahmet’i ayartmak için türlü oyunlar çevirir fakat ne yaparsa yapsın bunu başaramaz. Taktik değiştirerek Mihriban’a yönelir ve onu önce sözle ikna etmeye çalışır fakat bu plan da tutmaz. Ahmet ile Mihriban evlenir ve çocukları olur. Muhteşem Hanım buna rağmen vazgeçmez. Ahmet’ten pek hazzetmeyen Mihriban’ın abisi ile birlikte iş tutarak bu evliliği bozmaya çalışır. Bunu ise bir iftira kumpasıyla gerçekleştirirler. Bu plana göre, kendi adamları olan kahya, Mihriban’a tecavüz etmeye yeltenir ve Ahmet de bu sahneyi görerek onları sevgili zanner. Kahyayı pataklayan Ahmet, karısını asla dinlemez. Mihriban, hakikatte ne olduğunu Ahmet’e bir türlü anlatamaz çünkü kocası hükmü baştan vermiştir. Mazlum kadın, iftira ve ayrılık acısıyla bir süre sonra gidip gölde intihar eder. Ancak çok sonradan, Muhteşem Hanım’ın dilsiz beslemesi sayesinde gerçek açığa çıkar.

Ahmet’in, karısıyla bu süreçteki sorunları konuşmaması ve daha da kötüsü iftira vakası gerçekleştiğinde dahi kulaklarını tıkaması bu dönem için tuhaf değildir.<sup>791</sup> Hemen her anlatıda buna benzer iftiralar ve iletişim sorunları vardır. Karakterler ise başlarına gelen belaları çoğunlukla sessiz sakin kabullenir.<sup>792</sup> Bu tip sabır ve metanet

---

<sup>790</sup> *Sazlı Damın Kahpesi*.

<sup>791</sup> Benzer anlatıya sahip bir diğer filmde, Sırtlan Sadık adında bir belalı, Kezban adlı karakteri nişanlısı olan Pehlivan Mahmut’tan ayırmaya çalışır. Bunu gerçekleştirmek için de iğfale yeltenerek nişanlısının bunu gördüğünden emin olur. Gerçekten de bu tezgah işe yarar ve Mahmut, gördükleriyle yetinir ve hiçbir şey duymak istemez. İftiraya uğramış olan Kezban’dan derhal ayrılır. Genç kız da sersefil bir şekilde küçük kardeşiyle birlikte evvelden tanıdıkları olan bir ihtiyarın evine sığınır. Vakti gelince de üzerine atılan iftirayı temizlemek için Pehlivan Mahmut’un yanına gider ve onun evlenmek üzere olduğunu görür. Bkz. *Yetimler Ahı*.

<sup>792</sup> Çok vakur olanları da metanet timsalidir. Halide Edip Adıvar imzalı öykünün bu dönemde çekilmiş olması boşuna değildir. Aliye Öğretmen, vatani ve milleti için kendisini ortaya koyar ve düşmanların yaptıklarına karşı tahammül eder. Tüm sıkıntılara karşı kişisel olarak göğüslediği olayların haddi hesabı yoktur. Buna rağmen bir an olsun bundan gocunmaz. Kendisini vatan için feda etmekten geri

anlatıları, taşradan ziyade şehir temalı öykülerde öne çıkar.<sup>793</sup> Özellikle kadınların yanlış anlaşıldığı, çoğunlukla iftiraya maruz kaldığı yahut benzer bir şekilde mağdur edildikleri ve bu sorunu düzeltmek için diyalog kuramadıkları hikayeler bu dönemde çok yoğundur.<sup>794</sup> Böylesi bir duygu durumunun oluşmasında yabancılık, yalnızlık, şehir ve ötekilik temalarının etkisi büyüktür. Zira bu sabır öykülerinin önemli bir kısmı da evi-yurdu belli olmayan yahut ondan uzakta kalmış kahramanlar tarafından tecrübe edilir.<sup>795</sup>

---

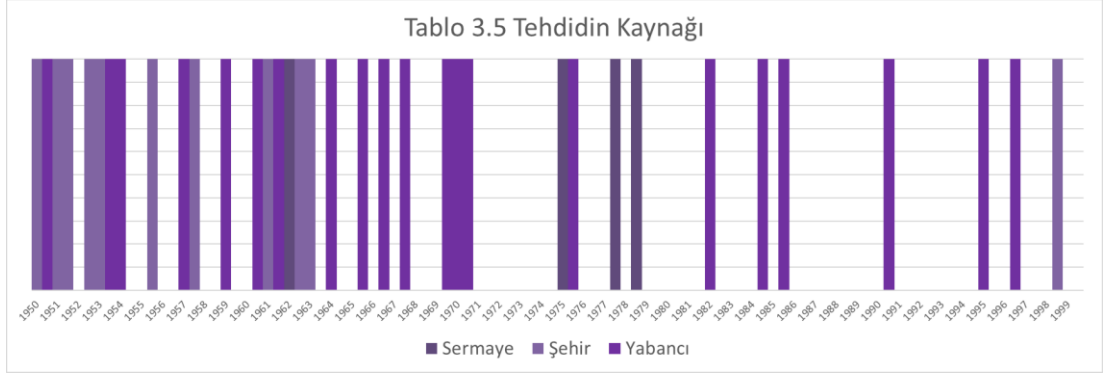
durmaz. Uğradığı iftira karşısında ise olacakları durduracak takati yoktur. Bkz. *Vurun kahpeye*, Dram, Savaş (Erman Film, 1964).

<sup>793</sup> Ayşe isminde mazlum bir karakter, Pembe ve Nuri adlı şebeke üyelerinin tuzağına düşer. Bu iki dolandırıcı, kadını çalıştırıp parasını yer, o ise ses çıkarmadan onların dediklerini tek tek yapar. Ne kaçmaya yeltenir de onları kızdıracak bir şey yapar. Bkz. *Üç Garipler*. Bir iftira sonucu hapse düşen Kemal de metin durur. İftiradan aklandıktan sonra karısının öldüğünü öğrendiğinde de aynı metaneti gösterir, hatta üzüldüğü bile net değildir. Bkz. *Katil*. Bir diğer hikayede ise Kaptan lakaplı bir karakter, kendisine ve sevgilisine saldıran çete üyelerine karşı uzun bir müddet sabır gösterir ve karşı saldırıya geçmez. Onlara kendilerinden uzak durmasını ısrarla söyler. Bkz. *Sahildeki Kadın*.

<sup>794</sup> Mesela Nejla, bir yanlış anlaşılmaya kurban giderek kocası tarafından evden kovulur ve bunun üzerine sabırla ayakta durmaya çalışır. Bir süre sonra, suç örgütünün kocasının aleyhinde bir iş çevireceklerini öğrenince bu adamı öldürür ve derin bir sessizliğe bürünür, konuşmayan kadın olarak gazetelerde yer alır. Ölümü bile, kızının kollarında sessiz sedasız gerçekleşir. Bkz. *Meçhul Kadın*. Benzer bir yanlış anlaşılma Melek adlı karakter, kocası tarafından kovulup oğlundan koparıldığında ortaya çıkar. Melek ise dirayetli bir şekilde, çocuklara yakın olabilmek için bir yetimhanede öğretmenlik yapar. Bkz. *Günahkar Baba*. Bir diğer filmde Leyla, gerçeklerden bihaber kocası ve kendisine musallat olan Sedat Nazmi Bey'in yaptıkları karşısında büyük bir direniş göstermez ve kendi kendine hayatta kalmaya çalışır ve sefil bir hayat sürer. Bkz. *Bir Dilim EkmeK*, Dram (Erman Film, 1958). İsminden de kolaylıkla anlaşılacağı gibi, *Ben Bir Günahsızım* filminde Nesrin, kocası hastayken Kemal Bey ile kurduğu ilişki nedeniyle kaynanasının iftirasına uğrar. Kocası Murat da şahit olduğu bir sahneyi yanlış anlayıp Nesrin'i suçlar. Kadın, her ne kadar suçsuzluğunu anlatmaya çalışsa da bir süre sonra vazgeçer ve çocuğuyla beraber başka bir muhitte yaşamaya başlar ve oğlunu doktor yapmak için çalışır. Bkz. *Ben Bir Günahsızım*. *Senede Bir Gün* filminde de herkes bir sabır ve metanet timsalidir. Bunların en önde gelen ikisi olan Emin ve Nazlı birbirine aşık olmalarına rağmen, Emin'in öldüğünü sanan Nazlı'nın evlenmesi sonucu büyük bir çıkmaza girerler ama müstakbel eşi de iyi bir insan olduğu için bu iş bozulmaz. Buna rağmen ikisi de sabırla, ölene kadar senede bir gün, bir ağacın altında buluşur. Bkz. *Senede Bir Gün*, Dram, Romantik (Arzu Film, 1965).

<sup>795</sup> Mesela Yaver Hilmi, Cumhuriyet'in kurucu kadroları tarafından sürgün edilmesine rağmen hiç suçlayıcı bir tutum takınmaz, anlayışla karşılar. Metindir. Bu yabancı diyarda ayrı düştüğü kıızı da bir şekilde içine saptığı bataklık nedeniyle sabır gösterir. Bkz. *Sürgün*. Bir diğer kimsesiz karakter olan Ayşe ise herkesin ona karşı takındığı olumsuz tavır karşısında sessiz sedasız durmaktan başka bir tepki vermez. Kimseyle tartışmaya girmez, konuşmaz. Başına gelen her şeye sükunetle mukabelede bulunur. Bkz. *Yaban Kız*. Bir diğer örnekte ise, Durmuş, aşık olduğu şehirli Selma tarafından köylü olduğu gerekçesiyle hakir görülünce üzülür fakat içten içe aksi bir durumun olmayacağını bildiği için hemencecik kabullenir. Arkadaşı Hacı'ya memleketlerine dönmeleri gerektiğini söyler. Bkz. *İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*.

**Tablo 31: Tehdidin Kaynağı - Sermaye, Şehir, Yabancı**



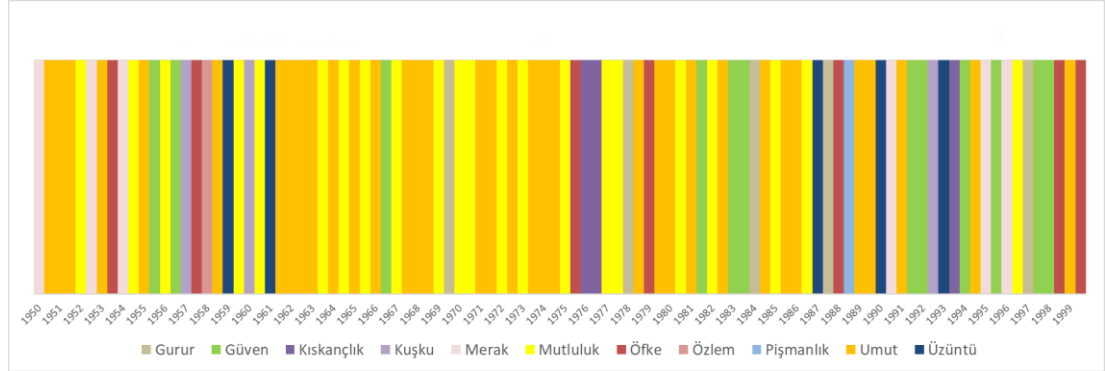
Örneklemin, tehdidin kaynağını gösteren yukarıdaki tablosunda sabır ve metanet değerlerinin kök nedenleri bulunabilir. Şöyle ki, önceki bölümlerde de öne çıkan yabancılık ve şehir temalarının değer olarak sabır ve metaneti doğurması bir önerme mahiyetindedir. Birincisi, bu karakterlerin kimsesizlikleri literal anlamda ele alındığında o mekandaki köksüzlükleriyle ilintilidir. İftira gibi eylemler suretiyle mağdur olduklarında muhataptan yoksun bir şekilde iletişim kuramamaları da yine bununla alakalıdır. Ana unsur olarak öne çıkan bu yabancılık, kentleşme serencamının yalnızlık boyutuna işaret eder.

1950-1965 yıllarını kapsayan ilk dönemde özellikle bu yabancılık meselesinin vurgulanması, göç bölümünde ele alınan ana tema ile paralel bir şekilde düşünüldüğünde anlam kazanır. Kahramanların korktukları ve kendilerini aşan düzen karşısında savaşmak yerine kaçmayı tercih etmesi anlamlıdır. Kentteki nüfus dengesinin değişmeye başladığı bu yıllarda böylesi bir durumun perdede karşılık bulması beklenebilir bir durumdur.

İlerleyen dönemlerde belirgin olan kaosun zıddına, bu dönem kahramanlarının daha sakin olmalarının sebebinin dönemin genel durumuyla alakalı olma ihtimali de güçlüdür. Karakterlerin sükunetine uygun gelişen tarihsel arka plan, toplumsal grupların henüz birbirine bilmediği bir dönem değildir. Zira zengin ile fakir arasındaki fark, diğer iki dönem ile mukayese edildiğinde (1966-1979 ve 1980-1999) çok keskin değildir. Bu ilk dönem, Batı ile kurulan temaslar sonucu alınan ekonomik yardımlar nedeniyle hemen herkes için görece bir refah döneminin yaşandığı yıllara tekabül eder.

Bu yüzden düşmanlar üç aşağı beş yukarı belli olsa bile düşmanlıklar muğlaktır ve intikam, ana çözüm yolu değildir.<sup>796</sup>

**Tablo 32:** *Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor?*



Yukarıdaki tabloda, korku ve endişe durumu meydana gelmeden önce karakterlerin hangi duygu durumu içinde olduğu bilgisi vardır. Görüldüğü gibi, 1950-1965 yıllarında temsil eden ilk dönem karakterlerinin duygu dünyaları genelleştirme yapılacak bir seviyede değildir. Bu durum ilk bakıldığında anlamsız gibi görünebilir. Fakat bu muğlaklık, konvansiyon oluşturacak bir durumun henüz ortaya çıkmamış olmasından kaynaklanır. Nitekim düşmanlıklar ve dostluklar kesin sınırlarla belirlenecek kadar net değildir. Bir diğer ifadeyle, mutedil olmak, daha sakin olmak daha makul seçenektir. Böylesi bir ortamda, sabır gibi sakinliği çağrıştıran değerlerin ortaya çıkması da normaldir.

Gerçekten de, toplumsal katmanlar arasındaki sınırların sınıfsal bir kavga oluşturacak boyutta olmaması ve bu dönemin daha çok bir keşif dönemi olması 1950'lerin ruhuna uygun bir hâldi. Zira nüfus hareketleri dolayısıyla kent sakinlerinin şok etkisine kapılması için aradan belli bir zamanın geçmesi gerekiyordu.<sup>797</sup> Bunun en önemli nedenlerinden biri, Türkiye'deki ekonominin bu dönemde çok canlı olması, İstanbul gibi büyük şehirlerdeki sermayenin el değiştirmesi ve zenginliğin yayılmasıydı.<sup>798</sup>

<sup>796</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 386.

<sup>797</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 188.

<sup>798</sup> Özbay, 188.

Bu süreçte, refah seviyelerinin ülke sathında artmış olması, tüketim alışkanlıklarının da yavaş yavaş değişmesine zemin hazırlamıştı. Öyle ki 50'lerin başında hemen hemen tüm dayanıklı tüketim malları yurt dışından ithal edilmekteydi. Buradaki püf nokta, artan refah seviyesinin getirdiği ivme sayesinde bunları alabilecek kişi sayısının artmasıydı.<sup>799</sup> Alınacak eşyanın niteliği ise ilişkilerin kurulduğu yeni dünyadan, yani Batı, özellikle de Amerikan tarzından direkt etkilenmekteydi.<sup>800</sup>

50'lerde dayanıklı ev eşyalarının kullanımı gittikçe yaygınlaşmaya başladı.<sup>801</sup> Kilerdeki telli dolaplar yerine buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrikli süpürge, ütü, radyon ve gramofon gibi aletler orta sınıfa inmeye başladı.<sup>802</sup> Buna mukabil otomobil, buzdolabı ve elektrik süpürgesi gibi dayanıklı tüketim malları bir itibar unsuru olarak belirdi.<sup>803</sup> Fakat telefon numaralarının henüz beş haneli olduğu bu yıllarda, telefona sahip olmak pey yaygın değildi, zenginlere mahsus bir aletti.<sup>804</sup>

Alışkanlıklardaki değişim, yalnızca tüketim malzemeleri suretiyle gerçekleşmedi. Radyo, bir iletişim aleti olarak 50'lerde hızla yaygınlaşmaya başladı, istasyonların sayısı ciddi oranda arttı ve radyolar gittikçe seyyarlaştı.<sup>805</sup> Türk Philips fabrikasının, 1960 itibarıyla 500 bin radyo, 10 bin pikap üretmiş olması, bu aracın on yıl boyunca nasıl hızla yayıldığı konusunda önemli bir veridir.<sup>806</sup> Buna mukabil, radyonun etkin bir şekilde kullanımını da birçok alanda kendini gösterdi.<sup>807</sup> Gerçekten

---

<sup>799</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 386.

<sup>800</sup> Zürcher, 386. Bu malların bir kısmı, gümrük muafiyetinden yararlanan Amerikan askerleri suretiyle yurt içine sokuldu. Askerler, yanlarında ürünler taşıdı ve bu mallar İstanbul gümrüğünün hemen yanındaki Tophane'de kurulan Amerikan Pazarı'nda alıcısıyla buluştu. Elbise, konserve, sakız, transistörlü radyo ve el feneri gibi ürünler çeşitli dükkanlarda "Amerikan malı" olarak satıldı. Yine aynı dönemde, 1950'li yıllarda, blue-jean ve CocaCola gibi Amerikan ürünlerinin özellikle zengin tabaka tarafından tüketimi de arttı. Bunlara ek olarak likör, Vita ve Sana gibi bitkisel margarin yağlar, artık kadınlar tarafından da uzun ağızlıklarla içilen sigara, ucuz naylon çorap ve naylon gömlek kullanılmaya başlandı. Bkz. Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 595-600.

<sup>801</sup> Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 598-99.

<sup>802</sup> Alkan, 598-99.

<sup>803</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 386.

<sup>804</sup> Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 598-99.

<sup>805</sup> Alkan, 610.

<sup>806</sup> Meriç, "İki Darbe Arası Müzikli Curcuna: Cazdan Saza, 60'lı Yıllarda Müzik", 996.

<sup>807</sup> Mesela ilk ses yarışmaları 50'lerin başında radyolar vasıtasıyla yapıldı. İlk radyo reklamlarının yapılması ve Ramazan münasebetiyle Kur'an ve mevlit okunmasıyla dini yayınların yapılması da ilk kez 1951 tarihinde gerçekleşti. Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 611.

de toplumsal olarak ciddi bir etkisi oldu ve, Mete Kaan Kaynar'a göre, tebaa kültüründen katılımcı siyasete geçilirken bir katalizör işlevi görecektir kadar güçlü bir işlev üstlendi.<sup>808</sup>

Radyonun etkin bir araç olarak ortaya çıkmasının ardından hangi müziğin radyoda çalınacağı da tabii ki bir tartışma konusuydu. Zira 1950 öncesinde Batı müziği asıl unsurken, daha sonradan Türk Sanat Müziği de programa dahil edildi ve gittikçe yerini sağlamlaştırdı.<sup>809</sup> Bu yıllarda, hangi müziğin tercih edileceği konusunda yerlilik/çağdaşlık doğrultusunda yürütülen tartışmalar zaman zaman dozajını artırdı. Bu tartışmaların, Tanzimat tartışmalarını aratırcasına alaturka ve alafranga rekabeti şeklinde yer yer çatışmaya da dönüştüğü de oldu.<sup>810</sup> Müzikteki bu yerlilik/çağdaşlık tartışmasının başka boyutlarının, yine bu dönem içinde, diğer sanat dallarında da ortaya çıkması manidardır.

1963-1964 yılları arasında Brüksel, Paris, Roma, Viyana ve Berlin'de açılan Çağdaş Türk Resim ve Heykel Sergisi'ni ziyaret eden yabancı sanat eleştirmenlerinin, gördükleri bu "Türk" eserlerinin orijinal olmadığını, Alman ve Paris Ekolü etkisinde kaldığını söylemesi dikkat çekicidir.<sup>811</sup> Bu eleştirileri içine sindiremeyen Ercüment Kalmık gibi bazı ressam, yaptıklarının sanat olduğunda direterek Türk sanatında Doğu esintisi görmek istemenin oryantalist bir yaklaşım olduğunu tartışır.<sup>812</sup> Tabii ki bu tartışmalar bir süre sonra (örneğin Dost dergisinin 1965'teki sayılarında olduğu gibi) Avrupa'daki sergide alınan eleştirileri tasdik etmeye doğru ufak ufak evrilecektir. Dönemin "yerli" ressamlarının yeterince yerli olmadıklarını fark etmelerinin ise ancak başkaları tarafından tanımlandıktan sonra gerçekleşmesi ise gülümseten bir tesadüftür.

Yerliliğe ve çağdaşlığa dair yürütülen bu tartışmaların bu dönemde yoğunlaşması esasen hem bir diyalog problemini gösterir hem de bir keşif sürecinde olduğuna işaret eder. Bu yüzden hem bir çeşitlilik söz konusudur hem de sakinliğin

---

<sup>808</sup> Mete Kaan Kaynar, ed., *Türkiye'nin 1950'li Yılları* (İstanbul, 2019), 678. Bunu en erken fark edenler Amerikalılar olsa gerek, Marshall Yardımı sonrası 1950'de başlayan Amerika'nın Sesi (Voice of America) radyo programı vasıtasıyla propaganda çalışmalarına çoktan başlamışlardı. Bkz. Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 594.

<sup>809</sup> Alkan, "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken", 610.

<sup>810</sup> Alkan, 597.

<sup>811</sup> Gürdaş, "Altmışlı Yıllarda Sanat Ortamı", 1075.

<sup>812</sup> Gürdaş, 1076.

dozajı görece fazladır. Zira dar anlamda Amerikan kültürüyle temasın artması sonucu tüketim davranışlarının değişmesi, geniş anlamda yeni bir paradigmaya eklenmenin doğası bunu gerektirir.

Hatta göç suretiyle ivmelenen toplumsal hareketlilik de bu sürecin ruhuna uygun şekilde gerçekleşir. Tabii ki bunda köyden kente gelen bekar erkek tayfasının, büyük bir yokluk içinde olmadığı gerçeğinin de payı vardır. Bununla beraber, ekonomik açıdan bakıldığında toplumsal tabakalar arasında keskin farkların olmaması bu noktada önemlidir. Gerçekten de kentin doğasını değiştirecek kadar büyük bir toplumsal hareketlilik gerçekleşmesine rağmen bunun etkisinin algılanması aynı hızla olmamıştır.

Bu yüzden de yukarıda verilen Tablo 32'deki çeşitlilik durumu, deyim yerindeyse bir cümbüş ortaya çıkmakta ve sınırları net ve kesin bir etki-tepki mekanizması, hemen bir teamül haline gelmemektedir. Özellikle göç meselesi üzerinden bu döneme bakıldığında, bazı temayüllerin olduğu elbette inkar edilemez fakat bunlar henüz rüştüne ermemiş yönelimlerdir. Bu dönem, iletişimin nasıl kurulacağına henüz karar verilememiş bir diyalog sürecidir. Bu iletişim temasının çatışmaya dönüşen doğası, daha net ve belirgin sınırlarıyla, ilerleyen dönemlerde ortaya çıkacaktır.

Özetle, kayda değer bir mücadele olmaksızın gösterilen sabır ve metanetin bu denli öne çıktığı başka bir dönem yoktur. Hariçten gelen tehdide karşı zarara uğrama, bu zararı konuşarak telafi etmekten yoksun olma ve mücadele etmeyip köşeye çekilme davranışlarının gösterilmesi bu dönemin tipik değerler silsilesini oluşturur. Korkuya neden olan tehdidin tahakkuk ettiği andan sonra müthiş bir sekine hâline sebep olması ise bu dönemin alameti farikasıdır. Bu yılların daha çok bir keşif dönemi olması ve çatışma noktalarının ancak on yılın sonlarından sonra belirginleşmeye başlaması neden bu dönem kahramanlarının daha mutedil tutum takındıklarını ve mücadeleciler olmaktan ziyade kabulcü olduklarına dair ipucu verir.

Bu keşif döneminin bir gereği olarak hem kentsoylular hem de şehre sonradan gelen kişiler, yalnızlıkları üzerinden tanımlanır. Bu yalnızlıkları nedeniyle, buldukları mekanda yere sağlam basamaz, bunun sonucunda ise bir şekilde iletişim



sorunu yaşayarak kendilerini açıklayamazlar. Hissettikleri yabancılik veya yabancı tehdidi nedeniyle kaderlerine razı olurlar. Anlatıların temel önermesi bu nedenle sabır ve metanettir. Nitekim bu sakinlik önermesinin arkasında akmakta olan tarihsel süreç bunu gerektirir.

1950-1965 arası dönem, refah seviyelerinde önemli bir artışın görüldüğü ve bu zenginliğin hem kırsal hem de kentsel nüfusa pozitif etkileri olduğu yıllara tekabül eder. Bu nedenle zengin-fakir arasındaki mesafe, toplumsal tabakaların sınırlarını keskinleştirecek bir boyutta değildir. Aksine, tüketim mallarının sirkülasyonu üst tabakadan alt tabakaya doğru sürekli genişlediği için zenginlik topluma yayılabilmiştir. Batı ile kurulan temaslar sonucu meydana gelen yeni dünyadan yurda doğru esen değişim rüzgarı bu anlamda sonuçları henüz kestirilemediği için daha sakin karşılanmıştır. Sabır ve metanet gibi değerlerin bilhassa bu dönemde öne çıkması, bu nedenle, dönemin keşif ve yabancılik temaları ile uyumludur.

### **3.2.3. Mücadele ve Fedakarlık (1966-1979)**

Önceki dönemde kaderlerine boyun eğip köşelerine çekilen sabırlı kahramanlar bu dönemde mücadelecidir. Bu dönemin kahramanları ait oldukları aile nevinde gruplar için, onlar ile beraber mücadele eder. Bu aile ne kadar geniş olursa olsun herkes elini taşın altına koyar ve fedakarlık yapar. Bu doğrultuda gelişen diğerkamlık ve fedakarlık en önemli hasletlerden biri olarak öne çıkar. Bu birliktelik ruhu karşısında hiçbir maddi güç galebe çalamaz. Bu yüzden hikayelerin galipleri bu küçük insanlardır ve genel konvansiyon mutlu sonlardır.

Bu dönemin diğerkamlık temalarının en önde geleni, kişisel arzulardan feragatta bulunmak suretiyle grup menfaatini gözetmek noktasında ortaya çıkar. Kahramanlar kendi benliklerini bir kenara bırakarak grubun mutluluğu için kendilerini feda eder. Uğruna diğerkamlık gösterilen bu grup önem sırasına göre aile, arkadaşlar, mahalle ve millettir. Bu dönemin genel anlayışı, güçlülere karşı ayakta durmaya çalışan aileyi öncelemek olduğu için fedakarlık anlatıları çoğunlukla bu gruba yöneliktir.

Örneğin, *Aile Şerefi* filminde Rıza Bey ve Emine Hanım, aile efradıyla birlikte bir geçici geniş aile tablosu çizer.<sup>813</sup> Aile üyelerinden her biri kazandığını eve getirir, ihtiyacı olana da evdeki ortak kasadan para verilir. Evin doktor adayı olan Selim, tüm yokluklara rağmen okutulur. Hatta bu gencin izzeti nefesine hanel gelmemesi için, tıp balosuna gitmesi gerektiğinde yedikleri ekmekten kısım ona elbise alırlar. O ise tüm bu fedakarlıklar karşısında çok mahcup olur. Bu mutluluk tablosu, şımarık bir zengin çocuğu olan Oktay'ın bu aileye musallat olmasıyla bozulur. Oktay, evin tek kızı olan Alev'e kafayı taktığı için onu sürekli rahatsız eder. Bu nedenle tüm aile bireyleri hep birlikte Oktay'a ve onun arkadaşlarına karşı mücadele eder. Üstelik bu züppe çocuğun çok zengin olan babası da tüm bu olanlar karşısında, kabahatli olmasına rağmen oğluna toz kondurmaz. Sınır tanımayan Oktay, en sonunda, Alev'in namusuna da yeltenir ve arkadaşlarıyla birlikte Alev'in abilerini döver ve Selim'i bıçaklar. Yaşar Bey, sürekli başlarına bela olan ve ailesine zarar veren bu tehlikenin güzellikle ortadan kalkmayacağını anlayınca gider ve babasının önünde Oktay'ı öldürür. Akabinde vakurla hapse girer.

Bu hikayeyi oluşturan anlatı yapısında ana önerme aile değerlerinin ve filmin adından da anlaşılacağı gibi aile şerefının her şeyden önce gelmesidir. Karakterlerin bu aile esenlik içindeyken gösterdikleri feragatlar ile başlarına gelen bela sonrası sergiledikleri fedakarlıklar bu dönemin ana değerlerini yansıtır. Bu ailenin huzuru için mücadelenin haddi hesabı yoktur. Aile üzerinden tasvir edilen fedakarlık anlatıları, aileleriyle beraber, aileleri için çalışan kahramanlar ile sık sık tekrarlanır.<sup>814</sup> Bu

---

<sup>813</sup> *Aile Şerefi*.

<sup>814</sup> *Bizim Aile* filminde baba olan Yaşar Bey ve evin annesi Melek Hanım, çocukları ve geliniyle beraber fabrikatör Saim Bey'e karşı hep beraber mücadele eder. Herkes evi ayakta tutmak için kendi elinden geleni yapmaya çabalar. Ferit ile Alev ise Saim Bey'in acımasızlığı karşısında ailelerine daha fazla zarar gelmemesi için fedakarlık yaparak ayrılırlar. Bkz. *Bizim Aile. Gülen Gözler* filminde ise, evin ebeveynleri olan Yaşar Bey ve Nezaket Hanım yoksulluk içinde sırasıyla kızlarını evlendirmeye çalışır. Evin reisine haber vermeden evi ipotek eden Nezaket Hanım'ın aldığı faizli borcunu kapatmak için ev ahalisi hep beraber sabun tozu üretmeye çalışır. İş ellerinde patlayıp gizledikleri gerçek de ortaya çıkınca, Yaşar Bey marangozhanedeki aletleri satmalarını söyler ve evi terk eder. Evin kızlarından birisine yanık olan Vecihi bu satışa razı olmayınca borcu ödemek için fedakarlık yaparak evlenmek için biriktirdiği parayı onlara verir. Bkz. *Gülen Gözler. Neşeli Günler* filminde kavga-gürültü ile boşanmış olan Kazım Bey ve Saadet Hanım'ın çocukları, onları tekrar evlendirmek ve kardeşleriyle beraber yaşayabilmek için birlikte hareket ederler. En sonunda açlık grevi yaparlar ve eski karı-koca tekrar evlenir. Bkz. *Neşeli Günler*.

kahramanların, bazen de, kendilerinin içinde yer almadığı ama aile vasfını taşıyan yapılara zarar vermemek için kendi arzularından vazgeçtikleri de görülür.<sup>815</sup>

Bu dönemde çeşitli suretlere bürünen fedakarlık temaları, daha geniş bir aile olarak görülen mahalle etrafında da sıklıkla işlenir. Bunlar ise çoğunlukla, kahramanların, mahalleleri için mücadele ettiği hikayelerdir.<sup>816</sup> Bazen de mahallelinin bir araya gelerek zor durumda kalmış olan kahramana yardım ettiği öykülerdir.<sup>817</sup> En nihayetinde hepsi birliktelik teması etrafında örülmüş olan ve fedakarlığı vurgulayan bir değer setini öne çıkarır.

Bu dönemin başka bir diğer kamlik unsuru ise tarihsel filmlerin olağanüstü fedakarlıklar gösteren büyük kahramanları tarafından temsil edilir. Bu kahraman bazen Türklüğü vurgulanan Hun kahramanı Tarkan, bazen yalnızca Müslüman kimliğiyle öne çıkan Battal Gazi'dir. Bazen de bu ikisinin harmanı, yani dönemin gözde akımlarından Türk-İslam sentezinin meyvesi olarak ortaya çıkan Kara Murat veya Malkoçoğlu gibi Müslüman Türk'tür. Bu filmlerdeki kahramanların malı mülkü yoktur. Yalın kılıç çıktıkları yollarda kaybedecekleri tek şey canlarıdır. Onu da

---

<sup>815</sup> Mesela Sabiha isimli bir karakter, gayrimeşru ilişki yürüttüğü Halil'e çok aşık olmasına rağmen, onun yolunu bekleyen ailesini parçalamamak için aşkını kalbine gömer ve ortadan kaybolur. Bkz. *Vesikalı Yarım*. Benzer bir şekilde, Emine isimindeki kahraman, iki erkek kardeşin de kendisine aşık olması nedeniyle aile fertlerinin arasına girmek için kendini feda eder ve her şeyi ardında bırakıp taşraya gider. Bkz. *Emine*. Son olarak, Ayşe isimli bir diğer karakter ise aşık olduğu adam ile birlikte olmak için onun yanına gidince, onun engelli bir kadın ile evli olduğunu görür ve bu ortamı bozmadan geri dönüp gider. Bkz. *İlk Aşk*.

<sup>816</sup> *Yüz Numaralı Adam* filminin ana kahramanı Şaban, başlarda sermaye sahiplerinin yalan reklamlarına alet olsa da bir süre sonra her şeyi fark edip kendisine sus payı olarak verilen büyük serveti reddederek gerçekleri halk ile paylaşır. Bkz. *Yüz Numaralı Adam*. *Petrol Kralları* filminde bahçelerinde tesadüfen benzin fişkırmaya başlayan Metin ile Zeki, çok ucuza benzin satıp karaborsacıları perişan eder ve kazandıkları tüm parayla mahallelinin tefeciye olan borcunu silerler. Bkz. *Petrol Kralları*. *Bekçiler Kralı* filminde ise Şaban adlı karakter, atandığı mahallede esnafın ve memurların bütün yolsuzluklarına karşı mahallelinin haklarını korumaya çalışır. Bkz. *Bekçiler Kralı*, Komedi (Çan Film, 1979).

<sup>817</sup> Mesela, *Kadın Değil Baş Belası* filminde bütün mahalleli Çengi Naciye için birlik olur ve damat adayı Murat'a karşı hareket ederler. Karınca kararınca topladıkları paralarla Naciye'yi bir prens kılığına sokar ve damadı pişman etmek için bir oyun tertip ederler. Bkz. *Kadın Değil Baş Belası*. *Yalancı Yarım* filminin başrollerinden Alev, kenar mahalleli bir pazarcı kızıdır ve bir şekilde süregelen evlilik oyununda tüm tanıdıkları tarafından koşulsuz desteklenir. Bkz. *Yalancı Yarım*. *Sev Kardeşim* filminde Alev'in ailesi ve tanıdıkları hep birlikte kızlarının mutluluğu için çalışır. Bkz. *Sev Kardeşim*. *Hababam Sınıfı*, anaları babaları farklı kişiler olsa da hepsi kardeş gibi olan bir grup öğrencidir ve bütün haylazlıklarına rağmen birbirlerini her zaman tutarlar. Bkz. *Hababam Sınıfı*.

mensup oldukları en büyük aile olan milletleri ve ümmetleri için feda etmekten bir an olsun çekinmezler. Bu uğurda herkesle çarpışmaya hazırdılar.

**Tablo 33: Seri Olarak Çekilen Tarihsel Filmler**

Üretim Yılları	Seri Adı	Filmler
1966 ila 1973	Malkoçoğlu	<i>Malkoçoğlu</i> , <sup>818</sup> <i>Malkoçoğlu: Krallara Karşı</i> , <sup>819</sup> <i>Malkoçoğlu: Kara Korsan</i> , <sup>820</sup> <i>Malkoçoğlu: Akıncılar Geliyor</i> , <sup>821</sup> <i>Malkoçoğlu: Cem Sultan</i> , <sup>822</sup> <i>Malkoçoğlu: Ölüm Fedaileri</i> <sup>823</sup> ve <i>Malkoçoğlu: Kurt Bey</i> <sup>824</sup>
1966 ila 1974	Battal Gazi <sup>825</sup>	<i>Battal Gazi</i> , <sup>826</sup> <i>Battal Gazi Destanı</i> , <sup>827</sup> <i>Battal Gazi'nin İntikamı</i> , <sup>828</sup> <i>Savulun Battal Gazi Geliyor</i> <sup>829</sup> ve <i>Battal Gazi'nin Oğlu</i> <sup>830</sup>
1969 ila 1973	Tarkan	<i>Tarkan: Canavarlı Kule</i> , <sup>831</sup> <i>Tarkan: Mars'ın Kılıcı</i> , <sup>832</sup> <i>Tarkan: Gümüş Eyer</i> , <sup>833</sup> <i>Tarkan: Viking</i>

<sup>818</sup> *Malkoçoğlu*, Macera, Tarih (Duru Film, 1966).

<sup>819</sup> *Malkoçoğlu: Krallara Karşı*, Macera, Tarih (Duru Film, 1967).

<sup>820</sup> *Malkoçoğlu: Kara Korsan*, Macera, Tarih (Duru Film, 1968).

<sup>821</sup> *Malkoçoğlu: Akıncılar Geliyor*, Macera, Tarih (Duru Film, 1969).

<sup>822</sup> *Malkoçoğlu: Cem Sultan*, Macera, Tarih (Duru Film, Misaghie Studio, 1972).

<sup>823</sup> *Malkoçoğlu: Ölüm Fedaileri*, Macera, Tarih (Duru Film, 1971).

<sup>824</sup> *Malkoçoğlu: Kurt Bey*, Macera, Tarih (Duru Film, 1972).

<sup>825</sup> Sami Ayanoğlu tarafından 1955'te çekilen "Battal Gazi Geliyor" (1955) adlı film tekil örnek olarak bu serinin dışındadır. Bkz. *Battal Gazi Geliyor*, Macera, Tarih (Taç Film, 1955).

<sup>826</sup> *Battal Gazi*, Macera, Tarih (Atilla Film, 1966).

<sup>827</sup> *Battal Gazi Destanı*, Macera, Tarih (Uğur Film, 1971).

<sup>828</sup> *Battal Gazi'nin İntikamı*, Macera, Tarih (Uğur Film, 1972).

<sup>829</sup> *Savulun Battal Gazi Geliyor*, Macera, Tarih (Uğur Film, 1973).

<sup>830</sup> *Battal Gazi'nin Oğlu*, Macera, Tarih (Uğur Film, 1974).

<sup>831</sup> *Tarkan: Canavarlı Kule*, Macera, Tarih (Sibel Film, 1969).

<sup>832</sup> *Tarkan: Mars'ın Kılıcı*, Macera, Tarih (Arzu Film, 1969).

<sup>833</sup> *Tarkan: Gümüş Eyer*, Macera, Tarih (Arzu Film, 1970).

		<i>Kanı</i> , <sup>834</sup> <i>Tarkan: Altın Madalyon</i> <sup>835</sup> ve <i>Tarkan: Güçlü Kahraman</i> <sup>836</sup>
1972 ila 1978	Kara Murat	<i>Kara Murat: Fatih'in Fedaisi</i> , <sup>837</sup> <i>Kara Murat: Fatih'in Fermanı</i> , <sup>838</sup> <i>Kara Murat: Ölüm Emri</i> , <sup>839</sup> <i>Kara Murat: Kara Şövalyeye Karşı</i> , <sup>840</sup> <i>Kara Murat: Şeyh Gaffar'a Karşı</i> , <sup>841</sup> <i>Kara Murat: Denizler Hakimi</i> <sup>842</sup> ve <i>Kara Murat: Devler Savaşıyor</i> <sup>843</sup>

Yukarıdaki tabloda da açıkça görüldüğü gibi, diğerkamılığın en üst boyutunu sergileyen kahramanlara dair çekilen seri filmler istisnasız bir şekilde ikinci dönem içinde (1966-1979) üretilmiştir. Bunun en büyük sebebi, önceki dönemin asli unsuru olan kabullenme ve sönüklüğün bu süreçte bir mücadele istidadı ve fedakarlık hususiyetleri ile yer değiştirmesidir. Dönemin ruhu bu şekilde tecessüm eder. Ayrıca, mücadelenin yürütülmesinde şiddet unsuru ana öğelerden biri olarak öne çıkar çünkü bu dönemde şiddet de gayeye yönelik bir yöntem olarak birçok toplumsal grup tarafından kullanılmaktadır.

Bu filmlerin bilhassa bu yıllarda çekilmesinin örtülü nedeni ise, bu dönem boyunca Kıbrıs krizinin dalga dalga büyüyerek içinden çıkılmaz bir hâl almasıdır. Buradaki kahramanların çoğunun Romalılar ve Bizanslılar ile mücadele eder şekilde tasvir edilmesi bu nedenle tesadüf değildir. Hiçbir yerde Kıbrıs atfı geçmez fakat zaten filmlerin gerçekle kurduğu bağ ve tarihsel olgular ile arasındaki ilişki direkt olarak

<sup>834</sup> *Tarkan: Viking Kanı*, Macera, Tarih (Arzu Film, 1971).

<sup>835</sup> *Tarkan: Altın Madalyon*, Macera, Tarih (Arzu Film, 1973).

<sup>836</sup> *Tarkan: Güçlü Kahraman*, Macera, Tarih (Arzu Film, 1973).

<sup>837</sup> *Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*, Macera (Erler Film, 1972).

<sup>838</sup> *Kara Murat: Fatih'in Fermanı*, Macera (Erler Film, 1973).

<sup>839</sup> *Kara Murat: Ölüm Emri*, Macera (Erler Film, 1974).

<sup>840</sup> *Kara Murat: Kara Şövalyeye Karşı*, Macera (Erler Film, 1975).

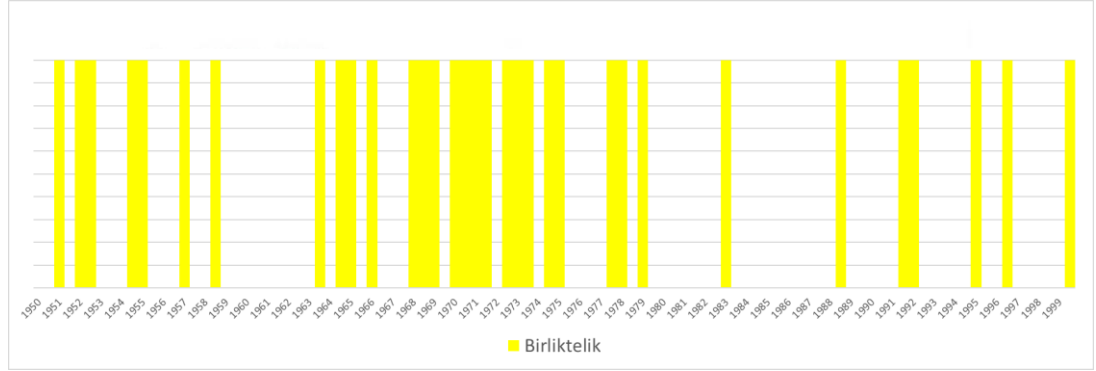
<sup>841</sup> *Kara Murat: Şeyh Gaffar'a Karşı*, Macera (Erler Film, Cine Drago, 1976).

<sup>842</sup> *Kara Murat: Denizler Hakimi*, Macera (Erler Film, 1976).

<sup>843</sup> *Kara Murat: Devler Savaşıyor*, Macera (Erler Film, 1978).

vuku bulmaz. Anlatılar hemen her zaman, (mücadele, yabancılık, yalnızlık gibi) damıtılmış özler ve metaforlar üzerinden inşa edilir.<sup>844</sup>

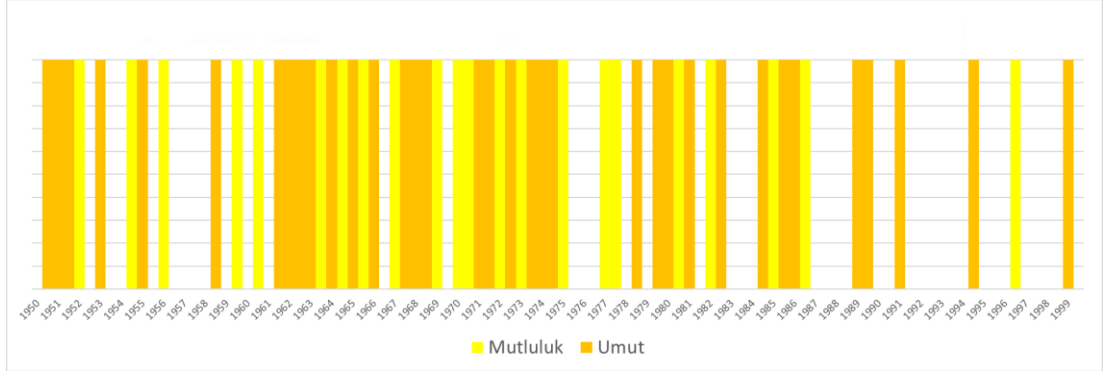
**Tablo 34:** *Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? – Birliktelik*



Bu döneme dair inşa edilen birliktelik ruhu, örneklem verileri ile de teyit edilebilir. Tablo 34, ilgisiz unsurlar çıkarıldıktan sonra hangi dönemde bir temerküz olduğunu gösterir niteliktedir. Burada, 1966-1979 yılları arasında temsil edilen kahramanların kaybetmekten korktuğu en temel unsurun birliktelik olduğu görülür. Beraberlik konusu, tablodan da anlaşılacağı gibi, aslında her dönem belirgindir fakat bilhassa bu ikinci dönemde ana taşıyıcı bloktur. Bu durum, dönemin ruhu ile çok uyumludur.

<sup>844</sup> Bu filmlerin çoğu aynı dönemde üretilmiş olan popüler tarih romanları ve çizgi romanlardan beslenir. Bu konudaki bir inceleme için bkz. Çimen Günay-Erkol, “Altmışlı Yıllarda Edebiyat: Kaliban’ın Öfkesi”, içinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, ed. Mete Kaan Kaynar (İstanbul: İletişim Yayınları, 2017), 909-31.

**Tablo 35:** *Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Mutluluk, Umut*



Bu tabloda ise, korku ve endişe hâli vuku bulmadan evvel kahramanların hangi duygu durumu içinde oldukları verisi mevcuttur. Dikkat edildiği gibi, ikinci dönemde (1966-1979), başlarına bir tehdit gelmeden evvel kahramanların çoğunlukla mutlu ve umutlu oldukları görülür. Öte yandan, ilk dönem (1950-1965), ama özellikle de üçüncü dönem (1980-1999) bu konuda seyrekliğin daha yoğun olduğu dönemlerdir.

Yukarıdaki ilk tabloda (#34) öne çıkan ve korkulan ana unsurun birliktelik olduğu bulgusu ile ikinci tablo (#35) beraber düşünüldüğünde şöyle bir sonuç çıkar: Kahraman(lar), aileleri yahut tanıdıklarıyla bir arada mutlu ve umutlu iken en çok korktukları şey bu birlikteliğin bozulmasıdır. İşte tam da bu korkudan doğan değer, mücadele olarak kendini gösterir ve mevcut tehditleri savuşturmak üzere icra edilir. Bir diğer ifadeyle, huzur ortamının (mutluluk+umut) ortadan kalkması ve birlikteliğe hâle geleceğine yönelik beliren endişeler bir korku atmosferi oluştururken, tehditlere karşı geliştirilen strateji mücadele ve fedakarlık olarak ortaya çıkar.

Bu dönemin tarihsel bağlamına bakıldığında, hemen her yönelimde gerçekleşen kamplaşmalar, buralarda oluşmuş olan grup içi fraksiyonlar, hiziplerin içindeki saflaşmalar keskin bir kutuplaşma görüntüsü çizmekteydi. Muarız gruplara karşı galebe çalmak için yürütülen çatışmalar, dönemin ruhuna sirayet eden en temel meseleydi. Dolayısıyla “ötekiler”i ekarte etmek yahut onlara karşı var olabilmek için mücadele edilmesi şarttı. Bu mücadele motivasyonu, bu sebeple, sık sık işlenen ve dönem filmlerinde de kendini çeşitli şekillerde gösteren bir *halk-tini* unsurudur.

Mücadele temalarının bu kadar yoğun işlenmesinin nedeni, toplumsal hareketlilik üzerinden daha iyi anlaşılabilir. 1950-1965 arasında, keşif güdüsüyle

tasvir edilen henüz yerleş(e)memiş olan alt tabakadan kişiler ana unsur iken 1966-1979 arasında bu insanlar artık dış kapının dış mandalı değil, kentin meşru bir sakini haline gelmiştir.<sup>845</sup> Lütfi Akad, filmlerinde anlattığı bu insanları tanımlarken onların savaşçı ruhundan dem vurarak, “Anadolu'dan gelen insanlarımız sıradan insanlar değil. Hepsi çetin ceviz. Mücadeleci ve başarılı insanlar. Gelip de başarısız olan hemen hemen yok” der ve bu kişilerin “bir ormana geldiklerinin bilinci içinde” olduklarını ifade eder.<sup>846</sup>

Mücadelenin daha belirgin ve istikrarlı olmasının en büyük nedeni bu yerleşme ve tutunma isteğinden kaynaklanır. Zira bu yıllardaki göç dalgasının en bariz niteliklerinden birisi, önceki dönemden farklı olarak, kadın göçmen sayısındaki büyük artıştır.<sup>847</sup> Bunun anlamı, (keşif sürecinde) taşrada bırakılmış olan eşlerin büyük şehirlere getirilmesi ve/ya birlikte gelinmesidir. Ayrıca, gecekonduların sakinlerinin oturdukları evleri korumak için örgütlenmeleri, çeşitli adlar altında dernekler kurmaları ve tehditlere karşı hep birlikte hareket etmeleri bu dönemde yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla, şehir artık bırakıp gidilecek bir mekan değil, ailenin korunacağı bir mücadele mekanıdır.

Bu mücadelenin kök nedeni ise, ekonomik sıkıntıların gittikçe şiddetlenmesi, bunun da sosyo-politik krizleri derinleştirmesidir. Hal böyleyken, önceki dönemde daha muğlak olan refah düzeyi farklılıkları bu dönemde çok daha belirginleşmeye başlamıştır. Zira toplumsal gruplar arasındaki ayrılıklar gerek sosyo-ekonomik gerekse sosyo-kültürel olarak daha net bir şekilde ortaya çıkmaktadır.<sup>848</sup> Kişiler ve grupların birbirinden uzaklaşması, mücadele meydanını genişletirken rekabetin şiddetini de buna mukabil artırmaktadır.

Öyle ki, büyük sermaye sahipleriyle küçükler arasında, büyük şehirdekiler ile taşradakiler arasındaki mücadelenin boyutu bu dönemde gittikçe şiddetlenmiş, tabircaizse büyük balıklar, küçükleri yemeye başlamıştı.<sup>849</sup> Tepede bu mücadele sürerken, hem piyasadaki çekilmek zorunda olan şirketler hem de nüfus artışı nedeniyle

---

<sup>845</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 193.

<sup>846</sup> Onaran ve Akad, *Lütfi Ö. Akad*, 161-62.

<sup>847</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 144.

<sup>848</sup> Özbay, 193.

<sup>849</sup> Keyder, “İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980”, 489.



genç işsizliği ciddi oranda artmıştı. Bu minvalde, Türkiye nüfusunun yıllık artış hızı %2,5 iken büyük şehirlerin artış hızı bunun iki katından daha fazlaydı, dolayısıyla istihdam yaratma konusunda ciddi problemler ortaya çıkmaya başlamıştı.<sup>850</sup>

Bu nedenle, 1970'lerin sonlarında derinleşen bunalım ve işsizlik dalgası en çok da gençleri vurdu.<sup>851</sup> 1975'de tüm nüfusun yaklaşık yarısı 18 yaşından küçük çocuklardan oluşmaktayken bu nüfusun %40'tan fazlası kentlerde ikamet etmekteydi.<sup>852</sup> Kentlere gelmiş olan bu nüfusun sanayi kollarında istihdamı yüksek değildi, ancak küçük bir grup buralarda iş bulabildi, bulamayanlar ise ya işsiz kaldı yahut seyyar satıcılık gibi günlük işlerde çalıştı.<sup>853</sup>

Koşulların gittikçe sertleştiği bu süreçte, aslında fırsatların varlığından haberdar olan fakat bunlardan yararlanamayan bu genç nüfus, sorunlarını dile getirip onları mücadeleye çağıran siyasi oluşumlara teşne duruma geldi.<sup>854</sup> Siyasal şiddetin ve terörün ekonomik bunalımla beraber serpilip büyümesi, genel olarak bu dönemin en belirgin özelliklerindendi. Memleketin bu halipürmelali, özellikle 70'li yılların son demlerinde çok ciddi boyutlara ulaştı.<sup>855</sup> Herkes hayata kalmaya çalışmakta, çetin bir mücadele içinde savaş vermekteydi.

Mücadele, dönemin ruhu gereği, bu dönemin pek revaçta olan bir kavramıdır. Sosyalizmi tanıtmak amacıyla İletişim Yayınları tarafından basılan 8 ciltlik ansiklopedinin, 1960-1980 arasındaki süreci, "Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi" adıyla okurlarına sunması boşuna değildir. Bu ansiklopedinin, ekstrem solun 1968 sonrası silaha yönelmesini de "Silahlı Mücadele" olarak kavramsallaştırması dikkat çekicidir.<sup>856</sup>

Bu kavramsallaştırma anakronistik bir tanımlama değildir. Nitekim bu mücadelelerden sayılan Yusuf Aslan, Hüseyin İnan ve Deniz Gezmiş önderliğindeki

---

<sup>850</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*.

<sup>851</sup> Keyder, "Türkiye Demokrasininin Ekonomi Politikası", 117.

<sup>852</sup> Keyder, 117.

<sup>853</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 246.

<sup>854</sup> Keyder, "Türkiye Demokrasininin Ekonomi Politikası", 109.

<sup>855</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 2000, 384.

<sup>856</sup> *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi: 1960-1980*, c. 7 (İletişim Yayınları, 1988), 2166.

Türkiye Halk Kurtuluş Örgütü, 4 Mart 1971 tarihinde Amerikalı subayları kaçırdıktan sonra duyurdukları bildiriye, “Mücadele stratejisi, silahlı mücadeleyi esas alan bir halk kurtuluş savaşıdır” ifadelerini kullanmışlardı.<sup>857</sup> Bu sert çıkışın ardında ise soldaki bölünmüşlüğü izleri vardı. Öyle ki, mücadele yöntemlerindeki farklılaşma bilhassa Türkiye İşçi Partisi’nin, demokratik seçimleri öncelediği ve -eleştirenlerin iddialarına göre- devrim ilkelerinden taviz verdiği programında “barışçıl mücadele”yi vurgulamasından sonra keskinleşmişti.<sup>858</sup>

Mücadele üzerinde türetilen terkipler yalnızca sol tandanslara has değildi. Milliyetçi/mukaddesatçı “Mücadele Birliği” de, “Yeniden Milli Mücadele” diskurunu inşa ederken bu kavramlar etrafında söylem üretmekteydi.<sup>859</sup> Bu “Milli Mücadele” konsepti ise hem solcu hem de sağcı gruplar tarafından kullanılmaktaydı. Daha geniş anlamda mücadele kavramı ise çok daha farklı gruplar ve yapılar tarafından sahiplenilmekteydi. Hatta devlet bile, ekonomik bunalımın akabinde kabul edilen 24 Ocak Kararları denilen programda, “enflasyonla mücadele” edeceğini taahhüt ediyordu.<sup>860</sup> Zira bu dönemin *halk-tini* mücadeleye dayanıyordu.

Bu yıllar, bu bağlamda, işçilerin ve dolayısıyla sendikaların da bir mücadele dönemi idi. İstanbul’a kalmak üzere gelenler gecekonduarda yaşarken bir yandan da fabrikalarda sigortalı sendikalı işçiler haline gelmişlerdi.<sup>861</sup> İşçilerin, sendikalar vasıtasıyla toplumsal hareketlere dahli ve hak mücadelesi yürütebilmesi için gerekli olan zemin yeni anayasa ile mümkün olmuştu. Zira 61 anayasasının akabinde, 274 ve 275 sayılı Sendika ve Toplu Sözleşme Yasası’nın kabulünü müteakiben sözleşmeli, grevli sendikacılık dönemi başlamıştı.<sup>862</sup> Bu sürecin akabinde ise örgütlenmeler ve işçi hareketlerinde ciddi bir yoğunlaşma gerçekleşti.

---

<sup>857</sup> Akdere ve Karadeniz, *Türkiye Solu’nun Eleştirel Tarihi, 1908-1980*, 1:312. Bu grubun görüşüne göre, halk kitlelerinin bu “gerici” milletvekilleri arkasında yer almasından dolayı, halk faktörüne bel bağlamak makul değildir. Dolayısıyla, reformlarla iktidara gelebilecek bir güç olmak zorundadır. Bu da Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu’ndan başkası değildir. Bkz. Akdere ve Karadeniz, 1:316.

<sup>858</sup> Yurtsever, *Yükseliş ve Düşüş*, 71, 87.

<sup>859</sup> Öz, “Manevi İmar ile İslam İnkılabı Arasında: Altmışlı Yıllarda İslam Davası Etrafındaki Vaziyet Alışlar Üzerine”, 610.

<sup>860</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 425.

<sup>861</sup> Özbay, *Aile, Kent ve Nüfus*, 195.

<sup>862</sup> Resmi Gazete, 24.07.1963, Sendikalar Kanunu.

Sendikalaşma 1963 ile 1979 yılları arasında %113 artmış, bu yüzden bu grupların da etkisi çok yükselmişti.<sup>863</sup> Öyle ki, yalnızca 1963 ile 1970 arasında takriben 90 bin kişinin katıldığı beş yüzden fazla grev yapılmıştı.<sup>864</sup> Birlik halinde hareket eden sendika üyeleri suretiyle gerçekleşen grevler, krizlere paralel olarak 70'lerin sonlarına doğru daha yoğun bir şekilde gerçekleşti. Zira ekonomik bunalım, özellikle de 1977-1980 yıllarını kapsayan büyük kriz, toplumda ciddi bir huzursuzluk oluşturdu ve mücadelenin dozu çok sertleşti.<sup>865</sup> Sendika üyeleri, bu yıllarda, bir yanda fabrikalar işgal ederken öte yanda polis ve ordu mensuplarıyla çatışmakta, bir yerde bitse hemen başka bir yerde başlayan grevler, lokavtlar ile katmerlenmekteydi.<sup>866</sup>

Mücadelenin baskın bir değer olarak bilhassa bu dönemde öne çıkması elbette dönemin gazete sayfalarında da karşılık buldu. Özellikle 1974 sonrasında, içinde “mücadele” kavramı geçen haberlerin sayısı önceki yıllara göre çok ciddi oranda artar. Mücadeleyi yürütenler, uğruna mücadele edilenler, engel olanlar, zorunda kalınan durumlar vb. o kadar çeşitlidir ki, bu kavramın genel bir meşruiyet inşası amacına matuf olarak, hemen her duruma karşılık kullanıldığı dikkatten kaçmaz.<sup>867</sup>

Bu kavram o kadar geniş bir anlamda, o kadar farklı konular için kullanılır ki, salt bu temayül bile bu dönemin hâkim değerinin bu olduğunu tek başına ispatlar. Mesela bu dönemde halk, “kandilden gaz lambasına geçiş mücadelesi”<sup>868</sup> sürdürürken Valilik, fes ve takke giyerek dolaşanlar ile mücadele eder.<sup>869</sup> Komünizmle Mücadele Derneği tarafından yürütülen “mini etek ve uzun saçlı erkeklerle mücadele”,<sup>870</sup> bilhassa MSP vekilleri tarafından gündemde tutulan müstehcen yayınlarla

---

<sup>863</sup> Aydın ve Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 406.

<sup>864</sup> *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, 7:2155.

<sup>865</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 161.

<sup>866</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 390.

<sup>867</sup> Burada, kişi ve kurumların “mücadele” kavramını kullanırken aslında o gün daha yumuşak bir anlamı kast ettiği iddia edilebilir. Fakat bu kavramın, bugünkü anlamına benzer olarak, çatışmacı bir doğası olduğunu aynı dönem içindeki kişilerin ifadeleri üzerinden teyit etmek mümkündür. Mesela Türkiye Metal Sanayicileri Sendikası (MESS) Genel Sekreteri İlhan Lök, “Ülkemizin bugünkü sosyo ekonomik ortamı, konuların mücadele yolu ile değil, karşılıklı sorumlulukları yüklenerek anlaşma yolu ile çözümlenmesini gerektirmektedir” derken bu çatışmacılıktan bahseder. “MESS: Konuların Mücadele ile Değil Anlaşmayla Çözülmesi Gerekir”, *Milliyet*, 05 Mart 1977.

<sup>868</sup> “Gaz Zammı Reddedildi”, *Milliyet*, 21 Şubat 1967.

<sup>869</sup> “Valilik, Kalpak, Fes ve Takke Giyenlerle Mücadele İstedi”, *Milliyet*, 04 Mart 1967.

<sup>870</sup> “Oramiral Necdet Uran Komünizmle Mücadele Derneğine Telgraf Çekti”, *Milliyet*, 01 Mayıs 1967.

mücadele,<sup>871</sup> teknolojik yatırımlar yapmak suretiyle susuzlukla mücadele,<sup>872</sup> soysop varlık beyannamesi vasıtasıyla haramla mücadele,<sup>873</sup> sıtmayla mücadele<sup>874</sup> veya tarımsal kalkınma gibi daha isabetli bir kavram yerine tercih edilen “Tarım Mücadelesi”<sup>875</sup> gibi çeşitli kavramsallaştırmalar da aynı konvansiyonu izler. Pahalılıkla Mücadele Derneği,<sup>876</sup> Fahrettin Kerim Gökay gibi isimlerin öncülüğünde kurulan “Gürültü ile Mücadele” derneği<sup>877</sup> yahut başlık parası ve israf ile mücadele<sup>878</sup> gibi amaçlarla kurulan derneklerin isimlerinin de mücadele ile tamlanması dikkate değerdir.

Elbette bu dönem dahilinde yürütülen mücadelenin siyasi boyutu çok belirgindir ve çeşitli partiler marifetiyle hem söylem hem eylem düzeyinde sürekli işletilir. 1966-1979 arasında partilerin birbirine karşı ithamlarına, mevzi alışlarına, politika tarzlarına bakıldığında gazetelere yansıyanlar bu mücadelenin söylem boyutunu aşikar kılar.

70’lerin ortasında İçişleri Bakanı olan Oğuzhan Asiltürk’ün, Avrupa seviyesinde olduğuna dair ifade ettiği “fikir mücadeleleri” tanımlamasında fikir alışverişi gibi daha pozitif bir ifade yerine ofansif bir kelime kullanması dikkate değerdir.<sup>879</sup> Halbuki DP Genel Başkanı Ferruh Bozbeyli’ye göre “sert ve hırçın bir mücadele ortamı” süregelmektedir ve bu sertliğin müsebbibi hem AP hem de

---

<sup>871</sup> “Bakan: Müstehcen Yayın İçin Ceza Artırılacak”, *Milliyet*, 25 Haziran 1974.

<sup>872</sup> Etimesgut kanalının ve regülatörünün tamamlanmasının susuzluk sorununu gideren önemli bir aşama olduğuna dair haber için bkz. “50 Yıllık Yaşantımız”, *Milliyet*, 13 Mayıs 1975.

<sup>873</sup> “Soysop Varlık Beyannamesi Kanun Teklifi Verildi”, *Milliyet*, 21 Şubat 1976.

<sup>874</sup> Güney ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde görülen sıtma sorununa dair bkz. “Hükümet Sıtmayla Mücadele Kararı Aldı”, *Milliyet*, 22 Ekim 1977.

<sup>875</sup> “Tarım Mücadelesi”, *Milliyet*, 31 Ocak 1966. Benzer bir kavramsallaştırma için bkz. “Antalya Yakınlarında Bir Tarım Mücadele Uçağı da Düştü”, *Milliyet*, 01 Mart 1977. Bir diğer haber için bkz. “Sakarya’da Tarımsal Mücadele Başarılı Oluyor”, *Milliyet*, 13 Temmuz 1978.

<sup>876</sup> “Bir Sendika Başkanı Kaçırıldı”, *Milliyet*, 12 Mayıs 1970. Bir diğer haberde ise, Sanayi ve Ticaret Bakanı Çilingiroğlu fiyat artışlarının her vatandaşı tedirgin ettiğini söylemiş ve “Vatandaşlarımızın geleceğine endişe ile bakması tehlikelerin en büyüğüdür. Bugün iki önemli mesele karşısındayız. Bunlardan birisi hayat pahalılığı ile mücadele, diğeri vatandaşlar arasındaki sevgi ve saygı. Bkz. “Ticaret Bakanı, Halkı Pahalılıkla Mücadeleye Çağırıldı”, *Milliyet*, 14 Kasım 1971.

<sup>877</sup> “‘Gürültüyle Mücadele’ İçin Dernek Kuruluyor”, *Milliyet*, 13 Mayıs 1970.

<sup>878</sup> “Başlık Parasına ve İsrafa Karşı Dernek Kuruldu”, *Milliyet*, 07 Temmuz 1972.

<sup>879</sup> “Asiltürk: Fikir Mücadelesi Topluma Canlılık Getirecek”, *Milliyet*, 26 Nisan 1974.

CHP'dir.<sup>880</sup> AP Genel Başkan Yardımcısı Nuri Bayar'a göre ise kendi partilerinin pek bir kabahati yoktur fakat "CHP ile Mücadele" edilmelidir.<sup>881</sup>

Bu dönemin bölünmeye teşne grupları, 1966-1979 arasında genel ruhu inşa eder ve bu durum siyasi partileri de derinden sarsar. Elbette parti içi hizipleşmeler, yine mücadele kavramı üzerinden sürdürülür ve savaşılabacak mekan yalnızca "dışarı" değildir. Mesela, Adalet Partisi başkanlığına aday olmasına köstek olunan Necmettin Erbakan, "AP'yi yöneten masonlarla mücadele edeceği" konusunda kararlı olduğunu söyler.<sup>882</sup>

İleriki yıllarda bir başka hizipleşme kıpırdanmasının belirmesi karşısında bundan pek memnun olmayan Demirel, "Partiyi zedeleyen mücadele mazur görülmez" şeklinde bir serzenişte bulunur.<sup>883</sup> Ecevit'in "anarşi ile mücadele" eden Türk Silahlı Kuvvetleri'ne yönelik öne sürdüğü eleştiriler sonrasında ise buna tepki gösteren birçok CHP'li partiden istifa ederek ayrılır.<sup>884</sup>

Farklılıkların bölünmeye yol açtığı bu mücadeleler, sadece siyasi partiler içinde de gerçekleşmez, sendika gibi toplumsal gruplar arasında yahut esnaf arasında da gerçekleşir. DİSK içindeki işçi gruplarının birbiri arasındaki kavgasını anlatan ve "sendikal mücadele" şeklinde kavramsallaştırılan olgu da böyle vuku bulur.<sup>885</sup> Yahut vergi veren dükkan sahipleriyle işportacılar arasındaki mücadele böylesi bir anlayışla ortaya çıkar.<sup>886</sup>

İdeolojik yaklaşımların gittikçe keskinleştiği bu dönemde, mücadele arenasının da ideolojik saiklere yönelik gerçekleşmesi normaldir. Örneğin, AP grubunun "Dinsizlik ve Komünizm ile Mücadele" konusunda yaptığı çağrı dikkate değerdir,

---

<sup>880</sup> "Bozbeyli: "Seçimlerde Bazı Emeksiz Zenginler AP'ye Propaganda Olanakları Sağladı".

<sup>881</sup> "AP'li Bayar: 'CHP ile Mücadele, Millet Davası Oldu'", *Milliyet*, 26 Nisan 1977.

<sup>882</sup> "Erbakan'ın Aday Olması Önlenecek", *Milliyet*, 17 Ağustos 1969.

<sup>883</sup> "Demirel: 'İktidar Olma Hırsıyla Devletin Bölünmezliğini Zedelemek İhanettir'", *Milliyet*, 18 Ekim 1976.

<sup>884</sup> "Kabibay", *Milliyet*, 14 Mayıs 1973.

<sup>885</sup> Kavga, DİSK'e bağlı Maden İş Sendikası ile bu gruptan ayrılan bağımsız Devrimci Maden İş Sendikası üyeleri arasında gerçekleşir. Sürtüşme gittikçe sertleşir ve kanlı bir çatışmaya dönüşür. Bkz. "Sendikal Mücadele Yüzünden 2 Hafta Önce Saldırıya Uğrayarak Yaralanan İşçi Dün Öldü", *Milliyet*, 29 Aralık 1978. İleriki dönemde gerçekleşen bir diğer vaka için bkz. "Türk Demir-Döküm İşçileri 16 Gündür Fabrikadan Çıkmıyor", *Milliyet*, 11 Ocak 1979.

<sup>886</sup> "İşletme Vergisi ve İşportacılık".

hatta onlara göre okullara “Komünizmle Mücadele Haftası” konulmalıdır.<sup>887</sup> CKMP ile AP’lilerin savaşımlı içinde bulunduğu Komünizmle Mücadele Derneği kongresinde kurumun adının “Komünizm ve Kapitalist Emperyalizmle Mücadele Derneği” şeklinde revize edilmesi önerisi de bu mantalitenin bir sonucudur.<sup>888</sup> Dikkat edileceği gibi, “mücadele” kavramı değişmez fakat alanının daha da genişletilmesi düşünülür. O vakitler Türk Devrim Ocakları Genel Başkanı olan Prof. Dr. Tarık Zafer Tunaya’ya göre ise bunu resmi bir ideoloji haline getirmektense “az gelişmişlikle, cehaletle, yoksullukla, refahsızlıkla, hastalıkla mücadele” edilmelidir ki böylece “komünizm tehlikesi” yok olabilsin.<sup>889</sup>

Bir yanda kişiler “solla mücadele”<sup>890</sup> konusunda uyarılırken öbür yanda “faşizmle mücadele”<sup>891</sup> yönünde eylem çağrılarını söz konusudur. Menemen’deki Kubilay Anıtı önünde toplanan bazı “devrimci” gençlerin “irtica ile mücadele andı” içmesi yahut Milliyetçi Cephe’nin “gericiliğine karşı mücadele”<sup>892</sup> etme sloganları bu dönemin bir görüntüsüdür.<sup>893</sup> Öte yandan, Türkiye İşçi Partisi’nin o dönemki lideri Mehmet Ali Aybar’a göre, “son Amerikalı yurdumuzdan çıkarılana kadar mücadele” devam edecektir.<sup>894</sup>

Tabii ki, bu dönemde gerçekleşen mücadelelerin en kanlısını “silahlı mücadele” şeklinde yürütülenlerdir. Evvelki bölümlerde ele alınan bu kanlı eylemler, gazetelerde de çeşitli şekillerde yer bulmuş, farklı mücadele çağrılarını konu olmuştur. Mesela, silahlı çatışma usulleriyle “halkın mücadelesinin güçlendirildiği” tezine karşı çıkan Abdi İpekçi, bunun bir yanılığı olduğunu köşesinde tartışır ve anarşinin meşruiyet zemini olmadığını söyler.<sup>895</sup>

Bülent Ecevit ise açıklıhava toplantısında yaptığı bir konuşmada, “CHP’nin yeni mücadele yöntemi”nin barışçılıkl olacağını, silâh kullanmaya kalkışanlarla birlik

---

<sup>887</sup> “AP Grubu, Dinsizlik ve Komünizm ile Mücadele İstedi”, *Milliyet*, 02 Şubat 1966.

<sup>888</sup> “Oramiral Necdet Uran Komünizmle Mücadele Derneğine Telgraf Çekti”.

<sup>889</sup> “Prof. Tunaya: ‘Komünizmle Mücadele Resmî İdeoloji Haline Getirilmemeli’”, *Milliyet*, 05 Şubat 1967.

<sup>890</sup> “Ülkü Ocakları ‘Kardeş Kuruluşları’ Solla Mücadeleye Çağırdı”, *Milliyet*, 30 Mayıs 1976.

<sup>891</sup> “TÖB-DER: ‘Faşizmle Mücadele Edilecek’”, *Milliyet*, 15 Aralık 1974.

<sup>892</sup> “TÖB-DER”, *Milliyet*, 29 Temmuz 1976.

<sup>893</sup> “Kubilay, Menemen’de Törenle Anıldı”, *Milliyet*, 24 Aralık 1969.

<sup>894</sup> “Aybar”, *Milliyet*, 08 Ağustos 1966.

<sup>895</sup> Abdi İpekçi, “-”, *Milliyet*, 23 Aralık 1970, blm. Durum.

olmayacaklarını” belirtir.<sup>896</sup> MSP’nin, her iki taraftan gelen şiddeti betimlerken, “aşırı sol çetelerle mücadele” kavramının altını bilhassa çizmesi de önemlidir.<sup>897</sup> Yahut İzmir AP Merkez İlçe Başkanı Hayri Yorgancıoğlu’nun “MHP komandolarına ve sol militanlara karşı mücadele” edeceklerini söylemesi dikkate değerdir.<sup>898</sup>

Benzer bir şekilde, İçişleri Bakanının, “silahlı sağ ve sol ile mücadele”nin etkin bir şekilde yürütüleceğine dair beyanata önemlidir.<sup>899</sup> Demokratik Parti Genel Başkanvekili Faruk Sükan’ın tüm partilere hitaben yaptığı bir diğer çağrıda ise anarşi ve terörün ancak birlikte hareket edilirse halledileceği vurgusu vardır. Nitekim buna göre asayiş sorunlarının artması üzerine valilerin “olaylarla mücadele” için bir araya gelmesi gerekir.<sup>900</sup> Elbette böylesi bir kaotik şiddet ortamında, “terörle mücadele” kavramının da sivrilmesi beklenesidir.<sup>901</sup>

Mücadele kavramı ekonomi temelli konulara dair de sürekli tekrarlanır. Mesela Ecevit, “sınıf mücadelesi”ni reddettiklerinin altını çizmiştir.<sup>902</sup> Bununla beraber, halkı sömürenlere karşı “halkla beraber vaziyet almak, mücadele etmek zorunda” olduklarını da belirtmiştir.<sup>903</sup> Benzer bir söylem, AP Başkan Yardımcısı tarafından “fukaralıkla mücadele” şeklinde ifade edilir.<sup>904</sup> TİP de bu doğrultuda, özellikle 1970’lerin başında iyice artmış olan huzursuzluğa karşı ordudan bazı sert sözler çıkmasına mukabil ordunun, “İşçi-Burjuvazi Mücadelesine” karışmaması gerektiğini belirtmiştir.<sup>905</sup> Bu “tavsiye”den tam bir ay sonra darbenin gerçekleşmesi ise ironiktir. “Rüşvet ve yolsuzlukla mücadele” konusunda CGP’li milletvekilleri tarafından açılan meclis araştırması<sup>906</sup> ile hükümetin “rüşvet ve suiistimallerle en etkili bir şekilde

---

<sup>896</sup> “CHP Lideri, Yeni Mücadele Yöntemini Açıkladı”, *Milliyet*, 03 Mayıs 1976.

<sup>897</sup> “MSP: ‘Her İki Taraftan Gelen Anarşik Hareketler Arasında Fark Yoktur’”, *Milliyet*, 28 Ocak 1976.

<sup>898</sup> “İzmirli AP’liler, ‘Fikir Komandoları’ Yetiştirecek”, *Milliyet*, 28 Ağustos 1976.

<sup>899</sup> “Özaydınlı: ‘Merkezi Kumanda ve Harekât Odası Kurulacak’”, *Milliyet*, 09 Mart 1978.

<sup>900</sup> “Olaylarla Mücadele İçin Valiler Toplanacak”, *Milliyet*, 18 Mart 1976.

<sup>901</sup> “Sükan: ‘Terörle Mücadele İçin Partiler Anlaşmalıdır’”, *Milliyet*, 10 Aralık 1979.

<sup>902</sup> “Ecevit: ‘Sınıf Mücadelesini Red Eden Partiyiz’”, *Milliyet*, 17 Ekim 1967.

<sup>903</sup> “Ecevit: ‘CHP’de Ortanın Göbeği ve Aşırı Sol Yok’”, *Milliyet*, 15 Ocak 1968.

<sup>904</sup> “Ecevit: Alârm Çanları Çalmaya Başladı”, *Milliyet*, 08 Eylül 1968.

<sup>905</sup> “TİP: ‘Ordu, İşçi-Burjuvazi Mücadelesine Katılmamalı’”, *Milliyet*, 12 Şubat 1971.

<sup>906</sup> “CGP, Rüşvetle İlgili Meclis Araştırması İstedi”, *Milliyet*, 22 Aralık 1973.

mücadele” edeceği taahhüdü de ekonomi temelli mücadelelere dair son örnek olarak verilebilir.<sup>907</sup>

Hak mücadeleleri de bu minvalde gerçekleşir. “Haklarımızı alana kadar mücadele edeceğiz” diyen işçilerin grevi tipik bir mücadele söylemidir.<sup>908</sup> Bir başka yerde ise işçilerin sürdürmekte kararlı olduğu grevin, “örnek bir dayanışma ve mücadele örneği” olduğunu ifade edilir.<sup>909</sup> Bu tip mücadele bir yandan işsizlikle mücadele<sup>910</sup> şeklinde gerçekleşirken öte yandan işçi statüsünde sayılmadıkları için çoğu sigortasız çalıştırılan kapıcı, kaloriferci ve temizlik işçilerinin kanunu kapsamına alınmak için “birleşerek mücadele etmeleri” şeklinde ele alınır.<sup>911</sup> 1 Mayıs İşçi Bayramının “Birlik, Dayanışma ve Mücadele Günü” olarak adlandırılması da yine bu dönemin ruhunun bir yansımasıdır.<sup>912</sup>

Demirel, 1977 seçimleri öncesinde Adalet Partisi için gazeteye verdirdiği bir ilanda, “senin sıcacık kucağından kopup geldiğim bu gurbet elde, bir büyük mücadelede kendi yolumu kendim çizmek için tarifsiz çabalar içindeyim” şeklinde duygu yüklü bir çağrıda bulunur.<sup>913</sup> Burada çizilen muhayyel karakterin, “gurbet” ellerde yürüttüğü mücadelenin çetinliği ve Anadolu’da kalmış olan aileleriyle bir şekilde ayrı düşmüşlerin katmerlenmiş duyguları tanımlanır. Demirel, burada meselenin özünü yakalamış ve nabzını tuttuğu bu damar üzerine oynayan pragmatist bir söylem geliştirmiştir. Gerçekten de asıl mücadele alanı, tabanda gerçekleşir.

Bu mücadelenin en belirgin olanlarından birisi, Demirel’in çizdiği taşralı karakter gibi, büyük şehirlerde tutunmaya çalışan alt tabakanın devlet ile

---

<sup>907</sup> “Yolsuzluk”, *Milliyet*, 15 Ocak 1978. Başbakan Yardımcısı Faruk Sükan, “Cumhuriyet tarihinde ilk defa bu yolsuzluklarla mücadele faaliyetlerini koordine etmek görevi bir Başbakan Yardımcısı’na verilmiştir. Bu görevin gereklerini yerine getirmek için çalışmaktayım” diyerek bunun altını çizmiştir. Bkz. “Sükan”, *Milliyet*, 28 Ocak 1978. Buna ek olarak, “Rüşvetle Mücadele” konusundaki yasa önerisinin Adalet Komisyonu tarafından kabulü, bu konudaki ciddiyeti gösteren bir diğer emaredir. Bkz. “Adalet Komisyonu, Rüşvetle Mücadele Konusundaki Yasa Önerisini Kabul Etti”, *Milliyet*, 17 Şubat 1978.

<sup>908</sup> “İşçi Yönetimine”, *Milliyet*, 23 Temmuz 1969.

<sup>909</sup> “Sancak Tül’e”, *Milliyet*, 25 Şubat 1978.

<sup>910</sup> “Tural Hükûmet Protokolunu Eleştirdi”, *Milliyet*, 27 Ocak 1974. Benzer bir diğer haber için bkz. “Demirel: ‘Asgari Ücret Vergiden Muaf Olacak’”, *Milliyet*, 07 Kasım 1979.

<sup>911</sup> “Tüm Kapıcıların Birleşerek Mücadele Etmeleri İstendi”, *Milliyet*, 08 Ocak 1978.

<sup>912</sup> “1 Mayıs Uluslararası İşçi Sınıfı Birlik, Dayanışma ve Mücadele Günü!..”, *Milliyet*, 27 Nisan 1979, blm. İlan.

<sup>913</sup> AP, “Yetti Bu Kardeş Kavgası”, *Milliyet*, 19 Mayıs 1977, blm. İlan.



çatışmasından doğar. Anadolu'daki evlerini büyük şehirlere taşıyanların tutunma çabalarını yansıtan bu mücadelede, çoğunlukla gecekondulara dair çatışmalar öne çıkar. Hatta buralarda evi kuran *dişi kuş* olarak kadınlar en ön safta çarpışır ve çoğu gazetede kadrajın merkezinde bu kişiler yer alır.<sup>914</sup> Mücadele çetindir. Mesela Okmeydanı'nda on sekiz kez gecekondusu yıkılan 54 yaşındaki bir kadın, on dokuzuncu kez gecekondularını diktiği için Sulh Ceza Mahkemesi'nde 3 ay mahkum edilmiştir.<sup>915</sup>

Bütün bu mücadele süreci, grup olarak hareket edilmesi ve bir araya gelmişliğin verdiği güç ve fedakarlık ile daha başarılı olmaktadır. Aslında dönemin en bariz özelliklerinden birisi bölünmüşlüktü, ama aynı zamanda grubun önemi de arttığı için ikisi birbiriyle paralel ilerlemekteydi. Bu dönemin ana niteliklerinden olan bu mücadele pratiklerinin, film kahramanları tarafından da tekrar tekrar inşa edilmesi bu nedenle aşikar bir aynalamadır. Mücadelenin metodolojisi ise fedakarlık üzerinden tanımlanır. Bu konuda da gazetelere yansıyan içeriklere bakılabilir.

Mesela Abdi İpekçi, Kalkınma Planı'nın gereklerini yerine getirmek için devlet bütçesinde ek gelir kaynakları oluşturulması gerektiği, bunun ancak vergilerle olabileceği, dolayısıyla “ülkemizi bugünkü geri kalmış halinden” kurtarmak için fedakarlıklarda bulunulması gerektiğini söyler.<sup>916</sup> Demirel de halkı ilgilendiren bir diğer konuda, zamların fazla olduğunun söylenmesine karşılık, “Milletimizi bâzı fedakârlığa çağırarak mecburiyetindeyiz” şeklinde bir açıklamada bulunur.<sup>917</sup> O günlerde alevlenen Kıbrıs bunalımı karşısında, işçiler adına konuşan Ankara Demiryolları Sendikası, Harb-İş Federasyonu ve Liman İşçileri Sendikası başkanları, devletin haysiyetini korumak için Türk işçisinin (emek ve ücretleri kapsayan bir) fedakârlığa hazır olduğunu beyan eder.<sup>918</sup>

---

<sup>914</sup> “İzmir’de Gecekondular Halkı Polislerle Çatıştı”.

<sup>915</sup> Bununla beraber, mahkeme başkanı “sabıkaşı olmayan yaşlı kadının cezasını tecil etmiştir.” “18. Defa Yıkılan Gecekondularını 19. Defa Yapan Kadın Mahkûm Oldu”, *Milliyet*, 14 Aralık 1973.

<sup>916</sup> Abdi İpekçi, “Herkesin Gücü Oranında”, *Milliyet*, 25 Şubat 1967, blm. Durum.

<sup>917</sup> “Başbakan Beş Muhalefet Partisini Fazla Buluyor”, *Milliyet*, 17 Şubat 1967.

<sup>918</sup> “Demirsoy: “Türk İşçisi Fedakârlığa Hazırdır» dedi”, *Milliyet*, 26 Kasım 1967. Nitekim bu dirayet ileriki dönemde, Kıbrıs Türkünün verdiği “büyük mücadele”nin muvaffakiyetle sonuçlanmasına zemin hazırlar. Bkz. “Demirel: Kıbrıs”, *Milliyet*, 02 Eylül 1974.

Ekonomik sıkıntılarının baş göstermeye başladığı 60'ların sonunda hazırlanan bir raporda, dış yardımların kesintiye uğraması nedeniyle birtakım “sosyal fedakârlıkların” yapılması gerektiği belirtilir.<sup>919</sup> Zira ancak böyle büyük “fedakârlıkları yüklendikten sonra, Türk ekonomisinin güçlenmesi beklenebilir.”<sup>920</sup> İşverenlerce işçilerin ücretlerinin yükseltilmemesine yönelik önerilen bu fedakarlık temennileri ısrarla yinelenir.<sup>921</sup>

Fedakarlık yalnızca işçilerden beklenmez, memur ve bir kısım üreticiler dahil herkesin elini taşın altına koyması yönünde beyanlarda bulunulur.<sup>922</sup> 1974 yılı içindeyken Maliye Bakanı olarak görev icra eden Deniz Baykal'ın “Ekonomik güçlükler, yeni zorunluklar doğurursa, halktan fedakârlık isteriz” cümlesi aslında bu sürecin özetidir. Bu tip çıkışlar, 70'lerin sonuna kadar, birbirine muhalif olan birçok kişi tarafından benzer şekillerde tekrarlanır.

Bu tekrarların sayısı çok artınca, TOB-DER Genel Başkanı Gültekin Gazioğlu “Ekonomik bunalımların aşılması için artık emekçilerden fedakarlık beklenmemelidir” diyerek usandıklarını bildirmiştir.<sup>923</sup> Buna rağmen, fedakarlık talepleri bitmez. Maliye Bakanı Ziya Müezzinoğlu, 1979 mali yılı bütçesi görüşmelerinde Türk halkından özveri beklediklerini yine ifade etmiştir.<sup>924</sup> 1978 yılında kurulan 42. Türkiye Hükümetinin başbakanı olan Bülent Ecevit, göreve geldikten kısa bir süre sonra, “Ekonomiyi düzeltmek için fedakârlık şarttır” diyerek adeta koroya eşlik etmiştir.<sup>925</sup> Muhalefet fırsatını değerlendiren Adalet Partisi Genel

<sup>919</sup> “Ekonomimiz Dar Boğaza Giriyor”, *Milliyet*, 07 Temmuz 1969.

<sup>920</sup> “Vergi ve İdari Reformlar”, *Milliyet*, 25 Kasım 1969.

<sup>921</sup> “İşverenler: ‘İşçi Ücreti Yükseltilmemeli’ diyor”, *Milliyet*, 23 Ağustos 1970. Yahut İstanbul Ticaret Odası Yönetim Kurulu Başkan Celal Umur'un dediği gibi, şirketlerin kâr alanlarına mütecevaz davranmadan, “gelişme ve refahtan fedakârlık etmeden çözümleyecek önlemler” geliştirilmelidir. Bkz. “Umur: ‘Refahtan Fedakârlık Etmeyen Çözüm Lâzım’”, *Milliyet*, 01 Aralık 1976.

<sup>922</sup> “Melen: ‘Herkesin Fedakârlık Yapması Gerek’”, *Milliyet*, 29 Eylül 1972.

<sup>923</sup> “Gazioğlu: ‘Ekonomik Bunalımın Aşılması İçin Emekçilerden Fedakârlık Beklenmemeli’”, *Milliyet*, 26 Ocak 1978. Yaklaşık beş ay sonra yapılan bir diğer açıklamada ise, Türk-İş Genel Başkanı Halil Tunç şöyle söyler: “Eğer toplumun ekonomik sıkıntı içinde bulunan kesimleri işçi hareketinin fedakârlığı ile daha iyi hayat standartlarına kavuşacaklarsa, işçiler bu fedakârlığı da seve seve göstereceklerdir ama, gelir dağılımındaki adaletsizliğe de karşı çıkacaklardır.” Bkz. “Ecevit: ‘İşçi Hareketi Türkiye’de Mutlu Bir Dönem Başlatabilecek’”, *Milliyet*, 24 Mayıs 1978.

<sup>924</sup> “Müezzinoğlu Halktan Fedakârlık İstedi”, *Milliyet*, 17 Şubat 1979.

<sup>925</sup> “Akaryakıt Tüketimi Kısıtlanacak ve Zam Yapılacak”, *Milliyet*, 02 Mart 1979. Bu konu önceden olduğu gibi müşterek fedakarlık yapılması beklentisiyle köşe yazılarında da tartışılır. Bir örnek için

Sekreteri Nuri Bayar da sanki evvelki dönem AP aynısını istememiş gibi, mevcut “hükümetin artık milletten fedakârlık isteyecek yüzü yoktur. Fedakarlık çağrısı ancak itibarlı ve kendisine güven duyulan kişilerin harcıdır” şeklinde bir açıklama yapar.<sup>926</sup>

Dikkat edileceği gibi, fedakarlığın faili halktır.<sup>927</sup> Nedense birkaç istisna haricinde ne kurumlar ne de şirketler bu fedakarlığın bir parçası olmak istemez.<sup>928</sup> Halkla İlişkiler Derneği Başkanı Alaeddin Asna, bu konu hakkındaki fedakarlık beklentilerinin “planlama” stratejileri çerçevesinde bu dönemde geliştirildiğini, 60’ların sonunda ise özel kesimde de görünür olmaya başladığını ifade eder.<sup>929</sup> Çünkü dönemin ruhu bunu gerektirir. Akbank’ın da kendisini, “özel teşebbüs fikrinin başarılı örneğini vermek için hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan” bir banka olarak lanse etmesi dikkate değerdir.<sup>930</sup> O fedakarlığın tam olarak ne olduğundan ise pek bahsedilmez.

Özetle, bu dönemin ruhunu şekillendiren ana değer, büyük bir özveriyle yürütülen mücadele ve bu doğrultuda gösterilen fedakarlık olarak öne çıkar. Zira birlikteliğin bozulacağı ve huzur ortamının ortadan kalkacağına dönük gelişen bölünme korkusunun üstüne gidilerek tehditlerin bertaraf edilebilmesi için mücadele şarttır. Bu çabanın doğası da kişisel menfaatlerden feragatta bulunmayı gerektirir. Bu minvalde, önceki dönemin yitik karakterleri bu dönemin film anlatılarında, aileleriyle birlikte, onlar için savaşan cengaver kahramanlara dönüşür. Uğruna emek harcanan bu

---

bkz. “Fedakârlık Yapalım Amma, Bir Lokma Ekmek, Bir Eski Hırkaya Razı Değiliz!..”, *Milliyet*, 12 Mart 1979, blm. Haberiniz Var Mı?

<sup>926</sup> “Bayar, Hükümetin Artık Milletten Fedakarlık İsteyecek Yüzü Olmadığını Söyledi”, *Milliyet*, 05 Mart 1979.

<sup>927</sup> “Baykal: ‘500 Milyonluk Tasarruf Sağlandı’”, *Milliyet*, 18 Şubat 1974.

<sup>928</sup> Ekonomik sıkıntıların artması nedeniyle IMF ile tekrar masaya oturulan bu dönemde, Maliye Bakanı Cihat Bilgehan’ın IMF’nin talepte bulunduğu fedakarlıkları göstermeye hazır olduklarını belirtmesi iyi niyetli bir okumayla bir istisna olarak görülebilir. Fakat bu anlaşmalar sonrasında faturanın ödeyici-mükellefleri yeni vergiler ihdas etmek suretiyle hemen her zaman halk olduğu için bu resmin dışında düşünülemez. Bkz. “Bilgehan: ‘IMF Anlaşmada Fedakârlık İsterse Yaparız’”, *Milliyet*, 07 Kasım 1977. Bir diğer istisnai “fedakarlık” çıkışı ise TÜSİAD tarafından yapılır. Kurum, yaptığı açıklamada, paydaşlarıyla birlikte “bunalımdan kurtulmak için üzerine düşen her görev ve fedakarlığı yapmaya hazır olduğunu” belirterek, mevcut “partilerin anarşiye karşı Milli Mücadele ruhu içinde” anlaşması gerektiğini ifade eder. Bkz. “‘Partiler Anarşiye Karşı Milli Mücadele Ruhu İçinde Anlaşmalıdır’”, *Milliyet*, 16 Mayıs 1978.

<sup>929</sup> “Hükümetlerin, temelde geniş ölçüde halktan fedakarlık istemine dayanan ‘planlama’ ve ‘doğum kontrolü’ gibi ülkemiz için çok yeni iki konu ile Türkiye’ye getirdikleri halkla ilişkiler yöntemi, 60’ların sonunda özel kesimde de uygulanmağa başlamış ve özel kuruluşlar dört-beş yıl içinde bu alanda büyük gelişmelere yol açmışlardır.” Bkz. Alaeddin Asna, “Hükümetlerin Halkla İlişkileri”, *Milliyet*, 23 Mart 1974, blm. Düşünenlerin Düşünceleri.

<sup>930</sup> “AKBANK’dan Sayın Halkımıza”, *Milliyet*, 21 Aralık 1968, blm. Reklam.

aile, küçük bir çekirdek aile olabileceği gibi mahalle veya millet/ümmeş şeklinde de ortaya çıkabilir.

3.1.3 numaralı Aslolan Aile Gerisi Teferruat (1966-1979) adlı önceki bölüm başlığı altında da tartışıldığı gibi, bu dönemin sosyo-politik atmosferi şiddet ile bezenmekte, toplumun her katmanında müthiş bir kutuplaşma vuku bulmaktadır. Bölünmüşlele şekillenen bu kaotik ortamda, birlikteliğin muhafaza edilebilmesinin ancak ve ancak mücadele ve fedakarlık ile mümkün olabileceği önermesinin ortaya çıkması gayet tabiidir. Her ne kadar dönem, bir bölünme dokusuyla örölmüş olsa da yaşanan tüm vakaların yekûnu gerek kalemlerle gerek silahlarla, gerek sokaklarda gerek dağlarda, gerek içerde gerek dışarıda süren bir çatışma hikayesinin ve tükenmez bir mücadele sürecinin farklı yansımasıdır.

Bir önceki dönemin henüz yerleşmemiş olan kişileri, bu dönemde ailelerini yaşadıkları yere getirmiş olarak birlikte şehirde tutunma mücadelesi verir. Gelir dağılımının gittikçe derinleşmesi ve işsizliğin artmasıyla daha da şiddetlenen ekonomik darboğaz, toplumdaki gerilimi artırmış, bu aile de krizlerin ortasında kalıvermiştir. Gerek sermaye gruplarının birbirleri arasındaki savaşları gerekse şiddeti enstrüman olarak kullanan sağ ve sol grupların çatışmalarından doğan kutuplaşmalar bu dönemde herkesi bir mücadele arenasına itmiştir.

Dönemin ruhu, bu anlamda mücadele üzerinden şekillenir. Zaten bu yüzden silahlı mücadele, toplumsal mücadele, barışçıl mücadele, Mücadele Birliğı, Millî Mücadele, enflasyonla mücadele, sendikal mücadele ve mücadele stratejisi gibi kavramlar bu dönem için sürekli bir sirkülasyon hâlinde olmuş, toplumsal kavrayışın dokusunu örmüştür. Tüm bu mücadeleler de gruplar etrafında gerçekleşmiş, bölünme ile birliktelik baş başa gitmiş, adeta kendi kuyruğunu ısıran *Ouroboros* gibi bir yaşam döngüsü oluşturmuştur.

### 3.2.4. Namus ve Özgürlük (1980-1999)

1980-1999 arasındaki üçüncü dönemin en ayırt edici özelliği ise hemen her meselenin namus meselesi üzerinden tartışılmasıdır. Şeref, onur, haysiyet, izzet ve iffet hep birlikte bu şemsiye altında ele alınır. Bir önceki dönem aileleriyle beraber, onlar için fedakarlıklar göstererek mücadele eden alt tabaka karakterleri bu dönemde yapayalnızdır. Yozlaşmanın kol gezdiği bir düzen içinde ayakta kalmaya çalışan bu kahramanlar ya boyun eğerler yahut büyük bir zarara uğrarlar.

Namusu muhafaza etme mücadelesinde 80'li yıllarda bir direniş gösterilse de bunda muvaffak olunamayacağı anlaşılınca 90'ların kahramanları artık bunu dert etmez ve kendi kişisel dünyalarına döner. Bu ikinci aşamada namus, özgürlüğe ve kişisel tatmine ulaşmak için tüketilebilir bir değer olarak kodlanır yahut hiç mevzubahis edilmez. Bu anlamda 80'ler ile 90'lar arasında simbiyotik bir ilişki vardır ve bu fazlar namus ile özgürlük tartışması üzerinden birbirlerine bağlanır. 1980-1999 arası çekilen filmler Türkiye Sinemasının en karanlık, en buhranlı, en karamsar üslubuna sahiptir ve hikayeler neredeyse her zaman mutsuz sonla biter.

1980 tarihli *Banker Bilo* filmi, namussuzluk meselesini ele alan ve dönemi yansıtan bir prototiptir.<sup>931</sup> Bu dönem anlatılarının geneli düşünüldüğünde, cinsellik boyutu hariç, namus tartışmasının neredeyse tüm açılarını ihtiva eden müthiş bir temsil gücüne sahiptir. Biraz fazla ayrıntı verilerek incelenmesi gereken bu anlatı, namussuz Maho ile namuslu Bilo arasındaki çatışma üzerine kurulur.

Maho isimli karakter, kendi çıkarları için en yakınlarını bile istismar etmekten çekinmeyen bir dolandırıcıdır. Güya Almanya'dan köyüne geri döner. Köylülerden bir kısmını ve bazı arkadaşlarını kandırıp paralarını alarak onları Münih diye İstanbul'a getirir ve ortadan kaybolur. Maho'nun dolandırıcılığı umut tacirliği ile sınırlı değildir, İstanbul'da karaborsacılık ve stokçuluk da yapar. Kişisel menfaatinin gerektirdiği her şeyi, herkese karşı yapabilecek tıynettedir. Bu şekilde hızla büyüyerek bir banker olur ve holding kurar.

---

<sup>931</sup> *Banker Bilo*.

Maho, düzenin ancak küçük bir neferidir. Herkes bu düzenin çarkını bir şekilde döndürür. Avanta ve rüşvetsiz kimse iş yapmaz. Damadına verdiği borca karşılık %40 faizden aşağı inmeyen Maho'nun tefeci kayınpederi, seyyar satıcılardan rüşvet alan zabıta, inşaattaki amelelerin yevmiyesinden kesen ustabaşı, can yoldaşı Bilo'yu evinde ağırladığı için konaklama bedeli isteyen İbo, yine Bilo'ya fabrikada iş bulma karşılığında komisyon isteyen onun müstakbel kayınpederi, apartman kapıcıları, müşterileri kendi dükkanına getirsin diye kapıcılara rüşvet veren bakkallar dahil herkes avanta ile iş yapar.

Namuslu karakter Bilo ise bu menfaat sarmalına girmemek için çok uzun bir süre direnir. Bununla beraber her defasında safdilliği yüzünden dolandırılır ve zarara uğratılır. Mesela bu mağduriyetlerden birisinde, karaborsacılık yapıp suçu onun üzerine yıkan Maho'nun düzenbazlığı yüzünden hapse giren Bilo, düzenin işleyişini gittikçe daha derinden kavrar ve mahpus arkadaşıyla aralarında şöyle bir konuşma geçer:

Bilo: Amca senin ne işin var bu hapishane köşelerinde, suçun nedir?

Amca: Namuslu olmak.

Bilo: Ceza mı kesiyorlar bu memlekette namuslu olanlara?

Amca: Onun gibi bir şey.

Bilo, elinde kalan son umudu olan nişanlısını da bu yoz düzene kaptırınca namusuyla yaşamının para etmediğini fark eder. En nihayetinde, kendisini aldatanlardan intikam almaya karar verir ve namussuzluk paltosunu giyerek herkese haddini bildirir. Bu tip anlatılarda, dönemin ruhu gereği, namuslu olmak ile enayi olmak birbirine eşitlenir. Genel olarak da bu dönem filmlerinde, zenginliğe kavuşmak ve kişisel menfaatler için kötülük yapmak zorunluluktur düsturunu öne çıkaran bir anlatı yapısı vardır. Bu kötülük ise ancak namusun hiç sayılması suretiyle gerçekleştirilir.

Bu yüzden, namuslu olanlar hikaye sonlarında kurulu düzenle savaşamayacaklarını anlayıp intikam peşine düşer ve yeni namussuz benliklerini böylece meşrulaştırırlar. Fakat bu dönemin çaresiz karakterleri, namussuz olmaya

adım attıkları o karar anlarında bunu hüznle yapar ve böyle davranmaya mecbur olduklarını hissettirirler.

İlgi çekici olan ise, namussuzluğa karar veren karakterler, eski benlikleriyle yeni benlikleri arasında bir ayırım yaparak, enayi benliğini ötekileştirerek, fakat bir yandan da onun naifliğine acıyarak, adeta bir kişilik bölünmesi portresi çizerler. Bilo'nun final sekansındaki tiradı buna bir örnektir: “Sen eski Bilo’yu arıyorsun. O yok artık, öldü.” der, parayı görüp yanına üşüşenlere, “Sağ olun, el birliği ile öldürdünüz garibi. Saflığı, temizliği, insanlara sevgisi, sevdası, namusuyla yok olup gitti garibim. Bakın geride bu kaldı: Namussuz Bilo!”<sup>932</sup>

Toplumun yozlaşmış yüzünün tasvir edildiği bu tablolar 80’ler filmlerinin hemen hepsine yayılır. İyiler ve kötülerin kimler olduğu birbirine karışır, gri alanların sayısı artar. İyi, neşeli ve namuslu insan personasıyla bilinen Kemal Sunal’ın bile bu dönem filmlerinde düzene direnen bir kahraman olarak değil, ona uyumlanan bir dolandırıcı olarak karşımıza çıktığı olur.<sup>933</sup> Dolandırıcılık, rüşvet, kaçakçılık, düzenbazlık gibi meseleler bu dönemin vazgeçilmez konuları arasındadır.<sup>934</sup>

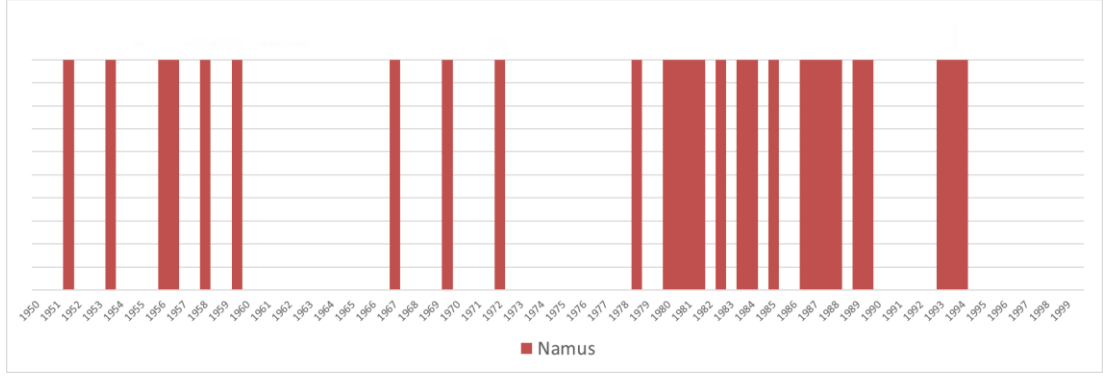
---

<sup>932</sup> Çok benzer bir hikaye, *Namuslu* filminde de anlatılır. Güvenilir bir mutemet olan Ali Rıza, Merkez Bankası’ndan şirket çalışanlarının maaşlarını aldıktan sonra yolda dönerken bir şekilde iki serseri tarafından soyulur. Fakat ne yaparsa yapsın, paraları çalmadığını kimseye inandıramaz. Herkes onun çalmayacağına ihtimal vermediği için sağdan yaklaşır ve kendi payını kapma yarışına girer. Toplumda namusuyla yaşayan tek kişinin kendi olduğunu fark eden Ali Rıza, bir süre sonra bundan vazgeçer ve herkesi gerçekten dolandırmaya karar verir. Kendisini aldatmaya çalışan ailesi dahil herkesi bir gazinoda toplar ve “Namus timsali mutemet Ali Rıza’yı gömüyoruz bu gece!” diyerek onlarla son bir gece geçirir. Sonra da herkesi ortak edeceği vaadiyle kandırıp onlardan topladığı paraları yanına alıp bir gemiyle kaçır. Bkz. *Namuslu*.

<sup>933</sup> *Tokatçı* filminde Osman, başlık parası için İstanbul’a gider ama dönerken trende dolandırılıp paralarını çaldırır. Dilencilerin bile düzenbaz olduğu, karaborsacılığın ve döviz kaçakçılığının cirrit attığı bu yerde yalnız olduğunu fark eder. En nihayetinde bu dolandırıcılardan birini suç üstü yakalayınca onun askerlik arkadaşı olduğunu anlayınca sevinir. Arkadaşı Şevket ona tokatçılık öğretir ve uzun bir eğitim sürecinin ardından köyüne dönerek en büyük tokadı, müstakbel kayınpederi Hasan Ağa’ya atar. Bkz. *Tokatçı*, Komedi, Suç, 1983. Bir diğer filmde de Yoksul’un patronu Süleyman bir tek kendini düşünen bir dolandırıcıdır. Handaki dükkan sahiplerini olabildiğince soymaya çalışır ve hayali ihracat yapar/yaptırır. Çırağına da böyle olmasını salık verir: “Bu İstanbul’da para kazanacam diyorsan önüne geleni kazıklayacan aslanım. Acımak yok!” Nitekim o da bu düzene uyar. Bkz. *Yoksul*.

<sup>934</sup> *Üç Kağıtçı* filminde esnafın tümü dolandırıcıdır. Köyün hâkimi olan Satılmış Ağa ise tefecidir ve köye gelen Rıfkı’ya rahat rahat rüşvet teklif eder. Rıfkı, bir şekilde belediye reisi olarak tüm bu yolsuzluk düzenini değiştirmeye çalışır. Bkz. *Üç Kağıtçı*. Mesela baş komiser Ziver, herkesi haraca bağlamış yoz bir memurdur. Dürüst olduğu için Galata’ya sürülmüş olan Bekçi Cumali ise düzenbazlık yapan herkese karşı saf bir şekilde mücadele yürütür. Bkz. *Şekerpare*, Komedi, Tarih (Arzu Film, 1983). Atla Gel Şaban filmindeki esnaf da düzenbazdır. Kedi kesmeye çalışan kasap, çift taraflı etiketi olan manav, teraziye ağırlık yapıştırıran bakkal ve odunlar ağırlaşsın diye sulayan oduncu

**Tablo 36:** *Kahramanlar Neyi Kaybetmekten Korkuyor? - Namus*



Namus meselesinin anlatılarda çok merkezi bir yerde bulunması örneklemeden elde edilen 36 numaralı tablodan da anlaşılabilir. Bu tabloda, temsil edilen kahramanların kaybetmekten korktukları en temel unsurun namus olduğu verisi mevcuttur. Namus, daha önceki dönemlerde hiç bilinmeyen bir değer seti değildir fakat tüm döneme yayılarak temel mesele hâline gelmesi 1980-1999 arasındaki döneme özgüdür.

Nitekim ahlaki değerler yeni piyasa koşulları nedeniyle değişime uğradığından soyut korkular da bu nedenle daha yoğun bir şekilde işlenmiş olmalıdır. Bu doğrultuda, namusun yitirilmesi ile onur, haysiyet, şeref, dürüstlük gibi konulardaki bozukluk ve genel olarak bir toplumsal yozlaşma anlatısı ele alınır. Bu yozlaşmanın zahiri nedeni ise ekonomik unsurlardır. Fakirlik bilinci gelişen kahramanların, yokluk, yoksulluk, yoksunluk nedeniyle namuslarını kaybettikleri bu düzen aslında bir refah sorununun gittikçe derinleştiğinin emaresidir.

---

tipleri vardır. Bkz. *Atla Gel Şaban*. Bir diğer Kemal Sunal filminde ise bir Sülün Osman göndermesi olarak, dolandırıcı adam köprüyü Şaban'a satar. Bkz. *En Büyük Şaban*. Metin Akpınar ve Zeki Alasya tarafından canlandırılan Şakir ve Erol'un patronları, Kasımpaşa'daki malzeme deposunu çalışır vaziyette gösterip mal satarak hayali ihracat yaparak devlet teşviki alır. Bkz. *Patron Duymasın*. Aynı oyuncular tarafından canlandırılan Ali ile Veli karakterleri, bir şekilde mafya savaşlarının ortasında kalırlar ve bu süreçte tefecilik ve çek/senet dolandırıcılığı olaylarına şahit olurlar. *Namus Düşmanı*, Komedi, Romantik (Özer Film, 1986). En nihayet, Beşir adlı bir mezarlık bekçisi karınca kararınca yaşamını sürdürür. Dünürü Hulusi Bey ise, Beşir'in karısının ricasıyla ona torpil bularak orman bekçiliğine atama yolu bulur fakat Beşir bunu reddeder. Bkz. *Garip Bir Koleksiyoncu*.



Ekonomik şartların ahlak üzerinden tanımlanması dikkat çekicidir. Halbuki bu dönemde ülkenin ekonomisindeki büyüme çok yüksek bir oranda seyretmektedir. Zira 1980 itibarıyla içe dönük, müdahaleci iktisat modeli yerine sermayeyi destekleyen, liberal değerleri öne çıkaran ve ihracata yönelik bir piyasaya geçilmişti.<sup>935</sup> Gerçekten de, 1980-1987 yılları arasındaki büyüme sayılarına bakıldığında Türkiye ekonomisi, bu yıllar arasında ortalama %22 büyümüştü.<sup>936</sup> Fakat bu büyümenin sağlanması için ihracatı yürüten bilhassa büyük sermaye sahiplerinin desteklenmesi sürecin ruhunu şekillendiren bir önkoşuldu.

Nitekim askeri yönetim, 24 Ocak Kararları'nı takip etme ve ekonomide disiplini sağlama konusunda tavizsizdi.<sup>937</sup> Hedeflenen ekonomik büyüme de zaten bu sayede belli bir seviyeye kadar başarılabilirdi. Büyük sermayenin bu kadar desteklenmesi ise, tabana pek yansımadağı için onların nezdinde “acımasız” bir düzenin olduğı fikrini doğurmuş, bir önceki bölümde ele alındığı gibi onları “çaresiz” kılmış olmalıdır. Namus anlatılarında bu konunun altı bu yüzden sık sık çizilir.

İşte bu yeni piyasa şartları doğrultusunda, ihracat en başat unsur olduğı için büyük sermaye desteklenmekteydi. Devlet, bu konuya çok önem verdiğı için ihracat desteğı konusunda cömert ve müşfikti. Öyle ki bu desteklerin tamamı, toplam fiyata oranlandığında %20, hatta daha fazlasına karşılık gelmekteydi.<sup>938</sup> Verilen teşvik bu kadar büyük olup düzgün şekilde denetlenmeyince *hayali ihracat* olarak kavramsallaştırılan hadiseler cereyan etti.<sup>939</sup>

Bu yolsuzluk yöntemi, vergi iadesi ve diğere devlet teşviklerini alabilmek için ihracatın kağıt üstünde varmış gibi gösterildiğı fakat asla gerçekleşmeyen bir işlemdi.<sup>940</sup> Mesela *Patron Duymasın* filmindeki şirket patronu Galip, Kasımpaşa'daki malzeme deposunu çalışır vaziyette gösterip bu yolsuzluk yöntemine başvurur.<sup>941</sup>

---

<sup>935</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 265.

<sup>936</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 429.

<sup>937</sup> Aydın ve Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 406.

<sup>938</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 269.

<sup>939</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 167.

<sup>940</sup> Boratav, 167.

<sup>941</sup> *Patron Duymasın*.

Aynı şekilde *Yoksul* filmindeki han sorumlusu Süleyman da bu usulle malları yer değiştirterek fayda devşirir.<sup>942</sup>

Öte yandan, sermayeye arka çıkan bu politikaların belki de en büyük arızı yönü hem çalışanları hem de sermaye sahiplerini aynı anda memnun edecek bir formül sunamamasıydı. Sermayenin fayda gördüğü yerde çalışanlar zarara uğratılmaktaydı. Rejim, tercihini piyasa kuruculardan yana kullandığı için çalışan ücretleri ve tarımsal üretici gelirleri düşürülmüştü.<sup>943</sup> Özellikle 1980-1987 arası izlenen bu ücret baskılama politikası, halkın çoğunluğunun ekonomik darboğazda yaşamasına yol açtı.<sup>944</sup>

Halk hem askeri rejimin baskıcı usulleri (ve gölgesi) hem de sendikaların kapatılması ve grev haklarının rafa kaldırılmış olması nedeniyle çaresizdi.<sup>945</sup> Bu sürecin bir sonucu olarak, 1987 yılı itibarıyla, on yıl öncesine göre satın alma gücü yaklaşık %40 düştü.<sup>946</sup> Aileler, böyle bir değer kaybını önlemek için evin diğer üyelerini de çalıştırarak kayıplarını sübvansede etmeye çalıştı.<sup>947</sup> Bu süreçte, zengin ile fakir arasındaki fark bir uçuruma döndü.<sup>948</sup>

Satın alma gücü zaten yarı yarıya düşen alt tabaka, 1980-1994 yılları arasında ortalama %54'lük bir enflasyon ile mücadele etmek zorundaydı.<sup>949</sup> Bankerler tam da bu süreçte, bu talepleri karşılamak üzere, faiz oranları üzerindeki denetim kaldırılınca sistemin bu açığından faydalanarak ortaya çıktılar.<sup>950</sup> Enflasyon karşısında ezilmekte olan halk da bu simsarlara kısa zamanda rağbet gösterdi.<sup>951</sup> Bir çığ gibi büyüyen bankerler, iki yıl içinde büyük gelirler elde etti.<sup>952</sup>

Bu büyümenin devam etmesi, yeni para girdisine muhtaçtı bu yüzden sistem aslında saadet zincirlerinin bir versiyonu gibiydi.<sup>953</sup> Devlet müdahale etmekte çok

---

<sup>942</sup> *Yoksul*.

<sup>943</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 266.

<sup>944</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 163.

<sup>945</sup> Boratav, 163.

<sup>946</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 271-72.

<sup>947</sup> Pamuk, 271-72.

<sup>948</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 431.

<sup>949</sup> Aydın ve Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 402.

<sup>950</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 426.

<sup>951</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 272.

<sup>952</sup> Pamuk, 272.

<sup>953</sup> Boratav, "İktisat Tarihi (1981-1994)", 163.

gecikmişti zira birçoğu iflasını ilan etti, yurt dışına kaçtı, bazıları da öldürüldü.<sup>954</sup> Olan yine paralarını bunlara kaptıran halka oldu. Yine de bu dönemin en önemli yeniliklerinden birisi, faizin bir gelir türü olarak büyük önem kazanmasıydı.<sup>955</sup> Bu bölümün başında detaylanan ve namussuzluğun hemen her çeşidini örnekleyen *Banker Bilo* filmi bu meseleleri ele alır.<sup>956</sup>

Hayali ihracatçılar ve bankerler, bu dönemde beliren bu yolsuzluk sarmalının sadece bir parçasıydı. Rant ve avanta meselesi, tıpkı birçok filmde vurgulandığı gibi, gerçek hayatta da yoğun bir şekilde gerçekleşmekteydi. Korkut Boratav, bu ikisinin doğasını Doğan Avcıoğlu'na başvurarak açıklamaya çalışır. Bu durum temel olarak, “maliyet avantajları sağlama, kaynak aktarımları, ihalelerde firmaların kayrılması, imar izinleriyle büyük arsaların peşkeş çekilmesi, devlet bankaları eliyle uygun krediler verilmesi, firmalara ucuz döviz sağlanması” yöntemleriyle gerçekleşir.<sup>957</sup> Bu yolsuzluk usulleri, 80'ler itibarıyla hem çeşitlilik hem de nicelik olarak çok sık görülmüştür.<sup>958</sup> Hatta Özal idaresinden pek de hazzetmeyen Boratav'a göre bu yolsuzluklar, çok amatör bir biçimde, “sermaye sınıfı egemenliğinin mümkün en ilkel biçimi” şeklinde gerçekleşmiştir.<sup>959</sup>

1980-1999 arası gerçekten de yolsuzluk hadiselerinin altın yılları olabilir. Bu yolsuzluk tiplerinden birisi, üst düzey siyasetçilerin, tanıdıkları vasıtasıyla özel bankaları satın aldıktan sonra çeşitli usulsüzlüklerle kasalarını boşaltması ve banka mevduatlarına kamu garantisi verildiği için çıkan zararın yükünü devlete, yani vatandaşın sırtına yüklemektir.<sup>960</sup> Bu yöntemlerden bir diğeri de yeni iktisat stratejisinin bir uzantısı olarak yapılan özelleştirmelerde ortaya çıkmaktaydı.<sup>961</sup>

Özelleştirmelere direnenler arasında bazı siyasetçiler de vardı ama bunun arkasında pek de “namuslu” bir duruş yoktu. Zira “gerektiğinde arpalık olarak

---

<sup>954</sup> Zürcher, *Modernleşen Türkiye Tarihi*, 426.

<sup>955</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 183.

<sup>956</sup> *Banker Bilo*.

<sup>957</sup> Boratav, “İktisat Tarihi (1981-1994)”, 171.

<sup>958</sup> Boratav, 170.

<sup>959</sup> Boratav, 173.

<sup>960</sup> Pamuk, *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi*, 280.

<sup>961</sup> Pamuk, 279.

kullanabilecekleri bu kuruluşları” elden çıkarmak onlar için bir kayıptı.<sup>962</sup> Özelleştirme usul ve esasları konusunda ciddi sıkıntılar vardı. Bu dönemde satışa çıkarılan kamu ihalelerinde bir sürü yolsuzluk dosyası oluştu ve bunların büyük kısmında üst düzey siyasetçilerin imzası vardı.<sup>963</sup> Mesela devlet Bakanı İsmail Özdağlar’ın rüşvet skandalı sonrası Turgut Özal tarafından istifa ettirilmesi dikkate değer bir gelişmeydi.<sup>964</sup> Böylesi bir yolsuzluk çarkının olduğu bu üçüncü dönemde (1980-1999), namus meselesinin ısrarla filmlerde yer alması bu yüzden ciddi bir korelasyon görüntüsü sergiler.

Bu dönem kahramanlarının hemen hepsi alt tabakadan olduğu için devlerin savaş meydanına ezilen çimen hükmündedirler. Müthiş bir çaresizlik içinde makus talihlerine doğru sürüklenirler. Bir önceki bölümde bahsedilen çaresizlik anlatıları, işte bu mazlum karakterler tarafından tecrübe edilir. Yaşadıkları dünyada, yozlaşmış toplum için(de) değersiz bir nesne mertebesinde oldukları için, hayatta kalabilmek için birçoğu kendisini olayın akışına bırakır. Öyle ki, ancak bu düzenin bir parçası olurlarsa yaşayabileceklerini düşünürler. Bu anlamda çaresizlik ile istismar iç içe geçer şekilde anlatılır. Bu yüzden, bir kaçış stratejisi olarak istismar, daha iyi bir düzen olamayacağıının beyanı, bir umut ölümüdür.

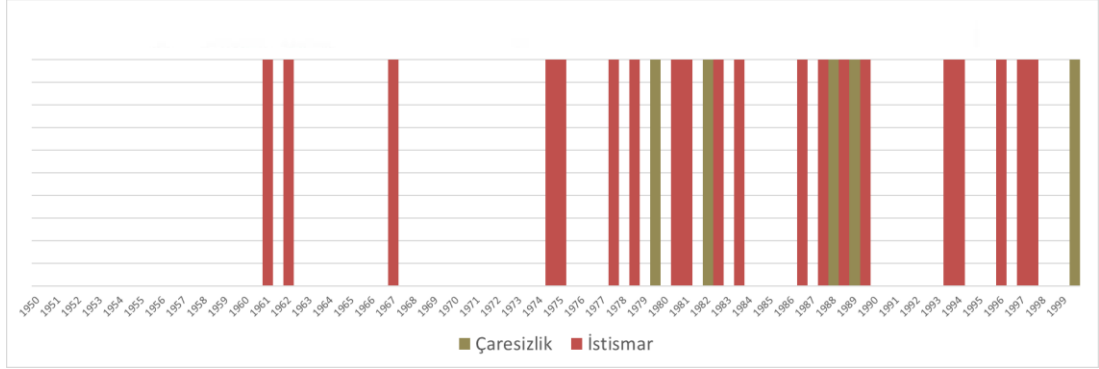
---

<sup>962</sup> Pamuk, 279.

<sup>963</sup> Pamuk, 279.

<sup>964</sup> Aydın ve Taşkın, *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, 355.

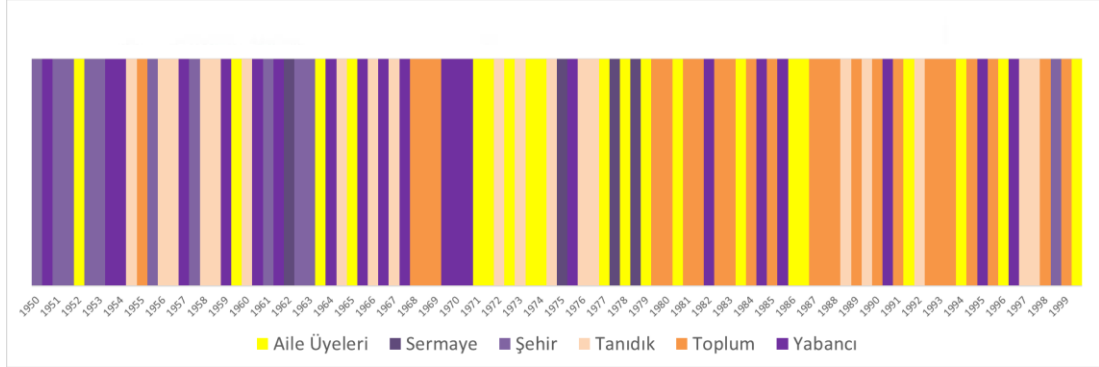
**Tablo 37:** *Korkuya Neden Olan Tetikleyici Unsur - Çaresizlik, İstismar*



Örneklemeden elde edilen Tablo 37, işte bu çaresizlik ve istismar meselesi hakkında önemli bir veri sunar. Dikkat edildiği gibi 70'lerin ortasından başlayan ve bilhassa 80'lerden sonra ana problem haline gelen çaresizlik/istismar sarmalı, dönemin ruhuna uygun olarak gerçekleşir. Burada karakterler, hayatta kalabilmek için, mecbur oldukları için namus değerlerinden feragatta bulunmak zorunda kalırlar.

Bu dönemin filmlerinde ele alınan bu namus mücadelesini yürütenler, izleyicinin takip ettiği ana kahramanlardır fakat namussuzluğa mahal veren kişiler (önceki dönemlerde olduğu gibi) yalnızca bir grup değil, bütün toplumdur. Zaten bu dönemin, önceki süreçten en büyük farkı da bu toplumsallığa dairdir. Tefecilik, dolandırıcılık, karaborsa, ırz düşmanlığı, fuhuş, acımasız sermaye bu namussuzluğu devam ettiren düzenin çarklarıdır. Toplumsal yapının bu yoz düzenine karşı, namusun korunması gerektiği endişesi, bütün korku atmosferinin özünü oluşturur. Buna rağmen tüm çabalar ve endişeler beyhude bir çabadır çünkü çaresizlik, onları istismara açık kılar.

**Tablo 38: Tehdidin Kaynağı**



Yukarıdaki tablo, korku durumuna yol açan tehdidin kaynağının yıllar içindeki değişimini gösterir. Önceki iki dönemde büyük bir tehdit olmayan tanıdıklar ve toplumun bilhassa 1980 sonrasında yoğunlaştığı, turuncu ve yavruağzı renkleriyle, belirgin bir şekilde görülür. Bu filmlerde ele alınan toplum, birkaç filme mahsus muhayyel bir toplum değil, kendini her film ortamında yeniden inşa eden bir sürekliliğin göstergesidir. Yakınlar ve topluma dair oluşan güvensizlik, bu dönemin bütün anlatılarında baskın bir şekilde ortaya çıkar.

TÜSİAD'ın 1991 tarihli araştırmasında da güven meselesine dair bazı bulgular mevcuttur. Burada, insanların kan bağı olmayan kişilere karşı duyduğu güvensizlik sebebiyle onlarla iş yapmaktan korktuğu görülür. Görüşülen kişilerin %90'ının başkalarıyla iş yaparken çabuk güvenmemek gerektiğini ifade etmesi, Türkiye'de yabancılara güven konusunda ciddi bir sıkıntı olduğunu gösteren önemli bir veridir.<sup>965</sup> Zira “yabancı” olarak addedilenler esasen toplumun diğer bireyleridir.

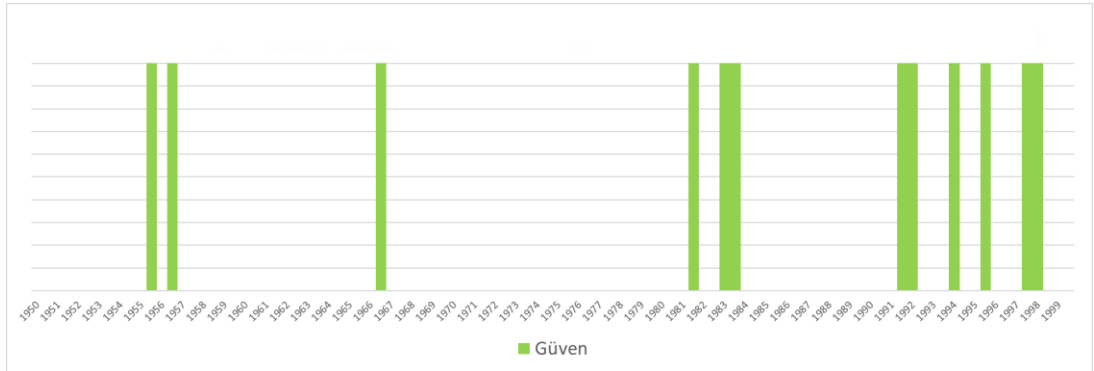
Yine aynı çalışmada, güvenilen yapılar ve kurumların hangileri olduğu sorusu da bunu çapraz bir şekilde teyit etmeye imkan verir. Buna göre, “Pek güvenmem” olarak işaretlenen kurumların başında %43,5 ile büyük şirketler gelmekte ve bunu %39,7 ile basın, %38,9 ile sendikalar, %36 ile memurlar takip etmektedir. “Hiç güvenmem” seçeneği altında yine yukarıdaki kurumlar/kişiler öne çıkmakta, en güvenilmeyen kurum olan büyük şirketleri (%28,1), Türk siyasal sistemi (%23,5), sendikalar (%18,9), basın (%17,7) ve meclis (%17,2) izlemektedir.<sup>966</sup>

<sup>965</sup> TÜSİAD, *Türk Toplumunun Değerleri*, 20.

<sup>966</sup> TÜSİAD, 22.

Tüm bu kurumlara teker teker bakılarak 80'ler boyunca yerleşmiş negatif/pozitif algıları çözümlenmek mümkün olabilir. TSK ve emekli sandığı/SSK'nın en güvenilen kurumlar olması ve bunu dini kuruluşların takip etmesi, 1980 darbesinin etkileri ve sonrasında gelen istikrarsızlık, çatışma ve belirsizlik ortamının tersine bunların istikrar sembolü olmasından kaynaklanıyor olabilir.<sup>967</sup> Fakat bu kurumlardan en güvenilmeyenin büyük şirketler olması, 24 Ocak Kararları sonrası gelişen yeni ekonomi paradigmasının bir sonucu olarak piyasasını kaybetmeye başlayan küçük üreticilerin ve bundan etkilenen halkın yaşadığı ekonomik zorluklarla ilgili olmalıdır.<sup>968</sup> Kurumsal olan yapılar (eğitim sistemi, mahkemeler ve polis) ortalama bir güven uyandırırken, siyasetle ilgili olan tüm yapılar (Türk siyasi sistemi, memurlar, meclis, sendikalar, basın) güvensizlik uyandırır.<sup>969</sup>

**Tablo 39: Korku, Hangi Duygu Durumunu Ortadan Kaldırıyor? - Güven**



Yukarıda verilen Tablo 39'da korku hâli ortaya çıkmadan önce hangi duygu durumunun olduğu bilgisi vardır. Bu tablo da yine 80'lerden sonra ortaya çıkan güven bunalımının ne denli yoğunlaştığını gösterir. Bu veri, üçüncü dönem kahramanlarının yalnızca tanıdıkları, aile üyeleri, sevgilileri ve en yakın arkadaşları tarafından tekrar tekrar ihanete uğradıkları hikayeleri gösterir.<sup>970</sup> Zaten bu kahramanlar, tam da bu sebeple çok çaresiz hissederler. En büyük korkuları namuslarına hâlel gelmesi, en

<sup>967</sup> TÜSİAD, 22. Araştırmayı yapanlar bu durumu çoğulcu siyasi kültürün yokluğu ve 82 anayasası sonrası muhalif kurumların tehdit olarak gösterilmesi ile açıklamaktadır.

<sup>968</sup> TÜSİAD, 22.

<sup>969</sup> TÜSİAD, 22.

<sup>970</sup> Toplum, bir karakter olarak belirlenmediği için bu sorunun yanıtları arasında değildir. Böyle olsaydı, 80'leri gösteren bu tablo kuvvetle muhtemel yemyeşil olarak ortaya çıkardı.

büyük ıstırapları da bunun yakınları yüzünden gerçekleşmesidir. *Boynu Bükükler* filminde Emrah'ın bahsettiği “Namus Savaşı” topluma olan bu güvensizliği ifade eder.<sup>971</sup>

Bu namus meselesi gazeteler üzerinden de takip edilebilir. Her dönem farklı bir konotasyonla kullanılan namus, toplumsal bir değerdir. Bazı dönemlerde çalışkanlık, bazı dönemlerde iffetli olmak, bazı dönemlerde ise doğru sözlülük anlamıyla kullanılır. Fakat dikkate değer bir şekilde, 1980'lerde bu kavram başkalarının sırtından geçinmemek anlamıyla öne çıkar.

Örneğin 1969 yılındaki bir haberde, namuslu şekilde çok çalışıp zengin olmak özendirilirken<sup>972</sup> 1980'lere gelindiğinde neredeyse herkes bunun imkansız olduğunu kabul etmiş, karikatürler bile “namuslu kalabilme”nin zorluğu konusunda espriler üretmiştir.<sup>973</sup> Hatta artık namuslu kalabilmenin “bedeli” başarısızlıktır zira namusunu koruyan kişi artık kaybetmeye mahkumdur.<sup>974</sup>

Bu dönemde namus kavramının içi boşalmış olacak ki, kavrama dair anlam arayışları başlamıştır. Borca sadakat meselesi namus üzerinden tartışmaya açılmış, hatta herkesin namussuz olduğu bir devirde devletin de böylesi bir namussuzluğu neden yapması gerektiği şu şekilde gerekçelendirilmiştir:

IMF'nin yeşil ışığıyla verilen borçlar öylesine koşullara bağlanıyor, daha doğrusu ülkelerin bu koşulları yerine getirinceye kadar burunları öylesine sürtülüyor ki, ortaya çıkan uluslararası ekonomik düzen, temelinde namusluluğun değil, namussuzluğun yattığı bir düzen oluyor. (...) Dolayısıyla, burada uygulayacağınız namus ölçüsü, kişisel yaşamınızda alıştığınız ölçülerle aynı mıdır? (...) 'Namussuzluk' edip ödemekte nazlanmaya başlasak ne olur?<sup>975</sup>

Namussuzluğun norm haline gelmesi, elbette bir sürecin sonucudur. Çaresizlik içindeki kişilerin şahit olduğu haksızlıklar hem devletten hem toplumdan kaynaklanır. Bu dönemde birçok yolsuzluk ve rüşvet haberi kişilerdeki adaletsizlik algısını

---

<sup>971</sup> *Boynu Bükükler*.

<sup>972</sup> “40 Yıl Önceki”, *Milliyet*, 01 Temmuz 1969.

<sup>973</sup> Turhan Selçuk, “Söz Çizginin”, *Milliyet*, 21 Temmuz 1986, blm. KARİKATÜR.

<sup>974</sup> “Alkor: “Namuslu ve Şerefli Olmanın Bedelini Ödedik”, *Milliyet*, 12 Mart 1987.

<sup>975</sup> Mümtaz Soysal, “Namus Uğruna”, *Milliyet*, 20 Eylül 1985, blm. Açı.



perçinler.<sup>976</sup> Daha da ötesi, çürümenin devlet seviyesinde başlayarak tüm topluma yayıldığı algısı vardır. Buna dair şiirler bulmak bile mümkündür:

“Hayat pahalılığı sarınca bütün yurdu,  
Geçinemeyip çoğu satıyor namusunu,  
Para enflasyonu bitecek sanılırken,  
Desenize başladı namus enflasyonu.”<sup>977</sup>

Aç kaldığı için fahişelik yapmaya başlayan çocuklardan biri, “iş bulun, namuslu olalım” diyerek okuyucuların zihin dünyasındaki namus kavramını tepe taklak eder.<sup>978</sup> Çünkü açlık ve ölümlerle burun buruna yaşayan bu çocuk için bedenini satmak seçim değil zorunluluktur, dolayısıyla namusun çağrışımı adaletsizliktir ve sonuçlarını toplumun üstlenmesi gereken bir suçtur.

Aslında bu haber bile tek başına bir seksenler portresi çizmeye yeter kuvvettedir. Yine bu dönemde cinsellikten kaçınma anlamında namus kavramının kırıldığı görülür zira televizyon programlarında namusun iki bacağı arasında değil, ancak “beyinde” olduğuna dair söylemler dillendirilir olur.<sup>979</sup> Aile bireylerinin kız çocuklarına ve ailedeki diğer kadınlara yaptığı baskılarla ilgili olumsuz haberlerde de dönemin ruhu gereği bir artış olur.<sup>980</sup>

Bu dönemde gerçeklik zemini o kadar değişir ve anlam kayması o kadar güçlü şekilde yaşanır ki, kendi olumsuzunu olumlu anlamda yeniden üreten değerler sirküle olmaya başlar. Artık namussuzluk olumlu, namus olumsuz anlamda kullanılır. Tam da bu dönemde birbirine zıt olan suç ve namus kavramları pozisyon değiştirerek aynı tarafa geçer ve “Tek suçumuz, namuslu olmak” gibi çok sert bir cümle olarak tecessüm eder.<sup>981</sup> Namus artık saflık, enayilik, avantajını yedirmek, ailesini aç bırakmak,

<sup>976</sup> “Rüşvetin Kökünden Kazındığı Bir Türkiye’nin Teminatı”, *Milliyet*, 22 Mart 1994, blm. İLAN.

<sup>977</sup> “Taşlama, Enflasyon”, *Milliyet*, 15 Ağustos 1985.

<sup>978</sup> “Ağlanacak Durum, Çocuk Fahişeler 500 Lira”, *Milliyet*, 01 Mart 1986.

<sup>979</sup> Sina Koloğlu, “Oramda mı, Buramda mı?”, *Milliyet*, 05 Ağustos 1995, blm. Rating Canavarı.

<sup>980</sup> “Üçüncü Kuşak Evden Kaçıyor”, *Milliyet*, 11 Mart 1998. Bu baskıyı yapanların kadınları sömürdüğü algısına dair bkz. “Hapisle ‘Namus Koruma’”, *Milliyet*, 20 Ocak 1997.

<sup>981</sup> “DEKODER Başkanı Salih Zeki Çapakçur”, *Milliyet*, 15 Mart 1997, blm. İLAN.

sevdiklerine zulüm etmek gibi konotasyonlar edinir. Tıpkı filmlerin işaret ettiği gibi bir namussuzluk mecburiyetinden bahsedilir.

Ayrıca bu dönemde namusun cinsellikle ilintili iffet kavramı etrafında şekillenen anlamı da erozyona uğrar çünkü bireylerini korumayan toplum, onları hayatta kalmak için namussuzluğa iter. Onları namussuzluğa iten bir toplumsal düzen de artık onlar adına bir namus ölçütü belirleme noktasında acze düşer. Dolayısıyla, namusluluğun yüceltiildiği bir ortamda vuku bulacak mağduriyet ve adaletsizliğin sorumlusu yine bu toplumdur. Bu güçlü ortak adaletsizlik deneyimi, itici bir güç olarak, var olan toplumsal değerlerin yerine yenilerini inşa eder.

80'lerin filmlerinde de sık sık işlenen bu adaletsizlikler, kadınları da çaresiz bırakır. Bu doğrultuda namus meselesinin cinsellikle alakalı boyutu da çok yoğun bir şekilde ele alınır. Bunlar ise ekonomik zorluklar nedeniyle içine düşülen krizler üzerinden işlenir. Bu tip hikayelerde, namus cinayetleri, mahpusluk, fuhuş düzeni, taciz ve tecavüz gibi konular ya konunun gidişatını değiştirecek kadar merkezde yer alır yahut arka planda akıtılır.

Hâkim anlatılarda, kadın kahramanların “eldeğmemişlikle orospuluk arasında”<sup>982</sup> bir yerde konumlandırıldığı gelenek devam etmekle beraber düzenle mücadele etmeye çalışan bu kişilerin mağlup olarak kirlenmeleri bu döneme hastır. Bu kişiler kendi dünya görüşlerine göre namuslarını temizlerler fakat bunun bedeli ya birilerini öldürerek hapse girmek yahut öldürülmektir.

Bu tip filmlerde sevgililerin tacize, tecavüze uğradığı yahut fuhuş batağına sürüklendiği hikayeler vakayıadiye gibi anlatılır. Tehdit bazen aile içinden bazen dışarıdan gelir, tam olarak nereden geleceği pek kestirilemez.<sup>983</sup> Üstelik, namusu

---

<sup>982</sup> Burçak Evren, “Güneş Doğarken”, *Gelişim Sinema*, sy 3 (Kasım 1984): 59.

<sup>983</sup> İbrahim adlı bir karakter, kardeşi İsmet’in suçunu üstlenip hapse girer ama o hapisteyken bu vefasız kardeşi, İbrahim’in nişanlısı yani yengesi olan Bahar’ı iğfal eder ve bu gayrimeşru ilişkiden bir çocuk peyda olur. Üstüne üstlük İsmet, doktor olmak yerine bir kadın tüccarı olarak karanlık alemlere dalar. Bkz. *Çile*. Namus tehdidi bazen de arkadaşlardan gelir. Mutlu mesut aşk yaşayan ve evliliğe hazırlanan Ferdi ve Zeynep, ekonomik olarak sıkıntılı bir süreç yaşar. Ferdi’nin yakın arkadaşı Yalçın, Zeynep’e göz koyar. Fuhuş işinde olan Cemile ile bir oyun tertip eder ve Zeynep’i içirip sarhoş ederler. Zeynep her ne kadar, “Dünyada namus diye, onur diye bir şey vardır. Senin paranın gücü yetmez onu satın almaya” diye itiraz etse de Yalçın umursamaz ve istediğini alır. Ferdi, bunu öğrendikten sonra herkesi öldürür ve hapse girer. Bkz. *Elveda Mutluluklar*, Dram, 1989. Bir başka hikayede yine Ferdi adında bir karakter, meşhur şarkıcı Neslihan Çakıroğlu ile aşk yaşar ve onu

tehlikede olanlar yalnızca evlenme arifesindeki sevgililer de değildir, kahramanların aile fertleri de cinsel anlamda bu namus saldırılarına maruz kalır.<sup>984</sup> Birçok namus hikayesinde kahramanlardan kadın olanlar fuhuş batağına, erkek olanlar hapse düşer.<sup>985</sup> Cinsiyete dayalı namus hikayeleri, sadece kahramanların sevdiği kişilere bulaşmaz. Sıradan insanları da bu istismar çemberinin içine çekerek bu düzenin parçası yapar.<sup>986</sup>

---

Adana'ya gelin adayı olarak getirir fakat bilmediği şey, Neslihan'ın abisinin İstanbul'daki sevgilisi olduğudur. Bu ilişki, Ferdi uzaktayken onların evinde de sürer ve Neslihan abi Tahsin'i, Cumali de Neslihan'ı öldürür. Bkz. *Yaktı Beni*, Dram (Gülşah Film, 1983). Bir başka hikaye evreninde ise Emrah isimli karakter ile bir şekilde yolu kesişen Cemile, fuhuş batağından kurtulmaya çalışan bir kadındır ve onun erkek kardeşi, namusunu temizlemek için onu peşinde dolandır. Bkz. *Sefiller*. Yine Emrah'ın sevgilisi, en yakın arkadaşı Yusuf tarafından işgal edilir ve sonunda onun tarafından kovulunca kötü yola düşer. Bkz. *Sevdim*, Dram, Romantik (Sezer Film, 1989).

<sup>984</sup> Bunlara bir örnek olarak, evlatlığı Peyker'i hamile bırakmış olan Ziver'in öyküsü verilebilir. Ziver, bu cürmü işledikten sonra, Peyker'i bekçi Cumali ile evlendirmek ve bu olayın üstünü örtmek ister. Bkz. *Şekerpare*. Bir diğer hikayede ise ana kahramanın annesi, evlerini geçindirmek için hizmetçilik yapar. Gittiği evin çocuğu ise onun içkisine ilaç karıştırıp işgal eder. Bkz. *Zavallılar*, Dram (Kerem Film, 1984). Son olarak, *Boynu Bükükler* filminde, tekstil patronu ve ev sahibi, Emrah'ın annesine sarkıntılık yapınca Emrah en sonunda cinayet işleyerek namusunu temizler. Bkz. *Boynu Bükükler*. *Keriz* filminde, yeğeni Zülfü'nün malları peşinde olan Abbas, yeğenini kıskırtarak, "Namus meselesi bu, kandan başka şeyle temizlenmez ki" diyerek Zülfü'ye baskı yapar. Bkz. *Keriz*. *Teyzem* filminde, her ne kadar muğlak olsa da Üftade isimli kadın kahraman muhtemelen eniştesi ve sevgilisi tarafından istismara uğrar ve en sonunda aklını yitirir. Bkz. *Teyzem*, Dram, Gerilim (Burç Film, 1986). Emrah isimli karakterin sevgilisi Gülcan, üvey babası tarafından tacize uğrar ve İstanbul'da bunun sıkıntısını çeker. Bkz. *Vurmayın*. Almanya'da geçen bir anlatıda ise, Dilber isimli karakterin kocasının erkek kardeşi Mürtüz, yengesi olan Dilber'i o uyurken taciz eder, fırsat buldukça anahtar deliğinden yengesini dikizler. Bkz. *Berlin in Berlin*.

<sup>985</sup> Hizmetçilik yapan Zeliha'yı uzun bir süre boyunca istismar eden ev sahibi, Zeliha'nın kocası tarafından öldürülür. Adam hapisteyken ise Zeliha, çaresi kalmadığı için fuhuş batağına sürüklenir. Bkz. *Zavallılar*. Mahpus Emrah, anası Fatma'ya sarkıntılık eden ev sahibini bıçaklamıştır. İşin kötü tarafı, o hapisteyken annesi dönüp dolaşıp yine geneleve düşmüştür. Bkz. *Acı*. Gerçek hayat hikayesinden uyarlanan *Bir Aşk Bin Günah* filmi direkt genelevdeki bir kahramanın hikayesini anlatır. Bu hikayede, kocası ve babası tarafından iftiraya uğrayan Cennet, fuhuş batağına saplanmış ama Nasip diye birisi onu bu bataktan çekip çıkarır. En yakın arkadaşı Gurbet de bu süreçte erkek kardeşi tarafından cinayete kurban gider. Bkz. *Bir Aşk Bin Günah*. 90'larda çekilen filmlerde fuhuş ve yeraltı dünyası hem daha görünür olur hem de sıradanlaşır. Bu doğrultuda bir örnek olabilecek *Doyumsuz* filminde Nihat adında bir sapık katil, onları terk etmiş bir fahişe olan annesine olan kızgınlığından dolayı kadınlara düşmandır ve kafaya taktığı kadınları bir bir ortadan kaldırır. Bkz. *Doyumsuz*, Dram, Gerilim, 1990. *Gemide* ve onun kardeş filmi olan *Azize Bir Laleli Hikayesi* filmlerinde, İstanbul'un bütün karanlık dünyası birbirini içine geçen enstantaneler halinde anlatılır: Fuhuş sektörü, uyuşturucu, müstehcen filmlerin izlendiği kahvehaneler, tefecilik. Hiçbiri aleni bir şekilde yerilmez, doğal akışında anlatılır. Bkz. *Gemide*, Suç, Dram (AA Productions, Proto Film, Shark Film, 1998). Bkz. *Azize*.

<sup>986</sup> Mesela dolandırıcı olan Lütfü, asıl işi olan metin yazarlığı sürerken kızları ünlü yapacağım diye kandırıp onlarla "tecrübe filmi" çeker. Kahramanların bu tip bir "çapkınlık" göstermesi 80 öncesinde neredeyse imkansızdır. Bkz. *Dönme Dolap*, Komedi, 1983. *Acıların Çocuğu* filminde de pavyonlar ve fahişelik gündelik hayatın bir parçasıdır. *Acıların Çocuğu*, Dram (Kerem Film, 1985). Bir diğer filmde, Beyoğlu'nun arka sokakları gezilirken İstanbul'a artist olmak için kaçıp gelen kızların nasıl

Özellikle Emrah'ın başrol oynadığı ve Erdoğan Tünaş'ın kaleminden çıkan, Ümit Efekan tarafından yönetilen filmlerde bu konu ısrarla vurgulanır. Mesela *Vurmayın* filminde Emrah, çevrenin tekinsiz olduğunu bildiği için kız kardeşine, “Sen namuslu bir ailenin kızıydın. Ekmeksiz yaşanırdı ama namussuz yaşanırdı” der.<sup>987</sup> Fakat Zeliha, kadın taciri Cemil tarafından bir şekilde evlenme umuduyla kandırılır ve kötü yola düşürülür. Cemil ise bunu “Bu dünyanın kanunu bu” diyerek meşrulaştırır. Bu dünya öyle bir dünyadır ki bir sürü masum kız ve onlardan faydalanan zengin adamın “namus savaşı”na sahne olur.

Her ne kadar hikayeler aileler, sevgililer ve sıradan insanların başından geçse de cinsel manada namussuzluk anlatıları bilhassa kadınlar üzerinden ele alınır. Bununla beraber, 80'lerin sonu ama özellikle 90'larda, istismara maruz kalan cinsiyetlerin erkeklere ve trans bireylere doğru genişleyerek nitelik değiştirmeye başladığı görülür.<sup>988</sup> Zaman geçtikçe kahramanların namus algıları da değişir ve bu konuya daha az önem verilmeye başlanır. Hatta geçmişin namussuzları, namusun ne olduğunu tanımlayacak kudrete erişir. Bunun ilk belirtileri 80'lerin başında tek tük görülse de 90'larda çok güçlü bir şekilde ortaya çıkar.<sup>989</sup> Sinema eleştirmeni, Burçak Evren bu değişimi şöyle özetler:

---

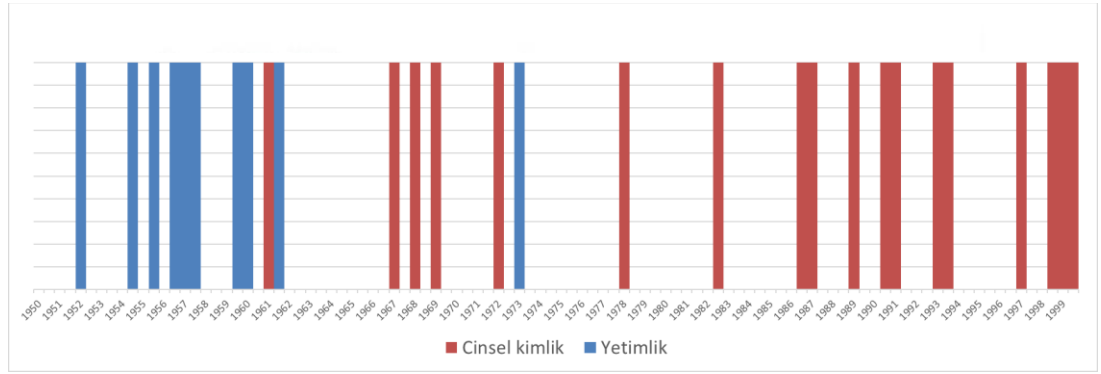
fuhuş batağına düştüğü anlatılır. Kimi burada tuzağa düşmüştür kimisi üvey baba tacizi nedeniyle kaçarak gelmiştir. Emrah'ın arkadaşı dahi kızları artist yapacağım diye kötü yola düşüren biridir. *Acı*.<sup>987</sup> *Vurmayın*.

<sup>988</sup> *Es Deli Rüzgar* filminde gardiyan, mahpus bir oğlanı istismar eder ve ondan faydalanır. Genç ise hapis şartlarında kendisine bakıldığı için buna müsaade eder. Çaresizliğini vurgulayarak, “Dışarda çok mu farklı olacak sanki?” der. Bkz. *Es Deli Rüzgar*. *Acı* filminde, birçok sokak çocuğu tiner alabilmek için oğlancılara takılır ve onlara istediklerini verir. Bkz. *Acı*. *Dönersen Islık Çal* filminde Beyoğlu'nun karanlık ve tekinsiz sokakları anlatılır ve ana kahraman bir cüce ile travestidir. Bkz. *Dönersen Islık Çal*, Dram (Uğur Film, 1993). *Ağır Roman* filminde de ana kahraman Salih'in arkadaşı eşcinseldir ve ölümden döndüğü bir yangın akabinde kimliğini faş eder ve kadın kılığına girer. *Ağır Roman*, Suç, Dram (Belge Film, Focus Film, Les Films Singuliers, 1997).

<sup>989</sup> *İffet* bu anlamda temsil gücü yüksek olan erkek bir filmidir. Filme adını veren kadın kahraman İffet, hovarda bir dolmuş şoförü olan Cemil'e körkütük aşık bir genç kızdır. Cemil, onu evlenme vaadiyle kandırır ve ortada bırakır. Bu durum mahallede duyulunca, İffet'in babası Nejdet ona meydan dayayı çeker ve evlatlıktan reddeder. İffet, babasından mütevellit değil ama Cemil'den ötürü bir intikam ateşine düşer. Bu hedef doğrultusunda bedenini sermaye yapmaktan çekinmez, namusu hiç önemsemez ve manken olur. Daha güçlü olmak için her şeyi yapar. Bkz. *İffet*. Yine Müjde Ar tarafından canlandırılan Rum konsomatris Tina, *Ağır Roman* filminin kahramanı Salih ile bir ilişki yürütür. Tina, önceki dönemin karton karakterleri gibi değildir, baş kahraman hüviyetindedir. Bu, büyük bir kırılmadır. Fahişe Tina, filmin son sekansında, mahalledeki herkesin başına bela olan reisin arabasına binince, “Hep mi kötüler kazanacak?” der ve arabayı patlatır. Bkz. *Ağır Roman*.

“Son yıllarda ise eldeğmemiş masum yoksul mahalle kadınının yerini, -kadın oyuncularının sinemamızdaki yerinden ötürü- onuruna ve iffetine düşkün hayat kadını almaya başlamıştır. Barların ve pavyonların onca kadına susamış erkekleri arasında iffetini korumaya çabalayan kadın, genelevin müşterileri arasında da aynı namus anlayışını sürdürerek, bir bakıma seyirci ile özdeşleştirilecek bir idol haline getirilmiştir.”<sup>990</sup>

**Tablo 40:** *Kahraman(lar) Neden Tehdit Altında? - Cinsel Kimlik, Yetimlik*



Çoğunlukla cinsellik üzerinden tartışılan bu namus meselesi, örneklem verilerine göre de ciddi bir temsil gücüne sahiptir. Tablo 40, hikayenin merkezinde veya kenarında kalan kişilerin korku/endişe duymalarına neden olan “zayıflık” unsurunun ne olduğunu gösterir. “Cinsel kimlik” unsuru aslında her dönemde anlatının bir parçası olur fakat özellikle üçüncü dönemde (1980-1999) çok daha görünür, baskın ve belirleyici olarak öne çıkar.

Peki bu karakterler namuslarını kaybetmekten niçin bu kadar korkar? Bu konu neden bu kadar yoğun bir şekilde işlenmeye başlamıştır? Bu üçüncü dönemde namus konusunun ana mesele olmasının tarihsel bir izdüşümü olması gerekir. Namusun cinsellikle ilgili boyutunu anlamak için 80’lerin hemen öncesinde müstehcenliğin artışına dair bazı ipuçları bulunabilir. Her ne kadar erotik dönem (1975-1980) hakkında ortada ciddi bir kaynak olmasa da bu döneme dair parça parça bilgiler mevcuttur.

<sup>990</sup> Evren, “Güneş Doğarken”.

Bu yıllarda bekar erkekleri hedefleyerek çekilen cinsel içerikli sinema filmleri müstehcenliğin kamusal alanda teşhirini artırmıştı. Birçok aktris de bu yolla para kazanmak mecburiyetinde bırakılmış, böylece yeni bir sektör meydana gelmişti. Ayrıca, artist olmak isteyen genç kadınlardan sektöre böyle girenler de olmuştu. İstanbul'a artist olmak için gelip kötü yola düşen genç kız anlatıları 50'lerde de vardı fakat müstehcenlik boyutu erotik dönem seviyesi kadar asla ol(a)mamıştır.

80 darbesiyle beraber bu tür filmlerin çekilmesi yasaklandı, buna karşılık cinselliğin temsil edilmesindeki özgürleşme 80'lerde, artık sadece bekar erkekleri değil tüm toplumu ve tüm kamusal alanları kapsar mahiyette genişledi. Cinsel içerikli filmler teknik olarak mevcut değildi fakat cinsellik ve çıplaklık furyası çoktan her yeri kaplamıştı. 1980-1999 arasındaki dönem, TV'lerdeki program sunucularının cinsellik gibi konularda bireylerin özel hayatlarını herhangi bir sınır ve kural tanımadan eğlence nesnesi haline getirdiği bir süreçti.<sup>991</sup> Öte yandan gazeteler, dergiler, reklamlar, eğlence mekanları, filmler vb. toplumun gözü önünde "açıklığın" normalleştirilmesi süreci inşa etmekteydi. Bu durumun, özellikle de geleneksel değerlerine daha bağlı olan yeni kentliler için bir endişe hâli oluşturması muhtemeldi.

Cinsellik konusu normalleşirken, 90'ların başında yayın hayatına başlayan özel TV kanalları uydu üzerinden cinsel içerikli yayınlar yapar. Cinselliğin ulaşılabilirliğindeki artış noktasında 900'lü hatların da büyük etkisi vardır. Zira sıradan insanlar, telefon vasıtasıyla gazete ve TV reklamlarında gördükleri güya vamp kadınlara ulaşabiliyordur. Bu hatlar, başlangıçta bilgi edinme amacıyla başlasa da sonradan neredeyse tamamen cinsel bir kisveye bürünmüştür.

Alo Bilgi şirketi ile başlayan bu süreç, PTT üzerinden 900'lü hatların aranmasıyla yürütülür. Bu hatlara ulaşan vatandaşlar da telefonda cinsel içerikli ses kaydı/görüşmesi yaparlar. Bunların hiçbiri canlı değildir fakat insanlar bundan habersizdir. Fahiş fiyatlar nedeniyle bir sürü insan mağdur edilip üstelik PTT de vatandaştan parasını alamayıp zarara uğrayınca yaklaşık bir sene sonra bu uygulamalara cezalar gelmeye başlar.

---

<sup>991</sup> Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, 4. bs (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 122.

Hukuki mevzuat sonrasında kâr marjları iyice azalan şirketler ise kendilerini birer birer fesheder ve bu furya da böylece son bulur. Fakat tıpkı erotik dönemde üretilen cinsel içerikli filmlerin bir süre sonra yasaklanmasına rağmen, izleyen dönemde farklı şekillerde belirmesi gibi, 900'lü hatlar konusundaki engellemeler de cinselliğin kamusal alanda giderek daha fazla etkin olmasını engelleyemeyecektir.

Günlük hayatın her alanında, cinselliğin temsiline dair süregelen özgürleşmenin, bir başkaldırı olarak namus bekçiliği ve kadın cinselliğinin baskılanmasını artırması şaşırtıcı değildir. Bu yüzden bu dönem, namusunu kaybetmeye yönelik büyük korkuların gelişmesi için çok elverişliydi. Neredeyse her şeyin cinselleştirilerek yorumlanması sonucu, namus ve sevişmek gibi kelimelerin bile anlamlarında değişiklikler gerçekleşti. Namus, onur ve şeref anlamından çıkıp kadının bakireliği ile neredeyse eş anlamlı kullanılmaya başlandı. Bu dönemde, iki erkek arkadaşın birbirine dostane sevgisini ifade etmek için kullanabileceği “sevişmek” kelimesi bu anlamından hızla sıyrılıp yalnızca cinsel temas ile ilişkilendirildi.

Özellikle yeni kentliler arasında gelişen bu namus korkusu sebebiyle ailedeki genç kızları erken evlendirme, çalışmasına müsaade etmeme, aşırı kıskanma gibi alışkanlıklar gelişti. Örneğin alt tabaka tarafından yürütülen arabesk kültürdeki delikanlılık değerleri arasında bu korkuların izini sürmek mümkündür. Gençlerin ailedeki kadınların namusunu korumak için kadınları kısıtlaması, kıskanması, şiddet göstermesi şarkılarda görülen temel örüntülerdendir.

Toplumda vuku bulan bu korkular, Türkiye Sineması ürünlerinde de bu dönemde en baskın endişelerden biri olarak resmedilir. Hem kadın hem de erkek karakterler kadının namusunu (bakireliğini) kaybetmesinden korkar çünkü şehirde yalnız ve parasız kalan bir kadının para kazanabilmesi için veya hayatta kalabilmesi için en kolay, bazen de tek yol namusunu satmasıdır. Hatta daha erken dönem filmlerinde, şarkıcı olmak bile namussuz olmakla eşitlenerek anlatılmıştır.<sup>992</sup>

---

<sup>992</sup> Buna rağmen ironik olan, bu korkuların konu edildiği namus filmlerinde açıklık ve müstehcenliğin izleyicinin gözüne sokulmasıdır. Örneğin Emrah'ın filmlerinde aile bireylerinden anne veya kız kardeş isteyerek veya istemeden namusunu kaybeder. Bu durumun gösterildiği sahnelerde kadın

80’li yılların ortalarında başlayan ve 90’lı yıllarda yoğunlaşan genelevlere dair haberlerin sirkülasyonunun bu dönemde çok artması da önemli bir göstergedir. Buna mukabil, kadın genelev patroniçeleri daha medyatik bir hüviyete bürünür. Bunun nedeni fuhuş sektörünün resmiyet kazanması ve büyük bir yükseliş göstermesidir. O dönemin tabiriyle “randevucu” olan Matild Manukyan gibi isimler, onca büyük sermaye grubunun arasından sıyrılıp altı kez vergi rekortmeni haline gelir ve patroniçe bu şöhreti, namusuyla vergisini ödemesine bağlar.<sup>993</sup> Manukyan’ın mülkleri arasında Şişli Adliye binasının olması ve devletin ona kira ödemesi de ayrıca ironiktir.

Bu dönem zaten kavramlar ve durumların birbirinin içine geçtiği, namussuzlukla namusun anlam kaybına uğradığı hibrit bir dönemdir. Türkiye’nin vergi rekortmeni genelev patroniçesi Manukyan, kazandığı paralarla cami yaptırırken Alo Bilgi şirketi, cinsel içerikli telefon görüşmelerinden kazandığı para ile bir vakıf açarak meşruiyet inşa etmeye çalışır. Bu vakıf daha sonradan Bilgi Üniversitesi’ni kurar.

Namus bağlamında değerlendirildiğinde, yükselişte olan tek mesele cinselliğin görünürlüğü değildir. Zira anlatılardaki temel çatışma aile ve birey arasında, birey ile toplum arasında gerçekleşirken namus meselesi de bireysel özgürlük ve kişisel menfaat üzerinden ele alınır. Ailesinden ve toplumsal değerlerden gittikçe uzaklaşan birey de kendi menfaatlerine daha fazla yönelerek özgürlük alanını genişletir. Böylece, özellikle 90’lardan sonra, namusun özgürlük lehine tekrardan yorumlandığı bir süreç ortaya çıkar.

80’li yılların anlatılarında, muhafaza etmek için çaba gösterilen ve kaybedildiğinde üzüntü duyulan namus, 90’larda bu önemini kaybeder ve “ana değer” tahtını özgürlüğe bırakır. Önceden toplumsal değerlere uygun bir şekilde, ailesi için yaşayanlar artık yalnızca kendi bireysel serüvenleri için emek harcar. 1980-1999 arasındaki dönemde yürütülen tartışma aynı platformda sürdürülse de 90’larda

---

karakteri nadiren çırılçıplak, çoğunlukla da yarı çıplak şekilde gösterilir. İzleyici, üzülmesi gereken bu kahramanların acı anlarını şehvet kamerasıyla takip eder. 90’lar, 80’lerin bu konuda devamıdır.

<sup>993</sup> “Ben Namusumla Kadın Satıyorum”, *Sabah*, 11 Eylül 1985.



yörünge değişir. Özgürlük anlatıları, bu dönemin amiral gemisi olarak süreci domine eder.

80'lerde "namusunu temizlemek" için hapse giren karakterler, 90'larda özgürlük uğruna haysiyetini hiçe sayarak hapisten çıkmak için çabalar. Mesela *Darbe* filminde, eski devrimci Hamdullah Şimşek, pişmanlık yasasından faydalanmak ve özgürlüğüne kavuşmak için örgütteki arkadaşlarını ihbar eder.<sup>994</sup> Devlet ile iş birliği yaparak idam cezasından kurtulur. Hapisten çıkması bir "iharet" olduğu için de yüzünü ve kimliğini değiştirerek Yavuz Aslantürk olur. Özgür günlerinde ise, hapisyanede yaşadıkları nedeniyle oluşan travmaları onu sürekli takip eder ve korkulu günler geçirir. Sürekli ihbar ettiği arkadaşlarının idama gitmeleri kabuslarını görüp korkar. Hapisteyken kendilerine ölüm haberi giden eşi Narin ve çocuğunu yeni kimliği ile görmek için etraflarında dolaşır. Nihayet, sigorta şirketinde çalışan eşiyle tekrar tanışır ve ilişkiye başlar. Bu sırada, vicdan azabı duyduğu için, ihbar ettiği en yakın arkadaşı Kamercan'ın evine gider ve kaçmasını söyler. Kamercan çok öfkelenir ve Hamdullah'ı hainlikle itham ederek kaçar. Sonra da Narin'i gizli bir yere çağırıp kendisini Yavuz diye tanıtan kişinin aslında Hamdullah olduğunu ve davaya iharet ettiğini anlatır. Narin bu hainliği hazmedemez ve Hamdullah ile tartışır ve itirafçı olduğu için ona öfkelerini kusar. Tam da o sırada, Hamdullah'ın ihbar ettiği kişilerden olan Ali Atmış'ın annesi, Narin'in evine gelir ve oğlunu idam ettiklerini söyler. Hamdullah sessizce evi terk edip gider.

Bu filmin 1989 yılında çekilerek 1990 yılında izleyiciyle buluşması talihin bir cilvesi olarak vuku bulmuş olsa gerek. Zira tam olarak 80'ler ile 90'ların temalarını bünyesinde eriterek iki döneme de uzanan bir hikayedir. Eğer bu film, 80'lerin başında çekilmiş olsaydı ana kahraman Hamdullah arkadaşlarını satmazdı, 90'ların sonunda çekilecek olsaydı ise bunun için muhtemelen üzülmezdi. Bu anlamda temsil gücü yüksek olan tam bir geçiş dönemi filmidir.

Hamdullah, özgürlüğü için arkadaşlarını, içinde bulunduğu grubu, ailesini ikinci plana atmıştır. Ana tartışma konusunun onur ve haysiyet olması ve bu değerlerin özgürlük uğruna feda edilmesi 90'ların tipik anlatı unsurudur. Nitekim kişisel

---

<sup>994</sup> *Darbe*.

menfaatleri ve özgürlük alanları, aileleri dahil her şeyden önemlidir. Bu özgürlüğün sağlanabilmesi için ise şiddet dahil her yönetime başvurulabilir.

Kahramanlar tarafından bir savunma mekanizması olarak geliştirilen şiddet, özellikle bu üçüncü dönemde namus-özgürlük meselesi üzerinden sık sık icra edilir. Nurdan Gürbilek'e göre özgürlük ve şiddetin 80'lerde eş zamanlı olarak var olmasının nedeni hareketler, duygular ve kimliklerin devlet veya toplumun katı kuralları tarafından uzun yıllardan beri baskılanması sonucu özgürlük talepleri ve kişisel istekleri tekrar kıskırtan bir kısır döngüye yol açması nedeniyledir.<sup>995</sup> Gerçekten de bunun yansımalarını anlatılarda bulmak mümkündür. Şiddet ve korkunun sinematografik olarak daha sık işlenmesi, tematik olarak bu konularda da bir yoğunlaşmaya neden olmuştur. *Gelişim Sinema* dergisinin 1984'te yayınlanan ilk sayısında bu konuya geniş bir ayırması kuvvetle muhtemel bu sebeptedir.<sup>996</sup>

Bu anlamda, özgürlüğe dair yürütülen tartışma, büyük bir sürekliliğin varış noktası olarak, aile yerine bireyi öne çıkarır. Bunun taşıyıcı kolunu ise kadınların kendi benlikleriyle temsili ve pozisyonlarını hiç olmadığı kadar güçlendirmesidir. Özgürleşme anlatıları, kadınların özgürleşme hikayeleri ile paralel olarak inşa edilir ve kadınlar gittikçe yerlerini tahkim eder.<sup>997</sup> Bu anlatıların sayısında 80'ler sonrasında ciddi bir artış görülür.

Öyle ki, 1984 yılındaki Antalya Film Festivali'ne katılan gazeteci Tuğrul Eryılmaz, *Gelişim Sinema* dergisine yazdığı metinde kadına ilişkin konulara eğilen film sayısındaki artış nedeniyle çok şaşırdığını belirtir.<sup>998</sup> Kadınlarla ilgili meseleler

---

<sup>995</sup> Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, 10-16.

<sup>996</sup> Bertan Onaran, "Kanlı Sinema", *Gelişim Sinema*, sy 1 (Ekim 1984): 52-60.

<sup>997</sup> Mesela 1984 tarihli *Şabaniye* filminde kanlılarından kaçan Şaban'ın kadın kılığına girmesi sonrasında, "Ben özgür bir kızım, istediğimi seçerim" demesi dikkate değerdir. Tartışma süregelmede olduğu için, aynı yıllarda antitezler de görülür. Bkz. *Şabaniye*. Örneğin, Şabaniye'den hemen bir yıl sonra 1985 yılında çekilen *Şendul Şaban* filminde ana kahraman, "Otur oturduğün yerde, kadının yeri evidir. Karı kısmı evde oturur, erkek kısmı çalışır." der. Bir başka yerde ise, "Kızı yalnız bırakırsan ya davulcuya ya zurnacıya" diyerek aslında Özal ailesine gönderme yapar. Bir diğer ifadesi de "Şimdilerde kadınlar parti kuruyor demesidir." Bkz. *Şendul Şaban*. Kadının özgürleşme hikayeleri ve toplumsal değişim konusunda 80'lerin ilk yarısında çekilen şu filmlere de bakılabilir: *Şalvar Davası*, Komedi (Kök Film, 1983); *Gizli Duygular*, Dram, Romantik (Uzman Film, 1984); *Firar*, Dram (Gülşah Film, 1984); *Fahriye Abla*, Dram, Romantik (Kök Film, 1984); *Bir Yudum Sevgi*.

<sup>998</sup> Tuğrul Eryılmaz, "Antalya Film Festivali'nin Ardından, Değişen Kadın İmajı", *Gelişim Sinema*, sy 2 (Kasım 1984): 27.

hakkında yürütülen bu tartışma ise sıklıkla toplumsal değerler, namus ve özgürlüğün iç içe geçtiği bir şekilde ele alınır.<sup>999</sup>

Mesela 1991 tarihinde çekilen *Bir Kadın* filminin kahramanı Füsun, kendi ayakları üstünde duran, gazetecilik mesleğini yürütürken kadın hakları üzerine çalışmalar yapan bir aktivist gibi anlatılır. Bir yandan kadınların özgürlük alanına dair konuşmalar yaparken öte yandan makinistlik gibi “erkek işlerine yönelen kadınlar” ile röportajlar gerçekleştirir. Bu süreçte, “toplumda kadının yeri ve kadına yaklaşım” gazete yarışmasında Füsun’un makalesi birinci gelir. Ana kahraman, bu mücadelesini sürdürürken, kendisiyle evlenmek isteyen iki talibi de ondan geleneksel kadın vazifelerini takip etmesini ister. Füsun ise ikisini de elinin tersiyle iterek hayatına tek tabanca olarak devam etmeye karar verir.

Filmlerde ısrarla vurgulanan özgürlük teması ve bu anlatıların kadınlar vasıtasıyla sürdürülmesi dikkat çekicidir. En büyük korku işte bu özgürlüğün kaybedilmesinden kaynaklanır. Füsun gibi özgürlük alanını muhafaza etmek isteyen yahut onu artırmaya çalışan karakterlerin tümü dönemin ruhunu yansıtan bir anlatıya hizmet eder. Zaten bu dönemde hem Yeşilçam Sineması içinde hem de bu endüstri

---

<sup>999</sup> Almanya’da, kocası kaza eseri öldürülen Dilber, kocasının Türk ailesinin evinde tıkalı kalır. Onlar ve gelenekleri ardında bırakarak kendi mutluluğu için bir Alman ile birlikte evi terk eder ve şöyle der: “O evde kalamazdım artık. Yaşamaya karar verdim. (...) Kendim için gidiyorum. Bırak gideyim.” Bkz. *Berlin in Berlin*. Bir diğer örnek olan *Bay E* filminde, benzer temalar etrafında, evden kaçmış olan kadın kahraman, özgür olmak istediğini söyler. Aynı imajı güçlendiren başka bir motosikletli kadın da yolda görünür. Bir başka sahnede, kocası ölmüş olan Hülya, özgür olmaktan dolayı cenaze evinde mutluluktan sıçrar ve bunu şöyle açıklar: Evet kocamdı. Benim hapishanemdi. Senelerdir sırf onunla oldum. Şimdi barlara gidicem herkese vericem. Şimdi çok mutluyum. Şimdi özgürüm. İyi ki kendini astın kocacığım.” Bkz. *Bay E*, Komedi, Fantezi (Plato Film Production, 1995). Bu sürecin bir meyvesi olarak, *Tersine Dünya* filminde hikaye evrenindeki kadınlar, gerçek hayatta erkekler ne yapıyorsa aynısını yapar. Filmin isminden de anlaşılacağı gibi kadınlar ile erkekler toplumsal rolleri değiş tokuş eder. Namus meselesi de dönemin bir modu olduğu için, bu dünyada merkezde yer alır. Mesela, erkeklerin namusu büyük bir sorundur. Bir kadın şöyle der: “Bir kadın niye yaşar: erkeğinin namusu, arkadaş hatırı, bitirimsizliğin raconu.” Hikaye, hepsinin birbirini aldattığı (yani herkesin namussuz olduğu) ve eğlendikleri bir gazino sahnesi finaliyle biter. Bkz. *Tersine Dünya*, Komedi (Özer Film, 1994). Tabii ki her zaman özgürlük tartışması kadınlar lehine sonuçlanmaz. Bazen bu meselenin negatif boyutları da didaktik bir şekilde anlatılır. Erol Taş’ın son rol aldığı film olan *Yaşama Hakkı*, “Benim bedenim, benim kararım” tartışmasının işlendiği bir filmidir. Hemşire Zuhul ve Ali Osman’ın iki çocuklu mutlu bir evliliği vardır. Zuhul, üçüncü çocuğa hamile kalınca onu istemez. Kocası ve kayınpederi ise çocuğu aldırmasını istemez. Zuhul kararı kendisinin vermesi gerektiği konusunda diretir. Kendi başına karar verip kürtaj masasına yatar ve ameliyatta sorun çıkar, komplikasyon çıkınca rahmini alırlar ve artık çocuk sahibi olamayacak duruma gelir. Aynı gün, çocukları bir okul gezisinde kaza geçirir ve ikisi de ölür. Bkz. *Yaşama Hakkı*, Dram (Esra Film, 1999).

dışında çekilen yerli filmlerin özellikle kadınlara dair sorunlar ve özgürlük meselesine eğilmesinin nedeni budur.<sup>1000</sup>

O ki, değerlerdeki önceliklendirme tercihleri, 90'lerden sonra da ivmelenmiş, özgürlük ve bireysel haklar lehine bir yönelim gerçekleşmeye başlamıştır. Tıpkı 80'lerin anlatılarında, ailesi için tek başlarına mücadele ederken onlar dahil herkesten darbe yedikten sonra 90'larda yalnızca bireysel özgürlüğü ve kendi iç huzuru için çabalayan karakterlerin yaşadığı dönüşüme benzer bir süreç gerçekleşir. 80'lerden tam bir kopuş söz konusu değildir fakat farklı bir yöne bakan başka bir pencere açıldığı da kesindir.

90'lı yıllar gerçekten de önceki dönemlere nazaran, özgürlüklerin çok yoğun bir şekilde ele alındığı zamanlardır. Zira toplumdaki özgürlük beklentilerinin artması birçok noktada değerlerin tekrar sorgulandığı bir tartışma zemini oluşturmuştur. Bu süreçte hem kadının ailedeki pozisyonu hem de kadının iş hayatındaki yeri sık sık irdelenmiştir. Bu beklentilerin bilhassa kadın hakları üzerinden ele alınmasına paralel olarak feminizm akımı da bu yıllarda revaç bulmaya başlamıştır.

Öte yandan, feminizm Türkiye'de bilinmeyen bir ideoloji değildi. 1980 öncesinde de sol muhalefet içinde belli belirsiz bir görünürlüğü vardı fakat etki alanları partilerin kadın kollarından öteye pek geçememişti.<sup>1001</sup> 1980'ler boyunca ise, ortamın elverişli olmasından da hareketle bir "arayış, deneme ve keşif" ile daha evvelden pek ele alınmayan ev içi şiddet ve taciz gibi toplumsal sorunlara yönelik çeşitli kampanyalar ve eylemlerle gündem oluşturulabildi.<sup>1002</sup> 90'lar itibarıyla bu hareket içindeki çeşitlilik artınca feminizmin toplumdaki etki alanı da büyüdü. Bunun en büyük sebebi, feministlerin üstten bakan tahakkümcü tavrına İslami perspektifle

---

<sup>1000</sup> Gazeteci Tuğrul Eryılmaz, o dönemin içinde bunu tecrübe etmekten, bu yönelimin nedeninin ticari kaygılar ve toplumsal değişme olduğunu belirtir. Bunu da şöyle açıklar: "Yeşilçam kadın izleyicisini yeniden kazanmaya başlıyor. Ancak bu kadın seyirci artık kalıplaşmış tipler ve olayları tüketmek istemiyor. Bu yüzden kimi yönetmen ve yapımcılar kadını ilgilendirecek sorunlara satılabilirliği artırmak amacıyla daha dürüst ve çağdaş yaklaşıyorlar. Yanı bu arzı, önemli ölçüde, hızla uyanan izleyici talebi yönlendiriyor." Bkz. Eryılmaz, "Antalya Film Festivali'nin Ardından, Değişen Kadın İmajı", 27.

<sup>1001</sup> Aksu Bora ve Asena Günel, "1980 Sonrası Feminist Hareket", içinde *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, kitap editörü Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın, 6. bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018), 441.

<sup>1002</sup> Bora ve Günel, 441.

eleştiriler getiren kişiler ile feminizmin Türk ve şehirli niteliğini sorgulayan Kürt kadınların dahil olmasıydı.<sup>1003</sup>

Bu etki alanı arttıkça, değişime dair söylemlerin yoğunluğu da arttı. Zira Yaprak Zihnioğlu gibi hareketin önde gelen isimleri, eski dönemlere sıkça referans vererek artık bir değişim gerektiğini ilan etmekteydi. Zihnioğlu, Cumhuriyet'in Kemalist rejiminin, kadınsız bir kadın hakları inkılabı gerçekleştirdiğini iddia ederek kadının rolünün "vatana asker/evlat yetiştiren anneler" olarak sınırlandırıldığını söylemekteydi.<sup>1004</sup> Ona göre, "Cumhuriyet kadını" denilerek topluma dayatılan tipoloji derhal berhava edilmeliydi.<sup>1005</sup> Böylesi söylemlerin karşılık bulabildiği bu dönemde, ciddi bir değişim sancısı çekilmekteydi. Zira kadının konumu, kadın-erkek ilişkileri ve toplumsal yapı hızla değişmekteydi.<sup>1006</sup>

70'lerde başlayan, 80'lerde yükselişe geçen ama bilhassa 90'larda zirveye çıkan bu süreçte kadınlar, geleneksel rollerinden sıyrılmaya başladıkları bir dönemi tecrübe etmeye başladı. Bu değişimin özellikle iş dünyasına katılmaya yönelik birçok göstergesi vardır. Öyle ki, idari işlerde çalışan kadınların oranının 1970'de %15,9 iken 1980'de %24,2'e yükselmesi henüz 80'lerin başında bile ciddi bir kırıldanma olduğunun delilidir.<sup>1007</sup>

TÜSİAD'ın 1991 yılında yaptığı, "Türk Toplumunun Değerleri" araştırmasında toplumsal cinsiyet rollerine dair kadın ve erkeklerdeki tutum farklarını gösterir tablolar da mevcuttur. "Çalışmak kesinlikle kadını bağımsızlaştırır" diyenlerin yaklaşık %70'i kadın iken erkeklerin oranı yaklaşık %30'dur. Bu rapor, kadının iş

---

<sup>1003</sup> Tabii ki bu tartışmalar, bir sürü bölünmeyi de beraberinde getirdi. Bkz. Bora ve Günel, 442.

<sup>1004</sup> Yaprak Zihnioğlu, *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği* (İstanbul: Metis, 2003), 22. Bu profile uymayan ve devletten bağımsız bir yol izleyen Nezihe Muhiddin gibi karakterler ise yıldırmaya çalışılmış, çeşitli iftiralar ve suçlamalarla ekarte edilmeye çalışılmıştı. Bkz. Zihnioğlu, 258.

<sup>1005</sup> Zihnioğlu, *Kadınsız inkılap*, 23.

<sup>1006</sup> Oyuncu Nur Sürer, o günlerde kadın-erkek ilişkilerinin değişmesinden duyduğu memnuniyeti şöyle açıklar: "Bazen tatil günleri 15-16 yaşında sinema önünde buluşmuş gençleri görüyorum. Çok güzel bir şey bu. Ben bunları yaşamadım. Çok dar bir çevrede yetiştim. Erkekten arkadaş olmak denilen çevreden geldim. Bu yüzden çok hoşuma gidiyor." Bkz. Seda Güler vd., *Açık Oturum - Sinemamızdaki Gençlerin Sorunları, Gelişim Sinema*, sy 06, Mart 1985, 29.

<sup>1007</sup> Taş, "İstanbul'un Demografik Yapısı", 26.

hayatındaki yerinin özgürlük düşüncesinin paralelinde algılandığına dair bir veri sunar.<sup>1008</sup>

Özgürlük meselesi üzerinden bakıldığında, evlilik müessesesi nedeniyle kadınların iş hayatındaki varlığının sekteye uğraması 90'larda da görülen bir durumdur. 1993 verilerine göre, evlendiğinde İstanbul'da yaşıyor olan kadınların %44,2'si evlenmeden önce çalıştığını beyan ederken bunların yaklaşık yarısı evlendikten sonra çalışmayı bırakmıştır.<sup>1009</sup> Çalışma hayatı ve özgürlük ile kurulan bağ, Türkiye'nin toplumsal yapısı düşünüldüğünde bu nedenle evlilik üzerinden bakılarak daha doğru anlaşılır. Zira evliliğin kadınlar için iş hayatına bir engel olarak görüldüğü ve özgürlük meselesinin de bu doğrultuda aile-birey ilişkisi üzerinden yorumlandığı aşikardır.

Özgürlük konusu, ailenin nasıl tesis edildiği ve yıkılacağı konusu üzerinden de anlaşılabilir. Örneğin, İstanbul'da yapılan 1993 tarihli bir araştırmada, evlenmeden önce de İstanbul'da yaşayan kadınların %48'i eşini kendi seçmişken, önceden başka yerde yaşayan kadınların kendi seçtiği kişiyle evlenme oranı %24,6'dır.<sup>1010</sup> Bireysel tercihlerin, özgürlük tartışmalarının daha yoğun bir şekilde ele alındığı İstanbul gibi büyük şehirlerde daha yoğun olması şaşırtıcı değildir.

İstanbullu kadınların boşanma oranlarında %2 ile Türkiye ortalamasından yaklaşık iki kat daha fazla bir seviyede olması da bu kentlilik/özgürlük ilintisini gösterir.<sup>1011</sup> Kadınların, bilhassa özgürlük tartışmalarının daha yoğun gerçekleştiği büyük şehirlerde, tüm bu süreç boyunca yavaş yavaş kişisel özgürlükleri lehine meylettikleri açıktır. Nitekim dağılmış ailelerdeki büyük yükselişin nedeni olan tek kişilik hanelerdeki kadın nüfusunun daha fazla oluşu bunun bir diğer göstergesidir.<sup>1012</sup>

---

<sup>1008</sup> TÜSİAD, *Türk Toplumunun Değerleri*, 33.

<sup>1009</sup> Taş, "İstanbul'un Demografik Yapısı", 53. Evlendiğinde İstanbul'da yaşıyor olan bu kadınlardan çalışmaya devam edenlerin 4/5'i formel işlerde çalışırken 1/5'i enformel işlerde çalışmaktadır. Bu oran İstanbul'a göç etmeden önce evlenen kadınlarda biraz daha farklıdır, enformel emek oranı daha fazla (2/5'e yakındır), resmi çalışma oranı ise daha azdır (3/5'e yakındır). Bkz. Taş, 54.

<sup>1010</sup> Taş, "İstanbul'un Demografik Yapısı", 58.

<sup>1011</sup> Taş, 52. Bu fark, eğitim seviyesi ile de alakalıdır zira boşanan İstanbullu kadınların lise ve üniversite mezuniyet oranı da Türkiye ortalamasının iki katıdır (sırasıyla %14 ve %5). Bkz. Taş, 52.

<sup>1012</sup> Yavuz ve Yüceşahin, "Türkiye'de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar", 95.

Zamanın ruhuna uygun bir şekilde, devlet de çeşitli yasal mevzuatlar ile bu sürecin lehine adımlar atmıştır. 1992 yılındaki yasal düzenlemeyle kadınlar -en azından hukuken- artık kocalarından izin almadan çalışabilecek hukuki özgürlüğü kazanmıştır. Bu kararı tetikleyen ise gazino çalışanı olan bir kadının Anayasa Mahkemesi'ne başvurusudur.<sup>1013</sup>

Bu minvalde, 1980-1999 arasındaki bu sürecin hemen akabinde, 2001 yılında, anayasanın ailenin niteliğini düzenleyen 41. maddesinde bir değişiklik yapılmış, “ve eşler arasında eşitliğe dayanır” ibaresi eklenmiştir.<sup>1014</sup> Bunun hemen akabinde, 2002 yılında yılbaşının ilk günü yürürlüğe giren yeni Türk Medenî Kanunu ile aile reisliği lağvedilerek aile içinde müşterek kararın geçerli olacağı hükmü getirilmiştir.<sup>1015</sup> Kadının, hukuk önünde tam bir eşitliğe kavuşması işte bu üçüncü dönemin ardından bu şekilde gerçekleşmiştir.

Elbette, kadın haklarına dair bu gelişmeler bu dönemde daha etkili olmaya başlayan bireyselleşme paradigması doğrultusunda gerçekleşmiştir. Zira bu sürecin bir diğer boyutu olarak; bireyin özgürlüklerinin korunması fikri, siyasi ve dini özgürlük, çalışma özgürlüğü, ifade özgürlüğü, özel yaşamın ve hanenin mahremiyetinin korunmasına dair özgürlük ve kişisel tercihlere dair özgürlükleri kapsayacak şekilde hukuki mevzuata girmiştir.<sup>1016</sup> Bu dönem, genel olarak bireyselliğin güçlendiği, özgürlüğün en önem verilen mesele haline geldiği, namusa dair yargıların esnediği ve toplumsal değerlerde değişimin görüldüğü bir dönem olmuştur.

Özgürlüğe dair yürütülen bu tartışmalara gazetelere yansıyanlar üzerinden de bakılabilir. Bu sayede dönemin mantalitesine dair daha sağlam bir görüşe ulaşılabilir. 80'ler ile 90'lar karşılaştırıldığında, özgürlük ile ilgili haberler 90'larda sayı olarak neredeyse üç katına çıkar. 80'lerde yoğun bir çaresizlik hissiyle gelişen adaletsizlik fikrinin erozyona uğrattığı namus algısı, 90'lar itibarıyla yerini özgürlük değerine bırakır. Revaçtaki bu yeni değer, içi boşalmış değerlerin toplum tarafından bireye

<sup>1013</sup> “Hatice'nin Zaferi”, *Milliyet*, 06 Temmuz 1992.

<sup>1014</sup> Resmi Gazete, 17.10.2001, “Türkiye Cumhuriyeti Anayasasının Bazı Maddelerinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun”, 4709 § (2001), <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2001/10/20011017m1.htm>.

<sup>1015</sup> Resmi Gazete, 08.12.2001, “Türk Medeni Kanunu”, 4721 § (2001), <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.4721.pdf>.

<sup>1016</sup> Şanlı, “Türkiye’de Suçluluk Yapısını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Etmenler”, 88.

empoze edilemediği bir durumu idealize eder. Buna rağmen, özgürlük de metalaşarak kendinden önceki değerler gibi bozulmaya yüz tutar.

Özgürlük kavramının metalaşmasını takip etmek için, kullanım oranındaki enflasyon takip edilebilir. Öyle ki, birçok ürün ve hizmet 80'ler ve 90'larda özgürlük kelimesi ile güçlendirilmeye çalışılır. Özgürlük; radyo kanalı ismi,<sup>1017</sup> türkü ismi,<sup>1018</sup> kaset ismi,<sup>1019</sup> dergi ismi,<sup>1020</sup> siyasi parti ismi,<sup>1021</sup> mekan ismi<sup>1022</sup> olarak yerli yersiz her yerde kullanılır. Özgür ismi bir yandan yeni doğan çocuklara verilirken<sup>1023</sup> öte yandan at yarışlarındaki hayvanlar bu şekilde isimlendirilir.<sup>1024</sup>

Özellikle 90'lardan sonra özgürlük kavramının kapsamı o kadar genişletilmiştir ki, aslında çoğunlukla kavramla uzaktan yakından alakası olmayan konular bile özgürlük ile ifade edilebilir hale gelmiştir: Sanat,<sup>1025</sup> üniversite,<sup>1026</sup> çalışma hayatı,<sup>1027</sup> iç giyim,<sup>1028</sup> dış giyim,<sup>1029</sup> fal,<sup>1030</sup> moda,<sup>1031</sup> defile,<sup>1032</sup> banka

---

<sup>1017</sup> “Şoför FM’de Ortak Yayın”, *Milliyet*, 06 Nisan 1993.

<sup>1018</sup> “Umut Türküsü”, *Milliyet*, 03 Ekim 1988, blm. REKLAM.

<sup>1019</sup> “Selda Bağcan’ın Halk Konserleri”, *Milliyet*, 29 Temmuz 1989.

<sup>1020</sup> “Bekir Kesen Gözaltında”, *Milliyet*, 27 Aralık 1988.

<sup>1021</sup> “ÖZDEP Kuruldu”, *Milliyet*, 20 Ekim 1992. ve “Aşkın ve Devrimin Partisi Kuruluyor!”, *Milliyet*, 15 Ocak 1996.

<sup>1022</sup> “Özgürlük Meydanı”, *Milliyet*, 08 Eylül 1989.

<sup>1023</sup> “Oğlumuz Özgür’ün Doğumunu Müjdeleriz”, *Milliyet*, 21 Nisan 1990, blm. İLAN.

<sup>1024</sup> “Atyarışları Sonuçları”, *Milliyet*, 15 Aralık 1985.

<sup>1025</sup> “İstasyon Sanat Evi”, *Milliyet*, 10 Ekim 1982, blm. REKLAM.

<sup>1026</sup> “Özgür Üniversite”, *Milliyet*, 11 Ekim 1991, blm. İLAN. ve “İstanbul Bilgi Üniversitesi”, *Milliyet*, 21 Eylül 1996, blm. REKLAM.

<sup>1027</sup> “Emel Sayın, USG’den Ayrıldı, Gereke: ‘Özgür Çalışmak’”, *Milliyet*, 12 Ocak 1985.

<sup>1028</sup> “Warner, Free Time, Rahat... Özgür”, *Milliyet*, 30 Mart 1986, blm. REKLAM. ve “Özgürlüğün Sıcak Esintisi”, *Milliyet*, 15 Ekim 1998, blm. REKLAM.

<sup>1029</sup> “Benetton Atakta”, *Milliyet*, 29 Mart 1986, blm. REKLAM. ve “Emprovize”, *Milliyet*, 04 Nisan 1990, blm. REKLAM. ve “Vazgeçilemeyen Kostüm ‘Jean’”, *Milliyet*, 01 Mayıs 1997.

<sup>1030</sup> “FAL”, *Milliyet*, 14 Ağustos 1991.

<sup>1031</sup> “Gençler Moda Çılgını”, *Milliyet*, 27 Kasım 1990.

<sup>1032</sup> “Kramer: ‘Üçüncü Boyut Peşindeyim’”, *Milliyet*, 01 Mayıs 1997.



kartı,<sup>1033</sup> cep telefonu,<sup>1034</sup> gençlik,<sup>1035</sup> sigara,<sup>1036</sup> zeytinyağı,<sup>1037</sup> bulaşık makinası,<sup>1038</sup> klima,<sup>1039</sup> kent,<sup>1040</sup> pencereler,<sup>1041</sup> tatil ve ev.<sup>1042</sup>

Tüm bu ticari ilanlar, özgürlük paradigması etrafında ürünlerini pazarlayarak zamanın gözde değerini metalaştırır ve kavramın altını oyar. Örneğin kadınların özgürlük için ek gıda alması<sup>1043</sup> veya kalorifer ile “özgürce ısınmak”<sup>1044</sup> gerektiği bu dönemde kolayca savunulabilir. Halbuki çoğu reklam ürününün özgürlükle tek alakası, özgürce yazılmış olmalarından başka bir şey değildir.

Özgürlüğün merkezde olması gereken diğer meseleler ise reklamları daha geriden takip eder. 80 darbesinden ancak altı yıl sonra, “Ekmek, Barış ve Özgürlük” isimli bir gösteri yürüyüşü düzenlenebilir.<sup>1045</sup> Daha da ötesi, ancak 1990 yılına geldiğinde düşünce özgürlüğü savunusu artık bir yasa tasarısına konu olabilir.<sup>1046</sup> 1993’te ise özel radyolara serbestlik gelir.<sup>1047</sup>

Özgürlük kavramının sirkülasyonu çok çeşitlidir. Mesela düşünsel<sup>1048</sup> veya güncel hayatla ilgili,<sup>1049</sup> örneğin aşk üzerine bir söyleşi<sup>1050</sup> gibi meseleler döner dolaşır özgürlüğe endekslenir. Bunların en belirgin olanı ise medyada ve filmlerde karşımıza çıkan “özgür kadın” tipolojisidir.<sup>1051</sup> Özgürlüğün kadın bedeni üzerinden tekrar

---

<sup>1033</sup> “Heey... Gençler J. Kart Sizin İçin”, *Milliyet*, 12 Şubat 1991, blm. REKLAM. ve “40.000’i Aşkın Noktada”, *Milliyet*, 04 Ağustos 1997, blm. REKLAM.

<sup>1034</sup> “SIEMENS”, *Milliyet*, 14 Mart 1996, blm. REKLAM. ve “TURKCELL Sinyal Verdi...”, *Milliyet*, 15 Şubat 1994, blm. REKLAM.

<sup>1035</sup> “Gençlere Çağrı”, *Milliyet*, 01 Temmuz 1986, blm. İLAN.

<sup>1036</sup> “Özgürlük ve Maceranın Tadı Marlboro”, *Milliyet*, 24 Şubat 1987, blm. REKLAM.

<sup>1037</sup> “Özgür Doğdunuz. Şimdi Sıra Özgürce Yaşamakta”, *Milliyet*, 28 Kasım 1999, blm. REKLAM.

<sup>1038</sup> “Bosch’u Boşuna Seçmediler”, *Milliyet*, 24 Haziran 1990, blm. REKLAM.

<sup>1039</sup> “Vestel İklimi”, *Milliyet*, 12 Haziran 1996, blm. REKLAM.

<sup>1040</sup> “Ama Nereye?”, *Milliyet*, 03 Ekim 1991, blm. REKLAM.

<sup>1041</sup> “PİMAPEN’in Boyutları”, *Milliyet*, 17 Aralık 1994, blm. REKLAM.

<sup>1042</sup> “Türkiye’nin En Ucuz Tatil Yeri Villa Datça”, *Milliyet*, 01 Nisan 1990, blm. REKLAM.

<sup>1043</sup> “Yüz ve Vücut Güzelliği Kılavuzu”, *Milliyet*, 16 Ocak 1984.

<sup>1044</sup> “Isınmada Özgürlük”, *Milliyet*, 19 Şubat 1986, blm. REKLAM.

<sup>1045</sup> “İşçiler 6 Yıldır İlk Kez Yürüdü”, *Milliyet*, 09 Şubat 1986.

<sup>1046</sup> “Zeybek’ten Af Tasarısı”, *Milliyet*, 14 Ocak 1990.

<sup>1047</sup> “Radyolar ve TRT Tamam”, *Milliyet*, 09 Temmuz 1993.

<sup>1048</sup> “Özgürlük Kampanyası”, *Milliyet*, 21 Ocak 1990.

<sup>1049</sup> “Stüdyoda Buluşalım”, *Milliyet*, 02 Eylül 1993, blm. PROGRAM.

<sup>1050</sup> Kadıköy Gençlik Kitabevi, “Söyleşi”, *Milliyet*, 18 Kasım 1989.

<sup>1051</sup> “Atıf Yılmaz’dan ‘Özgür Kadın Tiplemesi’”, *Milliyet*, 10 Temmuz 1986.

yorumlanması ve çıplaklığın cesaret kavramıyla buluşturulması da bu dönemin eseridir.

Mesela bu tanımlamalara göre özgür kadın üstsüz bikini giyer,<sup>1052</sup> çıplaklıkla sorunu yoktur, dolayısıyla heykel sanatını icra ederken çıplak modellere bakabilir,<sup>1053</sup> evlilik ve eş seçiminde özgür olduğu gibi,<sup>1054</sup> boşanmakta da özgürdür.<sup>1055</sup> Diğer taraftan, yine toplumsal cinsiyet özelliklerini kırmaya çalışan “uzun saçlı erkekler” de özgür gençler olarak haberlere konu olur.<sup>1056</sup> Bunun dışında cinsel yönelimler konusunda da ifade özgürlüğü daha açık hale gelir.<sup>1057</sup>

Bu dönemin haberlerinde, önceki dönemlerden farklı olarak, boşanan kadın ünlüler, bekar veya dul kelimeleriyle değil, özgür kelimesiyle haberleştirilir.<sup>1058</sup> Demeç veren kadınlar, “evlenmeye niyetim yok” açıklamasıyla “özgür bir beraberlik” olabileceğini savunarak aile kurumunu önemsizleştirir.<sup>1059</sup> Başarılı iş kadınları tipolojisi de yine bu dönemde belirir ve bağımsız bir imaj çizer.<sup>1060</sup> Her biri tekil olarak düşünüldüğünde önemsiz gibi görünen bu demeçlerin etkisi aslında çok daha büyüktür çünkü hepsi zamanın ruhunu yansıtır. Yahut bir diğer ifadeyle, *halk-tini* böyle buyurmuştur.

Bu dönemde dini vecibeleri yerine getirme konusunun da özgürlük kavramıyla tartışılması önemlidir. Örneğin başörtülü öğrencilerin üniversiteye girişi için yürüttükleri mücadele, özgürlük savunusu üzerinden ele alınır.<sup>1061</sup> Bu da dönemin hâkim değeri olan özgürlüğün, toplumsal gruplarda nasıl yankı bulduğunu gösterir.<sup>1062</sup>

<sup>1052</sup> “Cömert Kadınlar İçin Bu da İp Mayo”, *Milliyet*, 15 Haziran 1988.

<sup>1053</sup> “Kadın Heykeltıraşlar”, *Milliyet*, 28 Mart 1989.

<sup>1054</sup> “Akıl Hocası İstemiyoruz”, *Milliyet*, 13 Nisan 1991.

<sup>1055</sup> “Hiç Aşık Olmadım”, *Milliyet*, 06 Aralık 1998.

<sup>1056</sup> “Uzun Saç’ Özgürlüğü”, *Milliyet*, 16 Aralık 1997.

<sup>1057</sup> “Amerika’da Yüzbinlerce Eşcinsel Özgürlük İstedi”, *Milliyet*, 26 Haziran 1984. ve “Atinalı Eşcinseller Papandreu’dan Özgürlük İstedi”, *Milliyet*, 20 Mart 1983. Bir diğer yandan da tüm bu özgürlük naraları, toplumsal değerleri koruma ve geleneksel aile yapısı özlemine kapı aralar. Bu tarafta duranların sesi daha az çıksa da gençlerin zararlı alışkanlıklara ve bağımlılıklara yöneldiğini ve bu zararlı yönelimin sorumlusunun ise “hoşgörü boyutlarını” aşan özgürlükler olduğunu ifade ederler. Bkz. “Uzman Görüşü: ‘Baskısız Kontrol’”, *Milliyet*, 14 Eylül 1995.

<sup>1058</sup> “Hiç Aşık Olmadım”.

<sup>1059</sup> “Evlenmeye Niyetim Yok”, *Milliyet*, 13 Eylül 1992.

<sup>1060</sup> “Güzel İşkadını Özgürlüğe Aşık”, *Milliyet*, 23 Ağustos 1992.

<sup>1061</sup> “100 Öğrenci Uyarıldı”, *Milliyet*, 22 Aralık 1985.

<sup>1062</sup> “Allah Kabul Etsin”, *Milliyet*, 20 Eylül 1985.

Bu nedenle bu yılları laikliğin din üzerinden değil de özgürlük üzerinden anlamlandırıldığı yıllar olarak görmek yanlış olmayacaktır.

Bu başlık altında ele alınan konuları genel olarak toparlamak gerekirse, önceki dönemlerden bu döneme doğru süregelen bir toplumsal değişimin izleri görülür. 1980-1999 arasındaki yılları kapsayan bu dönemde bütün tartışma namus ve özgürlük değerleri üzerinden yürütülür. Kahramanlar, 80'li yıllarda aileleri için mücadele etseler de bunun beyhude bir çaba olduğunu fark eder ve bu yüzden 90'lı yıllarda ancak kendi benliklerini düşünürler. Zira yozlaşmanın hakim olduğu bir toplumda çaresiz kaldıkları için yapabilecekleri tek şey kendilerini korumaktır.

Bu dönemin ilk fazında yürütülen mücadelenin özü namusu kaybetme korkusuna dayanır. Çaresiz kalmış kahramanlar tarafından bu acımasız düzen karşısında direniş gösterilse de başarı sağlanamaz. Öte yandan namuslu olmanın para etmediği bir dönem olduğu için namusa yüklenen anlam da yavaş yavaş değişir. Bu geçiş platosunda özgürlük gittikçe önem kazanır ve bilhassa 90'lardan sonra hâkim değer olarak hükümranlığını ilan eder. Bu anlamda, üçüncü dönemde, somut korkular geri planda kalırken soyut korkular ciddi anlamda belirginleşir.

Namus meselesinin ve topluma olan güvensizliğin bu kadar sık işlenmesinin tarihsel arka planında ise bir yozlaşma düzeni yatar. Bir yanda askeri rejimin baskısı ve yeni ekonomi paradigması altında ezilen çaresiz alt tabaka varken öbür yanda sürekli büyüyerek kârına kâr katan büyük sermaye sahipleri ile yoz siyasetçiler ve kalburüstü kişiler vardır. Güçlüler hayali ihracatlar yaparak, özel bankaların içini boşaltarak, ihaleler üzerinden rant devşirerek, avanta ve rüşvetle iş hallederek, özelleştirmeler üzerinden cebini doldurarak yeni sistemin imkanlarını sonuna kadar kullanırken satın alma gücü yerle yeksan olan halk ise enflasyon karşısındaki kayıplarını karşılamak için ya çaresizce olanları takip etmekte yahut bankerlere ya da tefecilere parasını kaptırarak çifte darbe yemektedir. Bu nedenle, namusa yüklenen anlamın değişmesi ve topluma dair beslenen duyguların negatife dönmesi pek şaşırtıcı değildir.

80'lerin anlatılarında namus meselesi alt tabakanın çaresizliği üzerinden işlenir. Zira hem aile üyeleri hem sevgililer hem de sıradan insanların tümü büyük bir

tehdit altında sıranın kendisine gelmesini çaresizlik içinde bekler. En nihayetinde kadınlar fuhuş batağına sürüklenirken erkekler de ya katil olur yahut öldürülür. Namusa karşı gelişen bu tehdit nedeniyle bu değer altı da bir süre sonra boşaltılır.

Bu anlatıların bu derece sirküle olması, zamanın ruhunun bir sonucudur. Zira müstehcenliğin gerek TV kanalları gerek gazete sayfaları gerekse 900'lü hatlar gibi cinsel içerikli yayınlar ile normalleşmesi ve yaygınlaştırılması nedeniyle namus da bir metamorfoza uğrar. Manukyan gibi bir genelevi patroniçesinin “namuslu vergi mükellefi” olarak belirmesi gibi oksimoron durumlar tam da bu dönemde ortaya çıkar.

Bu sürecin bir nüvesi olarak hâkim değer, toplumsaldan bireyselle doğru dönüşerek özgürlük hâlini alır. Bireyselleşmenin yükseldiğinin bariz göstergesi olan bu değişiklik, namus değerlerinin dahi özgürlük lehine tüketilebileceğinin bir indikatörüdür. Bu değişimin göstereni ise kadının özgürlük mücadelesi üzerinden inşa edilmesidir. Zaten en büyük korku da bu özgürlük alanının yitirilmesine dair gelişir. Kadının özgürlüğü, kadın-erkek ilişkileri, kadının toplumdaki yeri, aile-birey ilişkisi üzerinden tanımlandığı için sorgulanan şey esasen bireyselliğinin sınırlarıdır.

Bu sorgulama ise toplumdaki özgürlük beklentilerinin artması ve bireysel sınırların genişletilmesine dair oluşan talepten kaynaklanır. Nitekim geleneksel aile yapısının kadının bireyselliği ve özgürlüğü lehine nicel olarak daralıp nitel olarak bozulması bu dönemde bir süreç halinde olagelir. En nihayetinde bireyin özgürlüklerinin korunması fikri hâkim paradigmayı oluşturur. Bu dönemin jenerik özeti şudur: Aile değerleri önem kaybeder, bireysel değerler yükselir. Namusa önem azalır, özgürlük değeri yükselir.

Bu toplumsal değişim, aile-merkezci bir kavrayıştan birey-merkezciliğe doğru bir yöneliş, bir diğer ifadeyle toplumun yapı taşının aile olduğu yapıdan birey olduğu yapıya doğru bir dönüşüm gerçekleştiğinin erken emarelerinden biridir. Tam da bu nedenle devlet mekanizması, 1980 sonrasında aile kurumunu korumak ve gücünü tahkim etmek için gerek yasalarla gerek yeni kurumlar tesis ederek büyük bir çaba içerisine girmiştir. Yalnızca bu atılımlar bile, bireyciliğin yükseldiğinin en büyük delilidir.

### 3.2.5. Değerlendirme

Toplumun geçirdiği evrim esasen onun tutum ve davranışlarının, değer ve normlarının değişimi anlamına gelir. Bu nedenle bu kısma kadar olan her değişim unsuru, bir diğer yandan, “Değerler ve Alışkanlıklar” başlığı altında tartışılan konuyu destekleyen bir parça işlevi görür. Aile ve birey arasındaki ilişkinin değişimi de, kentleşme ile birlikte gerçekleşen toplumsal hareketlilik de bu anlamda toplumdaki değerleri ve düşünme tarzını etkiler. 1950’li yıllardan 90’ların sonuna değin bir akış içerisinde olan değişim sürecinin farklı dönemlerinde zuhur eden ruh, yani Hegelyan anlamdaki *halk tini* gözlemlenebilir bir doğaya sahiptir. Bu özün ne olduğunu tespit etmeye çalışmak da toplumun geride bıraktığı izi, güzergahını ve istikametini anlamının makul bir yoludur.

Üç dönem boyunca farklılaşan değer sistemleri de hem bir toplumsal değişim olduğunu hem de bir geçiş sürecinin gerçekleştiğini gösterir. Birinin bittiği yerde diğeri hemen başlamaz fakat zamanın ruhuna uygun başka bir değer öne çıkarak diğerlerini geride bırakır. Bu anlamda, her dönemin kendine has bir dokusu olduğu için öncül değeri de ona mahsuben meydana çıkar. Anlatılardaki ana kahramanlar ise neredeyse tamamen alt tabaka insanları olduğu için bu kişiler, değer ve alışkanlıklara münasip veya muarız bir davranış izler. İşte bu deneyimlere bakmak, toplumsal değişimi anlamayı mümkün kılar.

Bu kişiler, toplumda karşılaştıkları hadiseleri ilk deneyimleyen kişiler oldukları için önemlidir. Bu deneyim süreci, toplumun makbul bulduğu değer sistemleriyle karşılaştıkları noktada onları bir çatışmaya iter. Bireyin yaşadığı bu çatışmalar, onların hâkim değere direnmesini ve bir süre sonra da benimsemesini sağlar. Bu anlamda, duygular ile değerler birbirini besleyen mekanizmalar olarak toplumsal değişimi sürdürür. Bu yüzden toplumsal değişim ancak bireylerin serüvenlerine bakıldığında anlamlı hâle gelir. Bu doğrultuda bakıldığında, çalışmanın üç dönemi de toplumsal değişimin bir safhasını oluşturur.

İlk dönem (1950-1965) anlatılarında alt metinlerde işlenen yabancılaşma ve şehir etrafında oluşan korku atmosferi en temel unsurdur. Dışarıdan gelen tehditlere karşı ne ciddi bir mücadele gösterilir ne de zararları diyalog ile çözme usulüne gidilir. Bunun

yerine, olanları sabır ve metanet ile karşılamak temel değerdir. Baskın bir kaderciliğin etkili olduğu bu dönemde çok sert ve net sınırlar yoktur ve toplumsal katmanlar tabakalaşmamıştır. Bu ilk dönemde intikam anlatıları pek yoktur çünkü düşmanlık ateşini harlayan bir toplumsal kutuplaşma ortamı oluşmamıştır. Bu yüzden, kötülüğün geldiği yer ve kişilerle kıyasıya mücadele etmek yerine köşeye çekilip bunu kabullenmek daha makuldür. Makbul karakter böyle yapmalıdır.

Hem kentsoylular hem de şehre sonradan gelenlerin birbirlerine karşı husumetleri bu nedenle keskin değildir, hatta hissedilen yabancı tehdidi ve yalnızlık nedeniyle müşterek bir sıkıntı duyumsanırlar. Başlarına gelenler yüzünden dertlerini anlatacakları pek kimse olmadığı için sabretmek en makul yöntemdir. Bu dönem anlatılarının sert çatışmalar etrafında örülmemesi, ana değer sabır ve metanet olması, ana korkunun da yabancılık ve şehir olması zamanın ruhu gereğidir. Bu durumun tarihsel bir arka planı vardır.

1950-1965 yılları arasında gerçekleşen görece refah artışından hem kırsal nüfus hem de kent sakinleri ziyadesiyle faydalanmıştır. Bu nedenle katı bir ekonomik iklimin olmaması, dolayısıyla düşmanlıkların siyah-beyaz netliğinde belirmemesi normaldir. Zira ne fakirlerin yoksulluk bilinci gelişmiştir ne de zenginler yalnızca refah değerleriyle tanımlanırlar. Aksine, Batı ile kurulan temaslar sayesinde ve yeni paradigma dolayısıyla yurt içinde dolaşan tüketim mallarıyla herkes birbirine daha da yaklaşır. Bu anlamda döneme yayılan keşif hâli henüz neticelenmediği için sabır gibi daha sakin bir değer önüne çıkması doğal bir sonuçtur.

İkinci dönemde ise (1966-1979) ilk dönemin zıddına müthiş bir mücadele azmi önüne çıkar. Yine alt tabakadan olan kahramanlar, bu sefer artık şehrin kenar mahallelerinde aileleriyle birlikte yerleşmiş oldukları için tutunmaya çalışmak zorundadırlar. Bu mücadele ise ancak her birlikte yürütüldüğünde başarıya ulaşabilir. Bu yüzden birlik vurgusu çok belirgindir. Bu birlikteliğin bozulması ve huzurun kaçması da en büyük korkudur. Beraberliğin muhafaza edilmesi ve tehditlerin bertaraf edilmesi için ise karakterler kişisel menfaatlerinden vazgeçmeli ve fedakarlıkta bulunmalıdır. Dönemin ruhu bunu gerektirir.

Birlikteliklerin bu kadar vurgulanmasının nedeni toplumdaki bölünmüşlüktür. Sağdan sola, merkezden çepere her toplumsal grupta bu bölünmenin izleri görülür. Zira 60'ların sonu ve 70'lerin tamamında şiddet ana enstrüman haline geldiği için herkes kendi mevziisini güçlendirmeye çalışır, bunu yaparken de sınırlarını netleştirmeye uğraşır. Böyle yapıldıkça da anlaşmazlıklar çıkar ve en nihayetinde ana gruptan ayrılanların sayısı daha da artarak bir kısır döngüye yol açar. Neticede bu durum kutuplaşmayı daha da derinleştirir. Bu yüzden zamanın ruhu, birlik için savaşmak, tehditlere karşı mücadele etmek ve fedakarlık göstermektir. Yine bu yüzden, en büyük korku bölünmektir.

Temsillerdeki aile vurgusunun çok baskın olması bu korku nedeniyledir. Zira önceki dönemde olduğu gibi artık geri dönmek gibi bir durum söz konusu değildir. Mecburen hep birlikte zenginlere ve güçlülere karşı savaşmak, bunu yaparken de gayretli bir dayanışma göstermek gerekir. Nitekim ekonomik ayrımın artmasıyla bu kavga daha çetin bir hâl almış, zenginlerin ve güçlülerin kötülük seviyeleri artmıştır. Bu şekilde güçlenen tehlikelere karşı ancak birlikte karşı konulabilir.

Mücadele kavramının hemen her grup tarafından sahiplenilmesi, hatta “Milli Mücadele” kavramının bile geçmişten çağırılması bu dönemin düşünsel arka planının bir yansımasıdır. Gerek toplumsal hareketler gerek devlet mekanizması hem kavramlarıyla hem de tutumuyla bu mücadele arenasının bir parçası olur. Zira herkesin bulunduğu yerde bir bölünme sahnesi ve uğruna savaşılacak bir gayesi vardır. Bu dönem, tabiri caizdir ki bir Mücadele Dönemidir.

Üçüncü dönem (1980-1999), yine alt tabakanın savaşını konu alır. Bu dönemde mücadele şartları daha çetin bir şekilde devam eder. Fakat bu kavga, aile üyeleri ile hep beraber sürdürül(e)mez, ana kahraman tek başına savaşır. Namussuzluğun düzen haline gelmiş olduğu bir çevrede çaresiz kalmış olan kahraman, parçalanmış ailesinden elinde kalanları kaybetmemek için uğraşır fakat ne yaparsa yapsın başaramaz. Bu düzen içinde galip gelmeleri çok zordur çünkü yozlaşmış olan yalnızca toplum değildir. En yakınları bile onları yarı yolda bırakır ve bütün çabalarını boşa çıkarır. Bu yüzden hâkim değer namus, ana korku da bu namusun yitirilmesidir.

Bu dönemin 90'lar boyunca süren ikinci fazında ise kahramanlar, kendilerinin ve ailelerinin namuslarını korumaya dair yürüttükleri başarısız kavga sonrasında bu savaştan vazgeçer. Gerek toplum gerekse aile değerlerinin zayıfladığı, herkese karşı müthiş bir güvensizliğin olduğu bu ortamda çaresiz kalan kişiler bir savunma stratejisi olarak kendilerine dönerler. Bu noktada, namus değerlerine verilen önem azalır, bireysellik öne çıkar ve özgürlük hâkim değer olarak merkeze yerleşir. Dolayısıyla özgürlüğü kaybetmek asıl korku nedeni olur. En nihayetinde, 1980-1999 yılları arasındaki bu üçüncü dönemde, ailevi değerlerden bireysel değerlere, somut korkulardan daha soyut korkulara doğru bir geçiş gerçekleşir.

Film anlatılarına paralel olarak, dönemin ruhu, gerçekten de namus ve özgürlük etrafında şekillenir. Türkiye'de 80'ler ile başlayan ve 90'lar boyunca devam eden, çaresiz alt tabaka haricindeki herkesin pastadan payını almaya çalıştığı bir yolsuzluk düzeni hâkimdir. 24 Ocak Kararları sonrası gelişen serbest piyasa koşullarının yan etkisi olarak ortaya çıkan yoz düzende, yolsuzluk dosyalarının sayısı çok artar. Avanta, rüşvet, rant, hayali ihracat, bankerlik gibi toplumsal güveni sarsan ekonomik hadiseler birbiri ardına peyda olur. Tabanda ise bu ekonomik sistemin güçlü aktörlerine karşı ciddi bir güvensizlik oluşur. Tüm bu olanlar karşısında eli kolu bağlı olan düşük gelirliler ne savaşıma istidadına sahiptir ne de bunu gerçekleştirebileceği şartlar mevcuttur. En kötüsü de kimin namuslu kimin namussuz olduğunun çok muğlaklaşmış olmasıdır.

Bu doğrultuda şekillenen namus anlatılarının bir kısmı toplumdaki bu yozlaşma çarklarını ifşa ederken bir kısmı da namusun cinsel boyutuna yönelik inşa edilir. Bu ikinci tip namus hikayelerinin yoğunlaşmasının nedeni cinselliğin görünürlüğünün bu dönemde büyük bir artış göstermesinden ileri gelir. Zira müstehcen görsellerin bilhassa 70'lerin sonunda başlayarak 80'lerden sonra gazete, TV, dergi gibi medya vasıtalarıyla halka tazyikli bir şekilde sunulması bir normalleşmeye neden olmuştur. Bu anlamda, namusa ve müstehcenliğe yüklenen anlamın dönüşüm geçirmesinin bir diğer nedeni de bu sürecin görsel kültürüdür.

Bu anlam kaybının bir merhalesi de namus değerinin zayıfladığı süreç ile özgürlük paradigmasının güçlendiği dönemin iç içe geçmesi ile ortaya çıkar. Bir diğer



ifadeyle, toplumsal değerlere olan inancın sarsılması, bireysel öncülleri kıymetlendirir. Filmlerde özellikle kadının özgürleşme anlatılarıyla inşa edilen bu süreç, gerçek hayatta da aynı diskur etrafında yükselmiştir.

Kadının toplumsal hayattaki konumlanması ve mevcut sorunlar üzerine yürütülen bu tartışmada film anlatıları, olgusal olanı inşa eden bir vasıttan başka bir şey değildir. Bu anlamda, tartışmanın esası toplumdaki özgürlük beklentilerinin artması ve bireysel sınırların yeniden tanımlanmasına dair istektir. Bu talepler ise aile ve birey arasındaki ilişkiyi birey lehine değiştirecek bir süreci beraberinde getirir. Bu yüzden 80'ler ile başlayan bu dönemin 90'larda zirve yapan değeri özgürlük olarak ortaya çıkar.

**Tablo 41: Dönemin Ana Değişkenleri**

	Toplumsal Hareketlilik	Refah Seviyeleri	Aile ve Birey	Değerler ve Alışkanlıklar
	<i>Göç ve Yerleşme</i>	<i>Zenginliğe Bakış</i>	<i>Bireyciliğin Yükselişi</i>	<i>Benlik Bilincinin Artışı</i>
1950-1965	Keşif	İtidal	Gönülsüz Yalnızlar	Sabır ve Metanet
1966-1979	Kurulma	Zengin=Kötü	Aile	Mücadele ve Fedakarlık
1980-1999	Tahkim	Çaresizlik	Gönüllü Yalnızlar	Namus ve Özgürlük

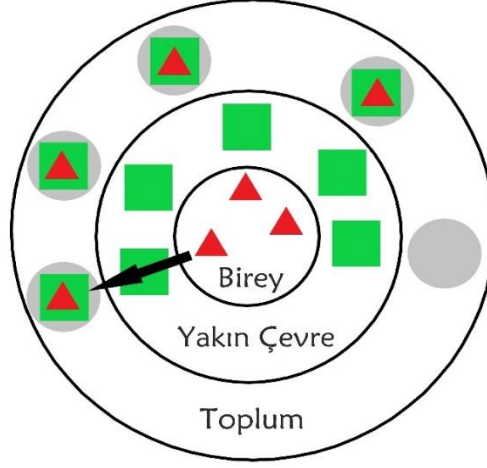
Tablodan da anlaşılacağı gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısını kapsayan bu süreç esasen büyük bir geçişin göstergesidir. Kişiler ve olaylar, değerler ve duygular öylesine eklektiktir ki, her şeyin birbirinden doğduğu ama hiçbir şeyin yalnızca kendinde kalamadığı büyük bir sarmal görüntüsü ortaya çıkar. Öyle ki, aynı hadisenin hem bir örgütlenme dokusu vardır hem de değişen birey algısına dair bir duruma açıklık getirir. Zaten bu yüzden bu sonuç bölümüne kadar olan bölümlerin her biri

kendi içinde özerk gibi durmakla beraber bu bölümle bir araya geldiklerinde yekvücut bir hikayeyi anlatırlar.

Bireyler bu toplumsal değişim hikayesinin ana aktörleridir. Bu üç dönemin tamamında gerçekleşen duygu deneyimleri, bireyler marifetiyle sürdürülür. Bireyler kendilerini birtakım tehditler karşısında bulur ve doğru buldukları reaksiyonları sergiler. Bu noktada gerek bir grup gerekse toplumun tamamının oluşturduğu tehlike, bireyler tarafından bir değer ile göğüslenir. Bu çarpışmadan vücut bulan duygu durumları, kişilerin kararlarını ve eylemlerini direkt olarak etkiler.

Mesela kişilerin kaybetmekten korktukları şeyler, onların neye önem verdiğini açık eder. Önem verilen bu şey karşısında gösterdikleri reaksiyon da onların kaderini tayin eder. Bu eylemsellik, duygular ve değerler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır. Bu ilişki de toplumsal yapının, değerler ve duygular üzerinden nasıl sürekli bir devinim içinde olduğuna delalet eder. Bu mekanizmaların irtibat noktaları ise birey ile toplumun birbirine gebe olduğunun bir işaretidir.

**Tablo 42:** *Birey, Yakın Çevre ve Toplumun Duygu ve Değer Sirkülasyonu*



Yukarıdaki tabloda, bireyden topluma ve toplumdan bireye doğru sürekli bir diyalog ile gerçekleşmekte olan duygu ve değer transferi görselleştirilmeye çalışılmıştır. Buna göre bireyler, yakın çevreleriyle birlikte toplumun değer çemberi içinde konumlanır. Hâkim değer bu dairenin sınırları içinde toplumun gözetimi altında sirküle olur. Toplum, bir mürebbiye gibi bu değerleri korur ve benimsetmeye çalışır. Fakat bireyin değerlerle çevrelenmiş olması, onun pasif bir konumda olduğu anlamına gelmez. Bilakis, duyguların verdiği güç sayesinde karşılıklı bir diyalog süreci başlar ve içeriden dışarıya doğru etkileşim imkanı ortaya çıkar.

Öyle ki, toplumsal değişimin sürükleyicisi olan duygu, değerleri hem kurma hem yıkma istidadına sahip bir kuvvet olarak belirir. Bu doğrultuda, toplumda bireylerin duygulanımları tarafından şekillenen ortak düşünme şekilleri, içeriden dışarıya doğru yaygınlaşarak bir süre sonra ortak değerler haline gelir. Toplumsal değişim, bu anlamda, bireysel düzeyde duygu tecrübesiyle başlar, akabinde değerleri de içine alarak toplumsallaşır. Zamanın ruhu ve koşullar değiştikçe yeni çatışmalar karşısında kalan birey, değişen duygu nesnelere nedeniyle kendisini tekrar bir uyumlanma/çatışma süreci içinde bulur. Tüm bu değişim, her zaman bir geçiş süreci olarak kendini gösterir.

## SONUÇ

Duyguların zaman içindeki seyrine bakılarak toplumsal değişimin anlaşılacağı hipotezi doğrultusunda oluşturulan bu tezde, 20. yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'deki sosyo-ekonomik unsurlar ile sosyo-kültürel unsurlar incelenmiştir. Bu çalışma, duyguların toplumsal değişimin bir mekanizması olarak okunabileceği önkabulüne dayanır. Duygular arasında ise araştırma nesnesi olarak korku duygusu seçilmiştir çünkü korku, hayatta kalma güdüsünden kaynaklandığı için en yaygın ve etkili duygulardan biridir. Bunu doğrular şekilde, bu çalışma sonucunda, insanların endişelerinin toplumsal değişimi görmek için güçlü bir gösteren olduğu anlaşılmıştır.

Çalışmada, bireylerin korku durumları ve duygulanımları, sinema filmlerindeki nesnelere üzerinden incelenmiştir. Filmler, toplumsal kavrayışa uygun şekilde üretildikleri için birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Her yıla iki film düşecek şekilde belirlenmiş olan 100 filmlik örneklem datası; tehdidin ne olduğu, kimden, niçin ve nasıl geldiği gibi sorulara verilen yanıtlar ile ortaya çıkmıştır. Korku duygusundan neşet eden olgulardan bir data havuzu oluşturulmuş, buradan elde edilen veriler yorumlanarak anlamlı bir bilgiye dönüştürülmüştür.

Buna göre, dış dünyadan gelen tehditler farklılaştıkça kahramanların mücadele yöntemleri ve ihtiyaçlarının da konjonktürel olarak değiştiği tespit edilmiştir. Araştırmada ele alınan 50 yıllık süreç boyunca bazı örüntüler olduğu fark edilmiş, bu izlekler ise farklı dokulara sahip üç farklı dönem ortaya çıkarmıştır: 1950-1965, 1966-1979, 1980-1999. Örneklemeden elde edilen veriler, gazete haberleri ve dergi içerikleri ile birlikte kaynak üçgenlemesi yapılarak teyit edilmeye çalışılmıştır. Bulgular, bu kaynakların yanında, diğer birincil kaynaklar ve döneme dair üretilen ikincil kaynaklarla birlikte değerlendirildiğinde tarihsel olgular ile güçlü bir korelasyon görüntüsü çizmiştir.

1950-1999 yılları arasındaki süreçte, değişen ekonomik şartlar nedeniyle toplumun korku nesnelere de farklılaşmıştır. Bireylerin topluma katılma biçimleri ve duygu dünyalarının, ekonomik habitatın etkisinde şekillendiği görülmüştür. Bilhassa şu olguların bir korelasyon görüntüsü çizdiği ve ekonomi temelli nedenler etrafında gerçekleştiği gözlemlenmiştir: Zengin ile fakir arasındaki ekonomik ayrımın artması, çaresizliğin artması, negatif duygulanım biçimlerinin yoğunlaşması, korkuların çözülebilir olmaktan çıkması, tehlide yol açan kişi sayısının artması, tehdidin kaynağının dışarıdan (yabancı kişiler vs.) içeriye (aile üyeleri vs.) doğru yönelmesi. Bu olgular hem örneklem vasıtasıyla ulaşılan bulgulardır hem de geniş anlamda bir toplumsal değişme gösterenidir.

Sosyo-ekonomik değişimin en belirleyici unsurlarından birisi olan göç meselesinde, yerleşmeye dair üç farklı trend vardır: Keşif (1950-1965), kurulma (1966-1979), tahkim (1980-1999). Çoğunlukla küçük adamın hikayesine odaklanan anlatılarda, korkunun asıl dayanak noktası mesken ile alakalıdır. Kentleşme ve yerleşme üzerinden yürütülen bu tartışmada temsil edilen taşra-kökenli, alt tabaka karakterler şehrin aslî unsuru değildir. Bütün meseleler, bu kişilerin şehrin bir sakini olma çabasına yönelik gerçekleşir. Şehir ile ilgili korkuların ilk dönem filmlerinde yalnızlık, yanlış anlaşılma ve taşralılık üzerinden yersiz-yurtsuz karakterlerce temsil edilmesi önemli bir göstergedir. Bu anlamda şehir, korkunun mekanıdır.

Korkunun şehre dair olması, Anadolu'dan ve Balkanlardan gelen göçmenler ile 1950'lerde yoğunlaşan nüfus hareketliğinden kaynaklanır. İlk dönemlerde bilhassa gecekondular ve kenar mahallelerde, son dönemlerde ise apartmanlarda geçen hikayelerin şehirle irtibatından doğan korkuların anlatılması bu nedenle tarihseldir. Siyasilerin seçim hesapları nedeniyle müşterek bir politikadan bahsedilemeyecek olsa da devletin gecekondu sakinlerine yönelik oluşturduğu tehlike, burada yaşayan insanlar üzerinde meskenlerini kaybetme korkusu şeklinde karşılık bulur. Benzer bir mesken korkusu, 1980 sonrası dönemde sıkça anlatılan Almanya'da, başka bir yerde bir mesken sahibi olma ve oranın "bir sakini olma" mücadelesi sürdürülürken meydana gelir.

Şehirde kaynaklanan korku-oluşturucu tehditlerin ilk iki dönemde dışarıdan (yani sadece yabancılardan) gelirken üçüncü dönemde hem içeriden hem dışarıdan kaynaklanması büyük bir kırılmadır. Harici tehditler nedeniyle oluşan şehre dair korkuların, sermayenin dağılımı ve ekonomik eylemler ile beraber düşünülmesi gerekir. Zira incelenen tüm dönemlerde varlığa sahip olmanın sanki bir ahlak felsefesi sorunsalıymış gibi tartışılması, zenginliğin ve yoksulluğun iyilik-kötülük dikotomisi üzerinden ele alınması, en nihayetinde refahın gittikçe kötülükle eşitlenmeye doğru genişlemesi çarpıcı bir sonuçtur. Korku atmosferini etkileyen bu varlık-yokluk meselesine yüklenen anlamın korku nesnelere şekillendirmesi, değişmekte olan topluma dair bir toplumsal tabakalaşma verisi sunar.

Gecekonduları yıkmak üzere harekete geçen devlet ve müteahhitlerin “kötülük” vasıfları arttıkça özel sermaye de bir korku unsuru olarak belirir. Varlıklı karakterler suretiyle zenginler bir sınıf olarak telakki edilerek külliyen “kötü”leştirilir. Zenginlerin daha da güçlenerek yoksulların alanlarına karşı mütecaviz olmaları, özellikle 1980 sonrasında iyice şeytanlaştırılmaları, özel sermayenin neden kötü addedildiğini açıklar. Zira 24 Ocak Kararları’nın ardından büyük sermaye desteklenirken çalışan grubun arka plana itilmesi bu sürecin en kritik tetikleyicisidir.

Sermaye ve devlete dair gelişen korkular, öfkeyle bütünleşik olarak anlatılır. Düşmanlık motifleri de buna mukabil gittikçe artar. Ekonomik imkanlardan yoksunluk olarak betimlenen çaresizlik, zengin-fakir arasındaki ayrımın uçurum haline gelmesine yönelik bir gösteren olarak özellikle 80’li yıllarda sıklıkla işlenir. Refah seviyesi ile duygulanım biçimleri de bu anlamda sıkı bir ilişki içindedir. Yoksulluğa dair zamanla oluşan bilinç, gittikçe pekişerek kişileri olumsuz duygulara iter. Korkular, bu olumsuz duyguların da etkisiyle daha da katmerlenir.

Bireylerin duygu durumları toplumsal nitelikte olduğu ve Türkiye’deki toplumsal yapı da ancak aile ve birey arasındaki ilişki üzerinden layığıyla incelenebileceği için bu çalışmada bu mesele dikkatle incelenmiştir. Ailenin toplumun “yapı taşı” olduğuna dair önkabul, bu tercihin meşru zeminini oluşturur. Örneklem verileri de buna paralel bir şekilde, korku nesnelere aile-birey ilişkisiyle yakından

alakalı olduğunu doğrulamıştır. Çalışmanın bulgularına göre, 20. yüzyılın ikinci yarısında aile ile kurulan bağın zayıfladığı ve bireyciliğin yükseldiği görülmüştür.

Aile müessesesinin kurulmasına dair süregelen iştihak, korunmasına dair duyulan endişe, oluşturduğu tehlikeye dair geliştirilen tedirginliğin tümü bireylerin aileye dair duygulanım deneyimlerini şekillendirmiş, korkularını dönüştürmüştür. Ailenin *bölünmez bütünlüğü*nden verilen tavizlerin zaman geçtikçe artmasına mukabil ailenin parçalanmasına yönelik korkular zayıflarken bireysel alanla ilintili endişeler belirginleşerek artmıştır. Aileye dair geliştirilen motivasyonlar bilhassa 80'lerden sonra yok olmuş, yerini bireysel öncelikler almıştır.

Göç başlığında ele alınan alt tabaka insanların duygu tecrübeleri, esasen onların aile ile kurdukları ilişki üzerinden daha bariz bir şekilde tespit edilebilir. Zira ailenin konumlanması ve bireyin toplumsallaşması da bireyin toplum değerlerine yönelik reaksiyonuyla anlaşılır. Bu anlamda, duygular ile değerler kişilerin algılarını şekillendiren ana unsurlar olarak öne çıkar.

Bu deneyimi tecrübe eden kişiler, elli yıllık dönemin ilk kısmında ya ailelerinden uzakta ya da kimsesiz şekilde ele alınırken ikinci dönemde kenar mahallelerinde aileleriyle birlikte görünürler, son dönemde ise ekonomik şartlar nedeniyle aileleri dağıldığı için yalnızlığa sürüklenirler veya bunu tercih ederler. Bu durum, sırasıyla şu şekilde gerçekleşir: Aileden uzak olmak, aileye sarılmak, aileden uzaklaşmak.

Taşradan gelen ilk dönem kahramanlarının kimsesizlik etrafında şekillenen aidiyet krizleri, onları büyük şehirde bir güvensizliğe sürükler. Bu karakterlerin, başlarına gelen belalara karşı geliştirdikleri değerler ise sabır ve metanettir. İlk dönemin bu çekingen refleksi, büyük şehir korkusunu müteakiben ortaya çıkar. Şehirdeki tekinsizlik bu sahipsiz kişileri daha kadercı ve uysal kişiler olmaya iter. “Dağdan gelmiş” olmanın verdiği eğretelik, ciddi bir diyalog ve hak arama sorununa yol açar. Ötekiyle mücadele etmeksizin gösterilen sabır ve metanet, aynı zamanda kentsoylu karakterler tarafından da gösterilir. Bu anlamda bu dönem vuku bulan en temel *halk tini* değeri mutedil olmaktır.

İtidal etrafında şekillenen bu erdemi doğuran en büyük sebep bu dönemin görece sakin ortamından kaynaklanır. Zira Batı dünyası ile kurulan temaslar sonucunda, refahın sosyal tabakalar arasında yayılmış olması, toplumsal gruplar arasındaki sınırları yumuşatmış olmalıdır. Fakirler henüz “çok zenginler” ile temas kurmadıkları için bir yoksulluk bilincine eriş(e)memiştir. Bu dönemin keşfe teşne doğası, bu anlamda bir tanıma-tanışma yahut deneme-yanılma gibi daha yumuşak reaksiyonların gösterildiği bir zemin hazırlamıştır.

Öte yandan, yalnızlık nedeniyle şehre ve yabancılığa dair gelişen korkular, ikinci dönemde (1966-1979) aileye sahip olduktan sonra değişir. Korkular artık aileyle ilişkilendirildiği için, aile bireylerini koruma güdüsüyle birlikte yeniden yorumlanır. Bu dönemin kişilerine göre ev hissi, hem sahip olunan bir mesken olarak hem de onu yaşatan ailenin varlığı nedeniyle sapsağlamdır.

İkinci dönemde, korkuya neden olan tehdit ise zenginlerin, iktidar alanlarını tükenmez bir iştiha ile fakir ailelerin alanlarına doğru genişletmeye çalışmaları nedeniyle ortaya çıkar. Ailenin parçalanmasına yönelik gelişen bölünme korkusuna karşı, birlikteliğin muhafaza edilebilmesi için sonuna kadar mücadele etmek ve fedakarlık göstermek ana değerler olarak öne çıkar.

İkinci dönemin bu mücadele ve fedakarlık dokusu, dönemin tarihsel zemininde var oluş kavgası veren hemen her grubun diskurunda kendini gösterir. Sağcı veya solcu, merkez veya çeperdeki oluşumlar, dernekler veya sendikalar, devlet veya tekil bireylerin tümü tarafından bu mücadele söylemleri tekrar tekrar inşa edilir. Bu dönem, herkesin kendi mevziisini güçlendirdiği bir Mücadele Dönemi olarak belirir. Korunacak grup kimi zaman bir çekirdek aile, kimi zaman bir mahalle, kimi zaman da koca bir millettir.

Ailenin parçalanmasına yönelik gelişen korkunun ve birliktelik vurgusunun nedeni, 60'lar ve 70'lerde süregelen bölünme ve şiddet sarmalıdır. Toplumun hemen her grubunda gerçekleşen kutuplaşmalar, bu çözülmeye karşıt bir önerme sunabilecek tek yapı olarak aileyi öne çıkarır. Bu nedenle, devlet dahi bunun farkında olarak özellikle bu yıllarda aileye dair direkt veya dolaylı olarak birtakım araştırmalar



yürüterek, yaklaşmakta olan tehlikeye karşı harekete geçmiştir. Ailenin, birliktelik metaforları üzerinden inşa edilmesi bu anlamda bir aynalamadır.

1980-1999 yılları arasını ifade eden üçüncü dönemde ise, ailenin dağılacağına yönelik gerçekleşen korkular 80'ler itibarıyla zirve noktasına ulaşır. Bölünmeye dair ikinci dönemde ortaya konulan öngörünün ne kadar isabetli olduğu bu üçüncü dönemde tescillenir. Nitekim bu yıllarda, yozlaşmış toplumun, nereden geleceği belli olmayan tehditlerine karşı aileler birer birer parçalanır. Beyhude bir çaba içinde sürüklenen kahramanlar ise ekonomik çaresizlikler içinde ailesi dahil herkesten darbe yiyerek yapayalnız kalırlar.

Ezilmiş ve yalnızlaşmış karakterler, içinde buldukları çaresizlik sonrasında toplumdan öç almak isterler. Bu nedenle, dönemin revaçta konusu intikam anlatılarıdır. Umudun tükendiği ve ailenin yok olduğu 90'larda ise intikamdan da vazgeçilerek tamamen ben-merkezci bir yörüngeye dönüş gerçekleşir. Çaresizlik anlatılarını besleyen fakirliğin ise hem görünürlüğünün hem de farkındalığının artmasına mukabil yoksulluğa dair sınıfsal bir bilinç gelişir. Bu duruma karşı geliştirilen *her koyun kendi bacağından asılır* düsturu bir hayatta kalma stratejisi olarak benimsenir. Bu ise değerler sisteminde bir revizyonu beraberinde getirir.

Üçüncü dönemin ilk fazında, yani 80'li yıllarda, uğruna mücadele edilen en büyük değer namustur. Kahramanların muhafaza etmeye çalıştığı onur, haysiyet, şeref ve iffet gibi nitelikler her daim tehlike altındadır. 80'lerin sosyo-politik atmosferi düşünüldüğünde bunun bir izdüşüm olduğu açıktır. Zira serbest piyasa koşullarında sürekli kaybeden orta-alt tabaka insanların çaresizliği dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda anlam kazanır. Avantajsız veya rüşvetsiz iş yapmama, kamu mallarında rant kovalama, devleti aldatarak gelir elde etme, halkı kandırarak para devşirme gibi pratikler bu dönemin vakayıadiyeleri arasındadır. Namus meselesinin sürekli gündemde tutulması hem bir rahatsızlık göstergesi hem de bir toplumsal değişim emaresidir.

Kahramanlar ise, bu sert koşullar altında, mücadele etseler bile namuslarıyla yaşamayı başaramaz. Sorunsallaştırılan namus değerlerinin toplumsal boyutu ise aile üzerinden ele alınır. İşte tam da bu noktada bireyciliği destekleyen önermeler bir çıkış

stratejisi olarak savlanır. Zira aileyi bir arada tutmak, ailenin kendi fertleri tarafından bile engelleniyorsa kahramanlar ancak tek başlarına var olabilir. Bu doğrultuda, 80'ler boyunca namussuzluğa mecbur bırakılan kahramanlar, 90'larda bunu tercih eden kişiler olarak ortaya çıkar. Namus ise anlam kaybına uğrar. Özgürlük arayışları böylece 90'lar itibarıyla namus anlatıları ile yer değiştirir ve bu sürecin taşıyıcısı olarak da kadınlar konumlandırılır.

Kadının toplumsal hayattaki yerini güçlendirecek şekilde tartışılan bu mesele, o günlerin diskuruyla özdeştir. Nitekim ailenin mevzi kaybetmesi sonrası bireyin yükselişe geçmesi, dolayısıyla kadının sosyal bir varlık olarak kamusal alandaki etkinliğinin artması bu dönemin ana meselesidir. Bireysel özgürlüğe doğru yöneliş ve kişisel menfaatlerin aile namusundan daha fazla önemsenmeye başlaması, 80'leri 90'lara bağlayan süreçte gerçekleşir. Özgürlük, hâkim değer olarak namusun yerini alır. En büyük korku unsuru ise özgürlük alanının yitirilmesi endişesinden doğar.

**Tablo 43: Üç Dönemin Korku Göstergesi ve Temalar**

	<b>Birinci Dönem</b> <b>1950 - 1965</b>	<b>İkinci Dönem</b> <b>1966 - 1979</b>	<b>Üçüncü Dönem</b> <b>1980 - 1999</b>
	<b>ŞEHİR</b>	<b>BÖLÜNME</b>	<b>NAMUS &amp; ÖZGÜRLÜK</b>
<b>TEMALAR</b>	Yabancılık, yalnızlık, evsizlik, köylülük, ötekilik	Aile, birliktelik, mahalle, dostluk, zenginlik	Çaresizlik, bireysellik, ihanet, intikam, yolsuzluk

Tez boyunca ele alınan üç dönemin ana korkuları ve tematik arka planları, en basit haliyle, yukarıda tabloya sıkıştırılabilir. Bu ana korkuların hepsi, kentleşmeye ve bireyselleşmeye dair bir geçiş portresi çizer. Öyle ki, dönemseller korkular ve zamanın ruhuna uygun gelişen değerlerin özü, kentleşmekte olan bir toplumun, büyüdükçe ailesinden kopmaya başlayan ve bireyselleşen; bunu da çocukluk, gençlik ve erişkinlik çağlarını keşfederek, mücadele ederek, olgunlaşarak yaşayan muhayyel bir karakterin serüvenine benzer. Bu süreç, ayrıca, bugünü anlamak için neden düne bakmamız

gerektiğini açıklayan bir segmenttir. Zira süregelmekte olan geçiş süreci henüz sonuçlanmamıştır. Zaten toplumsal değişimin nihai bir noktası da yoktur.

Neticede, 50 yıllık bir periyodu kapsayan bu üç dönem, tek bir hikaye gibi ele alındığında, toplumsal değişimin yönünün aile endeksli gitmeyip bireyselleşme lehine gelişen olgulara doğru evrildiği görülür. Tabii ki bu yargıya, toplumsal tarihin diğer enstrümanlarıyla varmak da mümkündür fakat burada önemli olan bu sürecin filmler üzerinden okunabilmiş olmasıdır. Zaten bu sebeple teorik bölümde bilhassa, filmlerin neden birincil kaynaklar olarak çok önemli olduğu ve tarihçiler olarak nasıl yararlanabileceğimiz tartışması yürütülmüştür. Zira bu kaynaklar sayesinde, bu dönemi konu edinen toplumsal tarih anlatılarına yeni bir bakış, yeni bir kaynak çalışması sunulabilmiş, mevcut tarih anlatılarının, duygular üzerinden örtüşüp örtüşmediğine dair de bir sorgulama imkanı elde edilmiştir.

Bir kaynak olarak filmler, bu niyetin gerçekleştirilmesini çok elverişli kılmıştır. Çünkü film anlatıları çatışmalar üzerine kurulu olduğu için, bu çatışmaları tecrübe edenler de kahramanlar, yani bireyler olduğu için, toplumun arızı yönlerini bu kişilerin deneyimleri, yani duygulanımları üzerinden takip etmek mümkündür. Zira kahramanlar, bu çatışma noktalarını, duygusal deneyimleriyle somutlaştıran toplumsal prototiplerdir. Bu kişilerin duygularını eylemleri üzerinden takip etmek, tarihçiye elverişli bir çalışma zemini sunabilir. Netice itibarıyla, sinema filmleri gibi alışlagelmiş birincil kaynaklar dışında görülen tarihsel metinler, doğru yöntemlerle kullanıldığında araştırmacıya toplumu anlamak için yeni perspektifler kazandırabilir. Bu çalışmada yapılmaya çalışılan bu metodoloji denemesi de bu tip bir girişimdir.

Bu tezin ulaşılmış olduğu en tatmin edici bulgu yalnızca, toplumsal değişimin duygular üzerinden okunabileceğini göstermiş olmak değildir. Bu çalışmaya başlarken toplumsal değişimde yürütücü mekanizmanın duygular olduğuna dair sezgisel bir öngörü vardı. Fakat analiz devam ettikçe, toplum tarafından korunan ve yayılan değerlerin de bir diğer mekanizma olarak işlev üstlendiği görüldü. Duygular ve değerler arasındaki ilişkinin doğası, tehditleri açıklayan korku duygusunu incelemek suretiyle, kaybetmekten endişe edilen unsurlar sayesinde açığa çıkmıştır.

Buna göre, bireysel olarak deneyimlenen korku duygusu, hayatta kalma güdüsü neticesinde ortaya çıkar. Kişiler de olgular karşısında verdikleri reaksiyonlar ile bir duygulanım temsili sergiler. Bu duygulanım biçimi, toplumdaki hâkim değer ile uyumlu değilse bu ilişkiden bir çatışma çıkar fakat duygular da bu temas sayesinde toplumsallaşır. Kolektif erdemler olan değerler ise toplum tarafından üretilir, geliştirilir ve korunur. Bu anlamda değerler, toplumun bekasını sağlayan stratejik bir işlev üstlenir. Diğer bir ifadeyle değerler, toplumun duygularıdır.

Her dönemin hâkim değeri değişken bir doğaya sahiptir. Bu değerler zamanla güçlenir veya zayıflar çünkü konjonktür değiştiğinde, hayatta kalmayı sağlayacak gereklilikler de değişir. Koşulların değişmesiyle birlikte yeni çatışma alanlarıyla karşı karşıya kalan bireyler buna mukabil bir duygulanım geliştirerek yeni bir değere yönelir ve öncekini ekarte etmeye çalışır. Gerekliliklerin zorlayıcılığı, bireysel duygulanımlar üzerinde bir baskı kurar ve bu tazyik de değerleri dönüştürücü bir fonksiyon üstlenir.

Toplumsal değişim, bu anlamda, bireysel düzeyde bir duygu deneyimi ile başlayıp sosyalleşmeyle birlikte değerler ile bir diyalog kurarak bir uyum/çatışma şeklinde ortaya çıkar. Böylece gittikçe diğer kişilere de yayılarak hâkim değeri şekillendirir. Toplumda yaygınlaşan ortak düşünme şekilleri ise bir süre sonra değer haline gelerek toplumsal değişimi sürdüren bir unsur olur.

Değerlerin aşınmasına neden olan ve nihayet değişimine yol açan duygular işte bu bağlamda toplumsal değişimin itici gücü olarak ortaya çıkar. Bu fonksiyonlarıyla, bireysel düzey ile toplumsal düzey arasında bir zincir halkası işlevi görürler. Duygu ile değerlerin birbirine teması, duyguyu deneyimleyen birey tarafından sürdürüldüğü için bu kişiler, değerlerin değişimi, dolayısıyla toplumsal değişim sisteminin ana çarkı olarak öne çıkar. Bir diğer ifadeyle toplumsal değişim bireyde başlayıp bireyde biter.

Duygu ile değerler arasındaki bu ilişki, toplumsal değişim mekanizmalarını deşifre edebilmek için somut bir zemindir. Bu çalışmanın odağından farklı olarak, diğer duyguların oluşturduğu anlamlara ve temas ettikleri değerlere de bakılabilir. Bu nedenle araştırmacılar, -ama bilhassa duyguyu ele alacak olan tarihçiler- bulgularını analiz ederken değerler konusuna ayrıca odaklanırlarsa çok daha isabetli bir sonuca ulaşabilirler. Böylece araştırma alanlarını da zenginleştirebilirler.

Bu tezde, bugüne kadar çok ihmal edilmiş olan sinema filmleri birincil kaynak olarak kullanılmıştır. Bu kaynakların hem duygu tarihçiliği hem de genel olarak tarihçilik zanaatı için işlevsel oldukları da böylece tekrar teyit edilmiştir. Bununla beraber edebiyat metinleri, heykeller, resimler, fotoğraflar, karikatürler gibi birçok kaynak da duygu çalışmaları için zengin bir literatür sunabilir. Özellikle Türkiye’de, duygu tarihçiliği açısından her kaynak ve her dönem şu an için henüz açılmamış bir kapıdır. Bu kapıların aralanması, bize yeni perspektifler kazandırabilir.

## KAYNAKÇA

### *Resmi Belgeler ve Raporlar*

Resmi Gazete, 08.12.2001. Türk Medeni Kanunu, 4721 § (2001).  
<https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.4721.pdf>.

Resmi Gazete, 09.11.1982. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, 2709 § (1982).  
[https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17863\\_1.pdf](https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/17863_1.pdf).

Resmi Gazete, 17.10.2001. Türkiye Cumhuriyeti Anayasasının Bazı Maddelerinin Değiştirilmesi Hakkında Kanun, 4709 § (2001).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2001/10/20011017m1.htm>.

Resmi Gazete, 20.7.1961, Sayı: 10859. Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, 334 § (1961).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/10859.pdf>.

Resmi Gazete, 24.07.1963. Sendikalar Kanunu, 274 § (1963).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/11462.pdf>.

Resmi Gazete, 30.07.1966. Gecekondu Kanunu, 775 § (1966).  
<https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/12362.pdf>.

T. C. Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı, ve Bilgi Teknolojileri Genel Müdürlüğü. "Tarihçe". Erişim 19 Mayıs 2022. <http://www.aile.gov.tr/bakanlik/hakkında/tarihce/>.

T.C. Aile, Çalışma ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı; Aile ve Toplum Hizmetleri Genel Müdürlüğü. *Türkiye Aile Yapısı İleri İstatistik Analizi, 2018*. 1. bs. Ankara: TDV, 2019.

T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü. *Güvenlik Birimine Gelen veya Getirilen Çocuk İstatistikleri 1997*. Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Matbaası, 1998.

*Türkiye Nüfus Hareketleri (1954-1960)*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık İstatistik Genel Müdürlüğü, 1961.

TÜSİAD. *Türk Toplumunun Değerleri*. Boyut Matbaacılık. İstanbul: Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği, 1991.

### **Sürelili Yayınlar**

#### *Sinemayla İlgili Yayınlar*

**Akad**, Lütfi. Antalya Film Festivali'nin Ardından Lütfi Akad ile bir Söyleşi. Röportaj yapan Âlim Şerif Onaran. *Gelişim Sinema*, sy 02, Kasım 1984.

———. "Ayın Konuşması: Lütfi Akad'la bir Konuşma". *Yedinci Sanat*, sy 1 (Mart 1973): 18-27.

**Akburak**, Derya. "Senaryo Üzerine". 25. *Kare*, sy 2 (Ocak 1991): 18-19.

———. “Türk Sinemasında Eleştiri”. *Yeni Sinema*, sy 3 (Kasım 1966): 35-37.

*Arzu ile Kamber*. Dram, Romantik. Baghdad Studio for Film and Cinema Co. Ltd., Erman Kardeşler, 1952.

“Başlarken”. *Filim 70*, sy 1 (Şubat 1970): 1-20.

———. “Görünüş”. *Gerçek Sinema*, sy 1 (Ekim 1973): 18-19.

**Bayrakdar**, Erol. “Bağımsız Sinemaya Doğru”. *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 8-11.

**Birinci**, Berk. “Türk Sinemasında Gençliğe İlişkin Şablonlar”. *Gelişim Sinema*, sy 6 (Mart 1985): 11-13.

**Ceyhun**, Turan. “Türk Toplumunu ve Türk Sineması”. *Sinema 65*, sy 1 (Ocak 1965): 16-17.

“Çıkararken”. *Yeni Sinema*, sy 1 (Kasım 1966): 1-67.

**Dorsay**, Atilla. “Bir Soruşturma ve Açık Oturum Üstüne”. *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 7-9.

**Eryılmaz**, Tuğrul. “Antalya Film Festivali’nin Ardından, Değişen Kadın İmajı”. *Gelişim Sinema*, sy 2 (Kasım 1984): 26-27.

**Evren**, Burçak. “Güneş Doğarken”. *Gelişim Sinema*, sy 3 (Kasım 1984): 59.

**Evren**, Burçak, Hülya Koçyiğit, Sami Şekeroğlu, Nezih Coş, ve Vedat Türkali. Son On Yıllın Genel Değerlendirmesi ve Sinemamızın Yapısal Sorunları. *Gelişim Sinema*, sy 08, Mayıs 1985.

“Giriş”. *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 1-68.

*Gelişim Sinema*, sy 2 (Kasım 1984): 1-68.

**Güler**, Seda, Nur Sürer, Kenan Kalav, ve Fehmi Yaşar. Açık Oturum - Sinemamızdaki Gençlerin Sorunları. *Gelişim Sinema*, sy 06, Mart 1985.

**Kakıncı**, T. “Halkın İsteddiği Halkın İstemediği”. *Sinema 65*, sy 1 (Ocak 1965): 14-15.

“Karaborsa Sorunu”. *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 25.

**Kavur**, Ömer. Ömer Kavur ile Söyleşi. Röportaj yapan Ahmet Sezerel. *Yeni Sinema*, sy 32, Temmuz 1980. Sinematek Derneği.

**Kural**, Turgut. “Sinema Sanatı, Kalite ve Gerçek”. *Sisa*, sy 1 (Şubat 1965): 4.

———. “Toplumun Sinemaya Etkisi”. *Sisa*, sy 4 (Mayıs 1965): 6.

**Makal**, Oğuz. “Taşkesti’de Sinema Çalışmaları”. *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 2-7.

- Metin**, Ziya. "Türk Sineması ve Seyirci". *Yeni Sinema*, sy 3 (Kasım 1966): 38.
- Nesin**, Aziz. "Sinema'nın Toplum Üzerine Yapması Gerektiği ve Yapmakta Olduğu Etkiler Nelerdir". *Sisa*, sy 1 (Şubat 1965): 9-10.
- Onaran**, Âlim Şerif. "Sinema ve Sosyal Çevre". *Yeni Sinema*, sy 17 (Nisan 1968): 1-47.
- Onaran**, Bertan. "Kanlı Sinema". *Gelişim Sinema*, sy 1 (Ekim 1984): 52-60.
- Oran**, Bülent. Ayın Konuşması: Senaryo Yazarı Bülent Oran'la bir Konuşma. Röportaj yapan Yedinci Sanat. *Yedinci Sanat*, sy 3, Mayıs 1973.
- Ölez**, Ş. Avni. "Gerçekçi Görüşün Sinema'ya Getirdikleri". *Sisa*, sy 2 (Mart 1965): 3-4.
- Özgüç**, Ağâh. "Mutlu Günlere Doğru". *Sinema 65*, sy 3 (Mart 1965): 3.
- Polat**, Can. "Okurlardan". *Yedinci Sanat*, sy 2 (Nisan 1973): 56.
- Refiğ**, Halit. "Gurbet Kuşları ile İlgili bir Açıklama". *Sinema 65*, sy 2 (Şubat 1965): 16.
- . "Türk Sineması Nedir 1 - Gerçek Duygusu". *Sinema 65*, sy 1 (Ocak 1965): 12-13.
- . "Türk Sineması Nedir? 2 - Sinemamızın Kökleri". *Sinema 65*, sy 2 (Şubat 1965): 7-9.
- . "Türk Sineması Nedir? 3 - Sinemamızın Dayanakları". *Sinema 65*, sy 3 (Mart 1965): 14-16.
- "Türk Sineması Üzerine Soruşturma". *Yeni Sinema*, sy 19-20 (Temmuz 1968): 1-68.
- Sabit**, Selim. "Ben ve Ötesi". *Sisa*, sy 4 (Mayıs 1965): 7.
- Sayar**, Vecdi, Emre Kongar, Âlim Şerif Onaran, Ünsal Oskay, ve Mahmut Tali Öngören. Sempozyum, Toplumsal Gelişme ve Sinemamız. *Gelişim Sinema*, sy 08, Mayıs 1985.
- Sayman**, Aydın. "Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 1". *Gerçek Sinema*, sy 2 (Kasım 1973): 11-20.
- . "Türk ve Dünya Sinemasının Konumu - 2". *Gerçek Sinema*, sy 3 (Aralık 1973): 12-15.
- Sezer**, Baykan. "Sinemamız ve Biz". *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 28-29.
- Sinema Sanatı Bakımından Gelişmiş Ülkelerdeki İlerlemeler ve Azgelişmiş Ülkelerdeki Duraklamanın Nedenleri - Açık Oturum. Röportaj yapan Onat Kutlar, Jean Douchet, Giovanni Scognamillo, Tuncan Okan, Rekin Teksoy, Duygu Sağıroğlu, ve Hasan Akbelen. *Yeni Sinema*, sy 02, Mayıs 1966. Sinematek Derneği.
- Şalom**, Jak. "Sinema ve Seyirci". *Yeni Sinema*, sy 5 (Mart 1967): 37-40.



**Şoray, Türkan.** Türkân Şoray 'Dönüş'ü Anlatıyor. Röportaj yapan Atilla Dorsay ve Nezih Coş. Yedinci Sanat, sy 2, Nisan 1973.

“Türkiye Sinematek’i 15. Yıl Raporu”. *Yeni Sinema*, sy 31 (Mayıs 1980): 21.

“Yeniden Çıkarken”. *Yeni Sinema*, sy 31 (Mayıs 1980): 1-52.

*Yeni Sinema*, sy 1 (Mart 1966): 1-67.

### ***Gazeteler***

Milliyet. “1 Mayıs Uluslararası İşçi Sınıfı Birlik, Dayanışma ve Mücadele Günü!..”, 27 Nisan 1979, blm. İlan.

Milliyet. “10 Katlı Ruhsatsız Apartmanlar Var”, 24 Mayıs 1973.

Milliyet. “10 Yıl Sonra Şehirler Yaşanmaz Bir Hale Gelecek...”, 26 Mart 1967.

Milliyet. “18. Defa Yıkılan Gecekonusunu 19. Defa Yapan Kadın Mahkûm Oldu”, 14 Aralık 1973.

Milliyet. “40 Yıl Önceki”, 01 Temmuz 1969.

Milliyet. ““40.000’i Aşkın Noktada””, 04 Ağustos 1997, blm. REKLAM.

Milliyet. “50 Yıllık Yaşantımız”, 13 Mayıs 1975.

Milliyet. “100 Öğrenci Uyarıldı”, 22 Aralık 1985.

Milliyet. “120 Sabıkalı Bir Yankesici Tutuldu”, 12 Mayıs 1950.

Milliyet. “200 Gecekonducu Polisi Taşa Tuttu”, 26 Ocak 1967.

Milliyet. “Adalet Komisyonu, Rüşvetle Mücadele Konusundaki Yasa Önerisini Kabul Etti”, 17 Şubat 1978.

Milliyet. “Ağlanacak Durum, Çocuk Fahişeler 500 Lira”, 01 Mart 1986.

Milliyet. “Akaryakıt Tüketimi Kısıtlanacak ve Zam Yapılacak”, 02 Mart 1979.

Milliyet. “AKBANK’dan Sayın Halkımıza”, 21 Aralık 1968, blm. Reklam.

Milliyet. ““Akıl Hocası İstemiyoruz””, 13 Nisan 1991.

Milliyet. “Alkor: "Namuslu ve Şerefli Olmanın Bedelini Ödedik”, 12 Mart 1987.

Milliyet. “Allah Kabul Etsin”, 20 Eylül 1985.

Milliyet. “Almanya’da İşsiz Kalan Türk, Çaresizlik Karşısında Kendini Astı”, 01 Ağustos 1982.

Milliyet. “Ama Nereye?”, 03 Ekim 1991, blm. REKLAM.

Milliyet. “Amerika’da Yüzbinlerce Eşcinsel Özgürlük İstedi”, 26 Haziran 1984.

Milliyet. “Amerikan Sigarasından Sonra Piyasaya Rus, Bulgar ve Alman Sigaraları Çıktı”, 11 Kasım 1976.

Milliyet. “Anadolu Zenginlerine”, 27 Haziran 1978.

Milliyet. “Anadoludan Gelen Dilenciler Arttı”, 21 Ocak 1957.

Milliyet. “Ankara Gecekondularında Oturan Kızlar Modern Yaşama Usullerini Öğreniyor”, 05 Mayıs 1968.

Milliyet. “Antalya Yakınlarında Bir Tarım Mücadele Uçağı da Düştü”, 01 Mart 1977.

AP. “Yetti Bu Kardeş Kavgası”. *Milliyet*, 19 Mayıs 1977, blm. İlan.

Milliyet. “AP: Gecekondulara Tapu Verilecek”, 16 Eylül 1973.

Milliyet. “AP Grubu, Dinsizlik ve Komünizm ile Mücadele İstedi”, 02 Şubat 1966.

Milliyet. “AP’li Bayar: ‘CHP ile Mücadele, Millet Davası Oldu’”, 26 Nisan 1977.

Milliyet. “Artist Olmak İsteyen 10 Taşralı Dolandırıldı”, 06 Şubat 1961.

Milliyet. “Asiltürk: Fikir Mücadelesi Topluma Canlılık Getirecek”, 26 Nisan 1974.

Asna, Alaeddin. “Hükümetlerin Halkla İlişkileri”. *Milliyet*, 23 Mart 1974, blm. Düşünenlerin Düşünceleri.

Milliyet. “Aşkın ve Devrimin Partisi Kuruluyor!”, 15 Ocak 1996.

Milliyet. “Atıf Yılmaz’dan ‘Özgür Kadın Tiplemesi’”, 10 Temmuz 1986.

Milliyet. “Atinalı Eşcinseller Papandreu’dan Özgürlük İstedi”, 20 Mart 1983.

Milliyet. “Atyarışları Sonuçları”, 15 Aralık 1985.

Milliyet. “Aybar”, 08 Ağustos 1966.

Milliyet. “Ayla: ‘MSP’de Listelerin İlk Sıraları Erbakancılara ve Zenginlere Verildi»”, 08 Mayıs 1977.

Milliyet. “Bakan: Müstehcen Yayın İçin Ceza Artırılacak”, 25 Haziran 1974.

Milliyet. “Barış İstiyoruz”, 29 Ekim 1998.

Milliyet. “Başbakan Beş Muhalefet Partisini Fazla Buluyor”, 17 Şubat 1967.

Milliyet. “Başlık Parasına ve İsrafa Karşı Dernek Kuruldu”, 07 Temmuz 1972.

Milliyet. “Bayar, Hükümetin Artık Milletten Fedakarlık İsteyecek Yüzü Olmadığını Söyledi”, 05 Mart 1979.

Milliyet. “Baykal: ‘500 Milyonluk Tasarruf Sağlandı’”, 18 Şubat 1974.

Milliyet. “Bayramlıklar Ateş Pahası Olunca, İşportaya Rağbet Arttı”, 23 Ağustos 1979.

Milliyet. “Bekir Kesen Gözaltında”, 27 Aralık 1988.

Milliyet. “Benetton Atakta”, 29 Mart 1986, blm. REKLAM.

Milliyet. “Bilgehan: ‘IMF Anlaşmada Fedakârlık İsterse Yaparız’”, 07 Kasım 1977.

Milliyet. “Bin Amerikan Pazarı Yarın ya Kapanacak ya da Başka İşe Başlayacak”, 28 Şubat 1978.

Milliyet. “Bir Çocuk Arabada Kilitli”, 17 Mart 1970.

Milliyet. “Bir Sendika Başkanı Kaçırıldı”, 12 Mayıs 1970.

Milliyet. “Bize Sığınan İrkdaşlarımız”, 26 Mayıs 1950.

Milliyet. “Bosch’u Boşuna Seçmediler”, 24 Haziran 1990, blm. REKLAM.

Milliyet. “Boşalan Köyler”, 13 Ekim 1959.

Milliyet. “Bozbeyle: ‘Seçimlerde Bazı Emeksiz Zenginler AP’ye Propaganda Olanakları Sağladı’”, 19 Ekim 1975.

Milliyet. “Bu Kadar da Büyük Eşitsizlik Olmaz!..”, 27 Mayıs 1994.

Milliyet. “Bulgaristandan Mülteci Akını”, 03 Eylül 1950.

Milliyet. “Büyük Kentlerde Gecekondu Nüfusu”, 05 Nisan 1977.

Milliyet. “CHP Lideri, Yeni Mücadele Yöntemini Açıkladı”, 03 Mayıs 1976.

Cillov, Halil. “İşportacılık”. *Milliyet*, 10 Kasım 1966, blm. İktisadi Meseleler.

Milliyet. “Cömert Kadınlar İçin Bu da İp Mayo”, 15 Haziran 1988.

Milliyet. “Çaresizler”, 27 Temmuz 1992.

Milliyet. “Çarşamba Pazarı’nda Kaçak Mal Satan İşportacılar, Baskını Duyunca Mallarını Bırakıp Kaçtı”, 26 Nisan 1979.

Milliyet. “Dalokay: ‘Gecekondu Akkondu Olacak’”, 01 Aralık 1973.

Milliyet. “CGP, Rüşvetle İlgili Meclis Araştırması İstedi”, 22 Aralık 1973.

Milliyet. “DEKODER Başkanı Salih Zeki Çapakçur”, 15 Mart 1997, blm. İLAN.

Milliyet. “Demirel: ‘Asgarî Ücret Vergiden Muaf Olacak’”, 07 Kasım 1979.

Milliyet. “Demirel: ‘İktidar Olma Hırsıyla Devletin Bölünmezliğini Zedelemek İhanettir’”, 18 Ekim 1976.

Milliyet. “Demirel: Kıbrıs”, 02 Eylül 1974.

Milliyet. “Demirel: ‘Plan’ı Polemik Havasına Sokan Hükümet Bundan Pişman Çıkacaktır’”, 27 Kasım 1978.

Milliyet. “Demirel Zenginlerin Hayırlı İşlere Önem Vermesini İstedi”, 13 Kasım 1967.

Milliyet. “Demirsoy: ‘Türk İşçisi Fedakârlığa Hazırdır’ dedi”, 26 Kasım 1967.

Milliyet. “Denizlililere Duyuru”, 12 Şubat 1977, blm. İlan.

Milliyet. “‘Devleti’ Ön Planda Tutanlar”, 29 Ocak 1981.

Milliyet. “Dilenciler Davasını Halletmek Lazımdır”, 21 Kasım 1950.

Milliyet. “Diyarbakır’da Tekerlekli Gecekondu Dükkânlar”, 10 Ocak 1969.

Milliyet. “Dün Edirneye 790 Göçmen Daha Geldi”, 06 Ocak 1951.

Milliyet. “Ecevit: Alârm Çanları Çalmaya Başladı”, 08 Eylül 1968.

Milliyet. “Ecevit: AP Gecekondu Oturanların Oyunu Baskı ile Almak İstiyor”, 04 Temmuz 1973.

Milliyet. “Ecevit: ‘CHP’de Ortanın Göbeği ve Aşırı Sol Yok’”, 15 Ocak 1968.

Milliyet. “Ecevit: ‘Devlet Çaresiz Hükümet Acz İçinde’”, 31 Mayıs 1980.

Milliyet. “Ecevit: ‘İşçi Hareketi Türkiye’de Mutlu Bir Dönem Başlatabilecek’”, 24 Mayıs 1978.

Milliyet. “Ecevit: ‘Sınıf Mücadelesini Red Eden Partiyiz’”, 17 Ekim 1967.

Milliyet. “Ekonomimiz Dar Boğaza Giriyor”, 07 Temmuz 1969.

Milliyet. “Emel Sayın, USG’den Ayrıldı, Gerekçe: ‘Özgür Çalışmak’”, 12 Ocak 1985.

Milliyet. “Emprovize”, 04 Nisan 1990, blm. REKLAM.

Milliyet. “Erbakan’ın Aday Olması Önlenecek”, 17 Ağustos 1969.

Milliyet. “Evlenmeye Niyetim Yok”, 13 Eylül 1992.

Milliyet. “Eyüp Camiinde 3300 Lirasını Çaldırdı”, 23 Temmuz 1955.

Milliyet. “FAL”, 14 Ağustos 1991.

Milliyet. “Fedakârlık Yapalım Amma, Bir Lokma Ekmek, Bir Eski Hırkaya Razı Değiliz!..”, 12 Mart 1979, blm. Haberiniz Var Mı?

Milliyet. “Fen Fakültesini 3 Taşralıya Sattılar”, 13 Ocak 1955.

Milliyet. “Fırarî Sabıkalı Dün Teslim Oldu”, 01 Ağustos 1972.

Milliyet. “Gaz Zammı Reddedildi”, 21 Şubat 1967.

Milliyet. “Gazioğlu: ‘Ekonomik Bunalımın Aşılması İçin Emekçilerden Fedakârlık Beklenmemeli’”, 26 Ocak 1978.

Milliyet. “Gecekondu Fabrika”, 02 Ocak 1966.

Milliyet. “Gecekondu Sayısı 7 Yılda Yüzde Yüz Artış Gösterdi”, 31 Ağustos 1973.

Milliyet. “Gecekondu Yapımı Devlet Otoritesi Zayıflayınca Artıyor”, 19 Ocak 1966.

Milliyet. “Gecekonducular, Kanunu Beğenmezse Yürüyüş Yapacak”, 09 Mayıs 1966.

Milliyet. “Gecekonducular Polisle Çatıştı, 5 Yaralı Var”, 03 Nisan 1977.

Milliyet. “Gecekonducular Yayılıyor”, 03 Mayıs 1966.

Milliyet. “Gecekonduculardan Toplu Konutlara”, 20 Ocak 1973.

Milliyet. “Gecekondu Yıkılan ‘Ağlama Değmez Hayat’ Bestecisi Ağladı”, 07 Mayıs 1974.

Milliyet. “Gecekonduya Tapu Köylüye Toprak”, 14 Mayıs 1977.

Milliyet. “Geçim Derdi Oldukça”, 27 Nisan 1966.

Milliyet. “Gençler Moda Çılgını”, 27 Kasım 1990.

Milliyet. “Gençlere Çağrı”, 01 Temmuz 1986, blm. İLAN.

Milliyet. “Göçmen İskanı Meselesi”, 30 Aralık 1950.

Milliyet. “Göçmenler Piyangosu Yapılacak”, 07 Kasım 1950.

Milliyet. “Göçmenlerin Gelişi Memleketimizi İçin Rahmettir”, 04 Ekim 1950.

Günver, Semih. “Yakışksız Yakıştırmalar”. *Milliyet*, 28 Eylül 1992, blm. Turnike.

Milliyet. “‘Gürültüyle Mücadele’ İçin Dernek Kuruluyor”, 13 Mayıs 1970.

Milliyet. “Güzel İşkadını Özgürlüğe Aşık”, 23 Ağustos 1992.

Milliyet. “Haberler”, 09 Haziran 1972.

Milliyet. “Hapisle ‘Namus Koruma’”, 20 Ocak 1997.

Milliyet. “Hatice’nin Zaferi”, 06 Temmuz 1992.

Milliyet. “Heey... Gençler J. Kart Sizin İçin”, 12 Şubat 1991, blm. REKLAM.

Milliyet. “Hesabı Değiştir, Gül Gibi Geçin”, 12 Eylül 1985.

Milliyet. “Hiç Aşık Olmadım”, 06 Aralık 1998.

Milliyet. “Hükümet Halk”, 13 Haziran 1974.

Milliyet. “Hükümet Sıtmayla Mücadele Kararı Aldı”, 22 Ekim 1977.

Milliyet. “Isınmada Özgürlük”, 19 Şubat 1986, blm. REKLAM.

Milliyet. “İhtikâr Yapanlar 3 Ay Meslekten”, 18 Kasım 1971.

İpekçi, Abdi. “-”. *Milliyet*, 23 Aralık 1970, blm. Durum.

———. “Herkesin Gücü Oranında”. *Milliyet*, 25 Şubat 1967, blm. Durum.

———. “İşporta”. *Milliyet*, 12 Temmuz 1971, blm. Durum.

Milliyet. “İsmail Cem ‘Hükümet Başaramadı’”, 06 Ekim 1992.

Milliyet. “İstanbul Nüfusunun Yarisından Fazlası Taşralı”, 18 Haziran 1961.

Milliyet. “İstanbul’daki Karadenizliler, Gurbetteki Hemşehriniz Ali Kemal’i Unutmayın, Destekleyin”, 29 Temmuz 1978, blm. İlan.

Milliyet. “İstanbul ‘Bahtsız Şehir’ İlân Edildi”, 21 Eylül 1966.

Milliyet. “İstanbul Bilgi Üniversitesi”, 21 Eylül 1996, blm. REKLAM.

Milliyet. “İstanbul’u Taşralı Kimseler İdare Ediyor”, 28 Aralık 1964.

Milliyet. “İstasyon Sanat Evi”, 10 Ekim 1982, blm. REKLAM.

Milliyet. “İşçi Yönetimine”, 23 Temmuz 1969.

Milliyet. “İşçiler 6 Yıldır İlk Kez Yürüdü”, 09 Şubat 1986.

Milliyet. “İşçiler AP’den Niçin Vazgeçiyor?”, 18 Eylül 1969.

Milliyet. “İşletme Vergisi ve İşportacılık”, 16 Ocak 1971.

Milliyet. “İşportacı, Seyyar Satıcı ve Pazarcılar İçin Yeni Usul ve Yasalar Konuyor”, 27 Kasım 1977.

Milliyet. “İşportacılar Çuval Giyip Yürüdüler”, 19 Ağustos 1968.

Milliyet. “İşportacılar da İşletme Vergisi Kapsamına Alındı”, 25 Şubat 1972.

Milliyet. “İşportada Satılan 10 Milyon Liralık Kaçak Mal Yakalandı”, 20 Haziran 1978.

Milliyet. “İşsiz Aile Böbreklerini Satışa Çıkardı”, 08 Mayıs 1985.

Milliyet. “İşverenler: ‘İşçi Ücreti Yükseltilmemeli’ diyor”, 23 Ağustos 1970.

Milliyet. “İzmir’de Gecekondu Halkı Polisle Çatıştı”, 26 Nisan 1966.

Milliyet. “İzmirli AP’liler, ‘Fikir Komandoları’ Yetiştirecek”, 28 Ağustos 1976.

Milliyet. “Kabibay”, 14 Mayıs 1973.

Milliyet. “Kaçak Mallar Bavullu Satıcılara ve İşportaya Düştü”, 29 Kasım 1979.

Milliyet. “Kadın Heykeltraşlar”, 28 Mart 1989.

Milliyet. “Karadenizli Zenginlere...”, 06 Eylül 1967.

Karpat, Kemal. “Türkiye’de Gecekondu Sorunu”. *Milliyet*, 19 Haziran 1969.

Kadıköy Gençlik Kitabevi. “Söyleşi”. *Milliyet*, 18 Kasım 1989.

Milliyet. “Kayserili Hemşehrilere Duyuru”, 17 Kasım 1975, blm. İlan.

Milliyet. “Kız Evlendirecek Zenginlere, Pazarlıksız 2 Milyon”, 19 Temmuz 1971.

Milliyet. “Koç’a Eskişehir Fahri Hemşerilik Payesi Verildi”, 20 Eylül 1979.

Koloğlu, Sina. “Fakirliğin Görüntüleri...” *Milliyet*, 30 Aralık 1995, blm. Rating Canavarı.

———. “Oramda mı, Buramda mı?” *Milliyet*, 05 Ağustos 1995, blm. Rating Canavarı.

Milliyet. “Köprüler Yaptırdım, Adam Tartmaya”, 26 Ocak 1968.

Milliyet. “Kramer: ‘Üçüncü Boyut Peşindeyim’”, 01 Mayıs 1997.

Milliyet. “Kubilay, Menemen’de Törenle Anıldı”, 24 Aralık 1969.

Milliyet. “Maruf Bey”, 08 Ocak 1976, blm. Martin.

Milliyet. “Meclis, 1976 Martına Kadar Yapılan Gecekondu Tapu Verilmesini Kabul Etti”, 10 Mart 1976.

Milliyet. “Melen: ‘Herkesin Fedakârlık Yapması Gerek’”, 29 Eylül 1972.

Milliyet. “MESS: Konuların Mücadele ile Değil Anlaşmayla Çözülmesi Gerekir”, 05 Mart 1977.

Milliyet. “Meydan Değil, Sanki Pazar Yer!...”, 10 Nisan 1972.

Milliyet. “Milliyet’in Yılım Sporcusu Adayı”, 26 Aralık 1976.

Milliyet. “MSP: ‘Her İki Taraftan Gelen Anarşik Hareketler Arasında Fark Yoktur’”, 28 Ocak 1976.

Milliyet. “Mutlu Bir Hey Haftası Daha...”, 08 Temmuz 1975.

Milliyet. “Müezzinoğlu Halktan Fedakârlık İstedi”, 17 Şubat 1979.

Milliyet. “Oğlumuz Özgür’ün Doğumunu Müjdeleriz”, 21 Nisan 1990, blm. İLAN.

Milliyet. “Olaylarla Mücadele İçin Valiler Toplanacak”, 18 Mart 1976.

Milliyet. “Oramiral Necdet Uran Komünizmle Mücadele Derneğine Telgraf Çekti”, 01 Mayıs 1967.

Milliyet. “Ölümü Denediler”, 20 Temmuz 1992.

Milliyet. “Önce Haraç İstedi Sonra Öldürdü”, 16 Kasım 1967.

Öngen, Oğuz. “Konut Kavgası”. *Milliyet*, 26 Mart 1967, blm. Tezatlar Diyarında Sadece Tapu Düşünülür...

Milliyet. “Özaydınlı: “Merkezi Kumanda ve Harekât Odası Kurulacak»”, 09 Mart 1978.

Milliyet. “ÖZDEP Kuruldu”, 20 Ekim 1992.

Milliyet. “Özgür Doğdunuz. Şimdi Sıra Özgürce Yaşamakta”, 28 Kasım 1999, blm. REKLAM.

Milliyet. “Özgür Üniversite”, 11 Ekim 1991, blm. İLAN.

Milliyet. “Özgürlüğün Sıcak Esintisi”, 15 Ekim 1998, blm. REKLAM.

Milliyet. “Özgürlük Kampanyası”, 21 Ocak 1990.

Milliyet. “Özgürlük Meydanı”, 08 Eylül 1989.

Milliyet. “Özgürlük ve Maceranın Tadı Marlboro”, 24 Şubat 1987, blm. REKLAM.

Milliyet. “Parasız Kaldı Canına Kıydı”, 04 Eylül 1985.

Milliyet. “‘Partiler Anarşiye Karşı Milli Mücadele Ruhu İçinde Anlaşmalıdır’”, 16 Mayıs 1978.

Milliyet. “Pazar Gezmesi”, 02 Haziran 1958.

Milliyet. “PİMAPEN’in Boyutları”, 17 Aralık 1994, blm. REKLAM.



- Milliyet. "Prof. Tunaya: 'Komünizmle Mücadele Resmî İdeoloji Haline Getirilmemeli'", 05 Şubat 1967.
- Pulur, Hasan. "1963'de AP Genel Merkezini Kim Bastı?" *Milliyet*, 20 Şubat 1976, blm. Olaylar ve İnsanlar.
- . "Hele O Fahrî Hemşehrilikler". *Milliyet*, 06 Haziran 1968.
- Milliyet. "Radyolar ve TRT Tamam", 09 Temmuz 1993.
- Milliyet. "Rüşvetin Kökünden Kazındığı Bir Türkiye'nin Teminatı", 22 Mart 1994, blm. İLAN.
- Milliyet. "Sakarya'da Tarımsal Mücadele Başarılı Oluyor", 13 Temmuz 1978.
- Milliyet. "Sancak Tül'e", 25 Şubat 1978.
- Milliyet. "Sayın Darendeliler", 08 Kasım 1978, blm. İlan.
- Milliyet. "Sayın Rizeliler", 11 Mart 1973, blm. İlan.
- Milliyet. "Seçim Yaklaştı Ve... Gecekondu Yapımı Başladı", 28 Mayıs 1967.
- Selçuk, Turhan. "Söz Çizginin". *Milliyet*, 21 Temmuz 1986, blm. KARİKATÜR.
- Milliyet. "Selda Bağcan'ın Halk Konserleri", 29 Temmuz 1989.
- Milliyet. "Sendikal Mücadele Yüzünden 2 Hafta Önce Saldırıya Uğrayarak Yaralanan İşçi Dün Öldü", 29 Aralık 1978.
- Milliyet. "Seyyar Kardeşler Yürüyüş Yaptı", 16 Haziran 1968.
- Milliyet. "Sezgin", 03 Temmuz 1973.
- Milliyet. "SIEMENS", 14 Mart 1996, blm. REKLAM.
- Milliyet. "Silahla Adam Kaçırmanın Cezası", 07 Nisan 1971.
- Soysal, Mümtaz. "Namus Uğruna". *Milliyet*, 20 Eylül 1985, blm. Açı.
- Milliyet. "Soysop Varlık Beyannamesi Kanun Teklifi Verildi", 21 Şubat 1976.
- Milliyet. "Söz Fato'da", 30 Aralık 1996, blm. PROGRAM.
- Milliyet. "Stüdyoda Buluşalım", 02 Eylül 1993, blm. PROGRAM.
- Milliyet. "Sükan", 28 Ocak 1978.
- Milliyet. "Sükan: 'Terörle Mücadele İçin Partiler Anlaşmalıdır'", 10 Aralık 1979.
- Milliyet. "Sürmene Araklı Yüksek Tahsil Talebe Cemiyeti", 23 Şubat 1966.

Milliyet. “Şehre Akın”, 26 Mart 1958.

Şenyapılı, Önder. “Kentler, Kırdan Göçenlere Yeterli Ekonomik Olanak Sunmuyor”. *Milliyet*, 23 Eylül 1977, blm. Kentlileşen Köylüler.

Milliyet. “Şoför FM’de Ortak Yayın”, 06 Nisan 1993.

Milliyet. “Tarım Mücadelesi”, 31 Ocak 1966.

Milliyet. “Taşlama, Enflasyon”, 15 Ağustos 1985.

Milliyet. “Ticaret Bakanı, Halkı Pahalılıkla Mücadeleye Çağırıyor”, 14 Kasım 1971.

Milliyet. “TİP: ‘Ordu, İşçi-Burjuvazi Mücadelesine Katılmamalı’”, 12 Şubat 1971.

Milliyet. “TÖB-DER”, 29 Temmuz 1976.

Milliyet. “TÖB-DER: ‘Faşizmle Mücadele Edilecek’”, 15 Aralık 1974.

Milliyet. “Tural Hükûmet Protokolunu Eleştirdi”, 27 Ocak 1974.

Milliyet. “Turan Erol’un Fırçasından Gecekonducular...”, 09 Mart 1973.

Milliyet. “TURKCELL Sinyal Verdi...”, 15 Şubat 1994, blm. REKLAM.

Milliyet. “Tuzağa Düşmeyin”, 21 Şubat 1994.

Milliyet. “Tüccar Katma Değer Vergisi İstemiyor”, 29 Ekim 1977.

Milliyet. “Tüm Kapıcıların Birleşerek Mücadele Etmeleri İstendi”, 08 Ocak 1978.

Milliyet. “Türk Demir-Döküm İşçileri 16 Gündür Fabrikadan Çıkmıyor”, 11 Ocak 1979.

Milliyet. “Türkiye’nin En Ucuz Tatil Yeri Villa Datça”, 01 Nisan 1990, blm. REKLAM.

Milliyet. “TV Aileleri Çaresiz Bırakıyor”, 09 Mart 1988.

Milliyet. “Umur: ‘Refahtan Fedakârlık Etmeyen Çözüm Lâzım’”, 01 Aralık 1976.

Milliyet. “Umut Türküsü”, 03 Ekim 1988, blm. REKLAM.

Milliyet. “Uzman Görüşü: ‘Baskısız Kontrol’”, 14 Eylül 1995.

Milliyet. “‘Uzun Saç’ Özgürlüğü”, 16 Aralık 1997.

Milliyet. “Üçüncü Kuşak Evden Kaçıyor”, 11 Mart 1998.

Milliyet. “Ülkü Ocakları ‘Kardeş Kuruluşları’ Solla Mücadeleye Çağırıyor”, 30 Mayıs 1976.

Milliyet. “Üstünel: ‘Vergi Fakire Külfet Olacak’”, 12 Aralık 1968.

Milliyet. “Valilik, Kalpak, Fes ve Takke Giyenlerle Mücadele İstedi”, 04 Mart 1967.

Milliyet. “Vazgeçilemeyen Kostüm ‘Jean’”, 01 Mayıs 1997.

Milliyet. “Vergi ve İdari Reformlar”, 25 Kasım 1969.

Milliyet. “Vestel İklimi”, 12 Haziran 1996, blm. REKLAM.

Milliyet. “Warner, Free Time, Rahat... Özgür”, 30 Mart 1986, blm. REKLAM.

Milliyet. “Yeni Bir Uluslararası Ekonomik Düzene Doğru”, 29 Temmuz 1978.

Milliyet. “Yeni Fotoromanımız Zenginler ve Fakirler Yarın Başlıyoruz”, 22 Aralık 1976.

Milliyet. “Yeni Göç Mevsimi”, 12 Ekim 1953.

Milliyet. “Yeni Göçmen Mahallesi”, 12 Mayıs 1953.

Milliyet. “Yeni Vergiler”, 09 Haziran 1970.

Milliyet. “Yetiş Emmoğlu”, 26 Mayıs 1995, blm. Program.

Yılmaz, Serpil. “İşte Formül: Ver Kurtul!..” *Milliyet*, 10 Haziran 1994, blm. İşadamının Dünyası.

Milliyet. “Yoksulluğun Başkenti”, 21 Ocak 1997.

Milliyet. “Yolsuzluk”, 15 Ocak 1978.

Milliyet. “Yurda Gelen Göçmenlere Bağrını Açan İlk Yuva”, 11 Şubat 1954.

Milliyet. “Yüz ve Vücut Güzelliği Kılavuzu”, 16 Ocak 1984.

Milliyet. “Zeybek’ten Af Tasarısı”, 14 Ocak 1990.

Sabah. “Ben Namusumla Kadın Satıyorum”, 11 Eylül 1985.

### ***Filmler***

*Acı*. Dram. Rüzgar Film, 1988.

*Acıların Çocuğu*. Dram. Kerem Film, 1985.

*Ağır Roman*. Suç, Dram. Belge Film, Focus Film, Les Films Singuliers, 1997.

*Ağır Suç*. Dram. Erler Film, 1967.

*Aile Şerefi*. Dram. Arzu Film, 1976.

*Almanya Acı Vatan*. Dram. Gülşah Film, 1979.

*Altın Vuruş*. Dram, 1998.

*Arakon, Aydın. Senin için*. Dram. Acar Film, 1957.

*Ateş Böceği*. Komedi, Romantik. Akün Film, 1975.

*Atla Gel Şaban*. Komedi, Dram. Cem Film, 1984.

*Ayrılamam*. Dram. Emrah Film, 1986.

*Azize: Bir Laleli Hikayesi*. Suç, Dram. Yeni Sinemacılar, 1999.

*Banker Bilo*. Komedi, Dram. Arzu Film, 1980.

*Battal Gazi*. Macera, Tarih. Atilla Film, 1966.

*Battal Gazi Destanı*. Macera, Tarih. Uğur Film, 1971.

*Battal Gazi Geliyor*. Macera, Tarih. Taç Film, 1955.

*Battal Gazi'nin İntikamı*. Macera, Tarih. Uğur Film, 1972.

*Battal Gazi'nin Oğlu*. Macera, Tarih. Uğur Film, 1974.

*Bay E*. Komedi, Fantezi. Plato Film Production, 1995.

*Bekçiler Kralı*. Komedi. Çan Film, 1979.

*Ben Bir Günahsızım*. Dram. Doğu Film, 1959.

*Benim Gibi Sevenler*. Dram, Romantik. Saner Film, 1978.

*Berlin in Berlin*. Dram. Plato Film Production, 1993.

*Beyoğlu Güzeli*. Dram. Arzu Film, 1971.

*Bir Aşk Bin Günah*. Dram, Romantik. Sezer Film, 1989.

*Bir Dilim Ekmek*. Dram. Erman Film, 1958.

*Bir Kadın*. Romantik, 1991.

*Bir Yudum Sevgi*. Dram, Romantik. Delta Film, Yesilçam Film, 1984.

*Bire On Vardı*. Gerilim, Suç. Uğur Film, 1963.

*Biri Beni Gözlüyor*. Dram, Gerilim. Tezcan Film, 1988.

*Bizim Aile*. Komedi, Dram. Arzu Film, 1975.

*Boynu Bükükler*. Dram. Kerem Film, 1985.

*Buzdan Gözler.* Suç, Dram, 1996.

*Canım Kardeşim.* Dram. Arzu Film, 1973.

*Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar.* Komedi. Kemal Film, 1953.

*Çıkmaz.* Dram, Gerilim, 1992.

*Çiçek Abbas.* Komedi, Dram. Kök Film, 1982.

*Çile.* Dram, Romantik. Kalkavan Film, 1980.

*Çöl.* Macera, Dram. Anıt Film, 1983.

*Çöpçüler Kralı.* Komedi, Romantik. Arzu Film, 1977.

*Darbe.* Dram. Tuğçe Film, 1990.

*Devlet Kuşu.* Komedi, Dram. Uğur Film, 1980.

*Diyet.* Dram. Erman Film, 1974.

*Doyumsuz.* Dram, Gerilim, 1990.

*Dönersen Islık Çal.* Dram. Uğur Film, 1993.

*Dönme Dolap.* Komedi, 1983.

*Dönüş.* Dram, Romantik. Akün Film, 1972.

*Drakula İstanbul'da.* Dram, Korku. And Film, Erman Film, 1953.

*Düğün.* Dram. Erman Film, 1973.

*Efkarlıyım Abiler.* Komedi, Romantik. Erler Film, 1966.

*Elveda Mutluluklar.* Dram, 1989.

*Emine.* Dram, Romantik. Arzu Film, 1971.

*En Büyük Şaban.* Komedi, Dram. Cem Film, 1984.

*Es Deli Rüzgar.* Dram. Rüzgar Film, 1988.

*Fahriye Abla.* Dram, Romantik. Kök Film, 1984.

*Fatma Bacı.* Dram. Erman Film, 1972.

*Firar.* Dram. Gülşah Film, 1984.

*Garip Bir Koleksiyoncu.* Dram. Feza Film, 1991.

*Gecekondu Peşinde*. Komedi. And Film, 1967.

*Gecenin Çılgıkları*. Dram, Gerilim, 1997.

*Gelin*. Dram. Erman Film, 1973.

*Gemide*. Suç, Dram. AA Productions, Proto Film, Shark Film, 1998.

*Gizli Duygular*. Dram, Romantik. Uzman Film, 1984.

*Görünmeyen Adam İstanbul'da*. Macera, Gerilim. Kemal Film, 1955.

*Gurbetçi Şaban*. Komedi, Dram. Uğur Film, 1985.

*Gülen Gözler*. Komedi, Dram. Arzu Film, 1977.

*Güler misin Ağlar mısın*. Komedi, 1975.

*Günahkar Baba*. Dram. Yakut Film, 1955.

*Hababam Sınıfı*. Komedi, Romantik. Arzu Film, 1975.

*Her Gönülde Bir Aslan Yatar*. Komedi, Dram. Erman Film, 1976.

*Hoşçakal İstanbul*. Dram. Görsel Film, 1996.

*İffet*. Dram. Uzman Film, 1982.

*İki Kafadar Deliler Pansiyonunda*. Komedi. Erman Kardeşler, 1952.

*İlk Aşk*. Dram, Romantik. Kemal Film, 1972.

*İstanbul Geceleri*. Komedi. And Film, 1950.

*Kadın Değil Baş Belası*. Komedi, Dram. Pesen Film, 1968.

*Kanun Karşısında*. Dram, Romantik. Uğur Film, 1964.

*Kapıcılar Kralı*. Komedi, Dram. Çiçek Film, 1976.

*Kara Gözlüm*. Dram, Romantik. Akün Film, 1970.

*Kara Murat: Denizler Hakimi*. Macera. Erler Film, 1976.

*Kara Murat: Devler Savaşıyor*. Macera. Erler Film, 1978.

*Kara Murat: Fatih'in Fedaisi*. Macera. Erler Film, 1972.

*Kara Murat: Fatih'in Fermanı*. Macera. Erler Film, 1973.

*Kara Murat: Kara Şövalyeye Karşı*. Macera. Erler Film, 1975.

*Kara Murat: Ölüm Emri.* Macera. Erler Film, 1974.

*Kara Murat: Şeyh Gaffar'a Karşı.* Macera. Erler Film, Cine Drago, 1976.

*Katil.* Macera, Suç. Kemal Film, 1953.

*Katma Değer Şaban.* Komedi. Uğur Film, 1985.

*Keriz.* Komedi, Dram. Erler Film, 1985.

*Kılıbık.* Komedi, Dram, 1983.

*Köşeyi Dönen Adam.* Komedi, Dram. Çiçek Film, 1978.

*Köyden İndim Şehire.* Macera, Komedi. Arzu Film, 1974.

*Malkoçoğlu.* Macera, Tarih. Duru Film, 1966.

*Malkoçoğlu: Akıncılar Geliyor.* Macera, Tarih. Duru Film, 1969.

*Malkoçoğlu: Cem Sultan.* Macera, Tarih. Duru Film, Misaghye Studio, 1972.

*Malkoçoğlu: Kara Korsan.* Macera, Tarih. Duru Film, 1968.

*Malkoçoğlu: Krallara Karşı.* Macera, Tarih. Duru Film, 1967.

*Malkoçoğlu: Kurt Bey.* Macera, Tarih. Duru Film, 1972.

*Malkoçoğlu: Ölüm Fedaileri.* Macera, Tarih. Duru Film, 1971.

*Manisa Tarzını.* Biyografi, Dram. Promete Film, 1994.

*Mavi Boncuk.* Komedi, Dram. Arzu Film, 1975.

*Meçhul Kadın.* Dram. Erman Film, 1955.

*Milyarder.* Komedi, Dram. Arzu Film, 1987.

*Namus Düşmanı.* Komedi, Romantik. Özer Film, 1986.

*Namuslu.* Komedi, Dram. Uzman Film, 1984.

*Ne Sihirdir Ne Keramet.* Komedi, Romantik. Erman Kardeşler, 1951.

*Neşeli Günler.* Komedi, Dram. Arzu Film, 1978.

*Ortadirek Şaban.* Komedi. Uğur Film, 1984.

*Otostop.* Suç. Yeni Tual Film Ltd., 1996.

*Öksüz.* Dram. Gaye Film, 1968.

*Öldüren Şehir*. Dram. Kemal Film, 1953.

*Ölüm Film Çekiyor*. Dram. Acar Film, 1961.

*Ölüm Saati*. Dram, Gerilim. Barbaros Film, 1954.

*Patron Duymasın*. Komedi. Özer Film, 1985.

*Petrol Kralları*. Komedi. Erman Film, 1978.

*Postacı*. Komedi, Dram. Uğur Film, 1984.

*Sahildeki Kadın*. Macera, Dram. Birsal Film, 1954.

*Sahte Kabadayı*. Komedi. Cem Film, 1976.

*Savulun Battal Gazi Geliyor*. Macera, Tarih. Uğur Film, 1973.

*Sazlı Damın Kahpesi*. Dram, Romantik. Birsal Film, 1956.

*Sefiller*. Dram, Romantik. Emrah Film, 1987.

*Senede Bir Gün*. Dram, Romantik. Arzu Film, 1965.

*Sev Kardeşim*. Komedi, Romantik. Arzu Film, 1972.

*Sevdim*. Dram, Romantik. Sezer Film, 1989.

*Sinderella Külkedisi*. Fantastik. Murat Film, 1971.

*Son Sabah*. Dram, Romantik. Cem Film, Cumhuriyet Film, 1978.

*Suçlu*. Dram. Erman Kardeşler, 1960.

*Sultan*. Komedi, Romantik. Arzu Film, 1978.

*Sürgün*. Dram, Romantik. Duru Film, 1951.

*Şaban Pabucu Yarım*. Komedi. Cem Film, 1985.

*Şabaniye*. Komedi, Dram. Tibet Film, 1984.

*Şaka Yapma*. Komedi, Dram, 1981.

*Şalvar Davası*. Komedi. Kök Film, 1983.

*Şekerpare*. Komedi, Tarih. Arzu Film, 1983.

*Şendul Şaban*. Komedi, Dram. Cem Film, 1986.

*Şeytan*. Korku. Saner Film, 1974.



*Tarkan: Altın Madalyon.* Macera, Tarih. Arzu Film, 1973.

*Tarkan: Canavarlı Kule.* Macera, Tarih. Sibel Film, 1969.

*Tarkan: Güçlü Kahraman.* Macera, Tarih. Arzu Film, 1973.

*Tarkan: Gümüş Eyer.* Macera, Tarih. Arzu Film, 1970.

*Tarkan: Mars'ın Kılıcı.* Macera, Tarih. Arzu Film, 1969.

*Tarkan: Viking Kanı.* Macera, Tarih. Arzu Film, 1971.

*Taşı Toprağı Altın Şehir.* Komedi, Dram. Erler Film, 1979.

*Tersine Dünya.* Komedi. Özer Film, 1994.

*Teyzem.* Dram, Gerilim. Burç Film, 1986.

*Tokatçı.* Komedi, Suç, 1983.

*Tosun Paşa.* Komedi, Tarih. Arzu Film, 1976.

*Uçan Daireler İstanbul'da.* Komedi, Bilimkurgu. Birsnel Film, 1955.

*Üç Garipler.* Dram. Aktunç Film, 1957.

*Üç Kağıtçı.* Komedi. Cumhuriyet Film, 1981.

*Varyemez.* Komedi, Dram. Erler Film, 1991.

*Ver Elini İstanbul.* Dram, Romantik. Acar Film, 1962.

*Vesikalı Yarım.* Dram, Romantik. Şeref Film, 1968.

*Vurmayın.* Dram. Emrah Film, 1987.

*Vurun kahpeye.* Dram, Savaş. Erman Film, 1964.

*Ya Ya Ya Şa Şa Şa.* Komedi, Dram. Kadir Film, 1985.

*Yaban Kız.* Romantik. Yakut Film, 1954.

*Yaktı Beni.* Dram. Gülşah Film, 1983.

*Yalancı Yarım.* Komedi, Romantik. Arzu Film, 1973.

*Yaşama Hakkı.* Dram. Esra Film, 1999.

*Yetimler Ahı.* Dram. Güven Film, 1956.

*Yoksul.* Komedi, Dram. Şeref Film, 1986.

*Yumurcak Köprüaltı Çocuğu*. Dram. Erler Film, 1970.

*Yusuf ile Kenan*. Dram. Focus Films, 1979.

*Yüz Numaralı Adam*. Komedi. Çan Film, 1978.

*Zavallılar*. Dram. Kerem Film, 1984.

### ***İkincil Kaynaklar***

**Abu-Lughod**, Lila. *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*. ABD: University of California Press, 2016.

**Açıkkaya**, Savaş. *Solun Türk Devrimiyle İmtihanı*. Paraf Yayınları, 2011.

**Adolphs**, Ralph. "The Biology of Fear". *Current Biology* 23, sy 2 (2013): 79-93.

**Adolphs**, Ralph, Simon Baron-Cohen, ve Daniel Tranel. "Impaired Recognition of Emotion in Facial Expressions Following Bilateral Damage to the Human Amygdala". *Nature* 372 (1994): 669-72.

**Adolphs**, Ralph, Daniel Tranel, Hanna Damasio, ve Antonio R. Damasio. "Fear and the Human Amygdala". *The Journal of Neuroscience* 15, sy 9 (1995): 5879-91.

**Ahs**, Fredrik. "The Amygdala and Fear Memories". İçinde *Psychology of Fear: New Research*, editör Allen D. Gervaise, 95-112. New York: Nova Science Publishers, Inc., 2012.

**Akdere**, İlhan, ve Zeynep Karadeniz. *Türkiye Solu'nun Eleştirel Tarihi, 1908-1980*. C. 1. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 1996.

**Akerson**, Tanju. "Az Gelişmiş Sinemada Devrim". *Yeni Sinema*, sy 2 (Mayıs 1966): 27-28.

**Aksan**, Doğan. "Göktürk Yazıtlarında Söz Sanatları Güçlü Anlatım Yolları". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten* 38, sy 1990 (01 Ocak 1994): 1-12.

**Alacakaptan**, Uğur. "Demokratik Anayasa ve Ceza Kanunu'nun 141 ve 142'inci Maddeleri". *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi* 22, sy 1 (01 Mayıs 1966). [https://doi.org/10.1501/Hukfak\\_0000001361](https://doi.org/10.1501/Hukfak_0000001361).

**Alkan**, Mehmet Ö. "Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti". İçinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 933-85. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

———. "Altmışlı Yıllarda Günlük Hayatın Siyaseti". İçinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 933-85. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

———. "Soğuk Savaş'ın Toplumsal, Kültürel ve Günlük Hayatı İnşâ Edilirken". İçinde *Türkiye'nin 1950'li Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 591-617. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.

**Armon-Jones**, Claire. "The Thesis of Constructionism". İçinde *The Social Construction of Emotions*, editör Rom Harré, 32-56. Oxford, OX, UK ; New York, NY, USA: Blackwell, 1986.

**Arslan**, Şengül. "Türkiye'de Yaşlı Nüfus Yapısındaki Değişiminin İncelenmesi". Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1997.

**Arzt**, Donna. "Psychohistory and Its Discontents". *Biography* 1, sy 3 (1978): 1-36.

**Aydın**, Suavi, ve Yüksel Taşkın. *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. 6. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

**Aykol**, Hüseyin. *Türkiye'de Sağ Örgütler: Bölüne Bölüne İktidar Olmak*. Phoenix Yayınevi, 2011.

———. *Türkiye'de Sol Örgütler: Bölüne Bölüne Büyüme*. Phoenix Yayınevi, 2010.

**Baars**, Bernard J. "Global Workspace Theory of Consciousness: Toward a Cognitive Neuroscience of Human Experience". *Progress in Brain Research* 150 (2005): 45-53.

**Barber**, Sian. *Using Film as a Source*. Manchester University Press, 2015.

**Barrett**, Lisa Feldman. "Are Emotions Natural Kinds?" *Perspectives on Psychological Science* 1, sy 1 (2006): 28-58. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6916.2006.00003.x>.

———. "Emotions Are Real". *Emotion* 12, sy 3 (2012): 413-29. <https://doi.org/10.1037/a0027555>.

**Başkale**, Hatice. "Nitel Araştırmalarda Geçerlik, Güvenirlik ve Örneklem Büyüklüğünün Belirlenmesi". *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi* 9, sy 1 (2016): 23-28.

**Boddice**, Rob. "The History of Emotions: Past, Present, Future". *Revista de Estudios Sociales*, sy 62 (2017): 10-15.

———. "The History of Emotions: Past, Present, Future". *Revista de Estudios Sociales*, sy 62 (2017): 10-15.

**Bora**, Aksu, ve Asena Günal. "1980 Sonrası Feminist Hareket". İçinde *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*, kitap editörü Suavi Aydın ve Yüksel Taşkın, 6. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018.

**Boratav**, Korkut. "İktisat Tarihi (1981-1994)". İçinde *Türkiye Tarihi 5, Bugünkü Türkiye: 1980-1995*, editör Sina Akşin, 3. bs, 159-214. İstanbul: Cem Yayınevi, 2000.

**Bordwell**, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, 1991.

**Bourke**, Joanna. "Fear and Anxiety : Writing about Emotion in Modern History". *History Workshop Journal*, sy 55 (2003): 111-33.

———. "Fear and Anxiety: Writing about Emotion in Modern History". *History Workshop Journal* 55, sy 1 (2003): 111-33.

- Bucher**, Peter. "Film as a Source of Historical Authenticity". İçinde *Hitler's Fall*. Routledge, 1988.
- Bulduklı**, Yasin. "Eleştirel Çalışmalarda Nitel Araştırma Yöntemi Olarak Gömülü Teori". *Kritik İletişim Çalışmaları Dergisi* 1, sy 1 (18 Mart 2019): 1-14.
- Cannon**, Walter Bradford. *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage: An Account of Recent Researches Into the Function of Emotional Excitement*. New York, ABD: D. Appleton, 1915.
- Capocasa**, Marco, Virginia McCuen, Beatrice Venier, ve Fabrizio Rufo. "Between Universal and Local: Towards an Evolutionary Anthropology of Emotions". *Anthropological Notebooks*, 2016, 12.
- Creswell**, John W., ve Dana L. Miller. "Determining Validity in Qualitative Inquiry". *Theory Into Practice* 39, sy 3 (2000): 124-30. [https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903\\_2](https://doi.org/10.1207/s15430421tip3903_2).
- Davis**, Michael Trabue, David Lee Walker, Leigh Miles, ve Christian Grillon. "Phasic vs Sustained Fear in Rats and Humans: Role of the Extended Amygdala in Fear vs Anxiety". *Neuropsychopharmacology*, sy 35 (2010): 105-35. <https://doi.org/10.1038/npp.2009.109>.
- Daytner**, Katrina M. "Validity in Qualitative Research: Application of Safeguards". *Online Submission*, 10 Haziran 2006. <https://eric.ed.gov/?id=ED516416>.
- Demaue**, Lloyd. *Foundations of Psychohistory*. First Edition. New York: Creative Roots Pub, 1982.
- Denzin**, Norman K. *The Research Act: A Theoretical Introduction to Sociological Methods*. 2. Baskı. New York, ABD: McGraw-Hill, 1978.
- Deshpande**, Anirudh. "Films as Historical Sources or Alternative History". *Economic and Political Weekly* 39, sy 40 (2004): 4455-59.
- Dinçer**, Aslıhan. "Korku: Dili, Kavramlaşması, Kültürel Boyutu". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6, sy 2 (2017): 769-98.
- Duben**, Alan, ve Cem Behar. *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*. 1. bs. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2014.
- Ekman**, Paul. "An Argument for Basic Emotions". *Cognition* 6, sy 3-4 (1992): 169-200.
- . "Body Position, Facial Expression, and Verbal Behavior During Interviews". *Journal of Abnormal Psychology* 68 (Mart 1964): 295-301. <https://doi.org/10.1037/h0040225>.
- Ekman**, Paul, Richard J. Davidson, ve Wallace V. Friesen. "The Duchenne Smile: Emotional Expression and Brain Physiology II". *Journal of Personality and Social Psychology* 58, sy 2 (1990): 342-53. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.58.2.342>.
- Ekman**, Paul, Wallace V. Friesen, ve Silvan S. Tomkins. "Facial Affect Scoring Technique: A First Validity Study". *Semiotica*, 1971. <https://doi.org/10.1515/semi.1971.3.1.37>.

**Elias**, Norbert. *Uygarlık Süreci: Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler*. Çeviren Erol Özbek. İkinci Baskı. C. 2. İstanbul: İletişim, 2002.

**Erkılıç**, Senem A. Duruel. “Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi: Sansür Karar Defterleri Üzerine Bir İnceleme (1932-1988)”. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 13, sy 2 (12 Ekim 2022): 487-500. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinecine/issue/72962/1173767>.

**Erikson**, Erik H. *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*. Reissue edition. New York: W. W. Norton & Company, 1993.

**Eröz**, Mehmet. *Türk Ailesi*. Millî Eğitim Basımevi, 1977.

**Ferro**, Marc. *Sinema ve Tarih*. İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995.

**Flandrin**, Jean Louis. *Families in Former Times*. Londra, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1979.

**Foa**, Edna B., ve Michael J. Kozak. “Emotional Processing of Fear: Exposure to Corrective Information”. *Psychological Bulletin* 99, sy 1 (1986): 20-35.

**Foucault**, Michel. *Archaeology of Knowledge*. Çeviren A. M. Sheridan Smith. Londra, New York: Taylor & Francis, 2013.

**Furedi**, Frank. *Korku Kültürü*. Çeviren Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

**Gençöz**, Tülin. “Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Başetme Yolları”. *Kriz Dergisi* 6, sy 2 (1998): 9-16. [https://doi.org/10.1501/Kriz\\_0000000068](https://doi.org/10.1501/Kriz_0000000068).

**Grant**, Barry Keith. “Screams on Screens: Paradigms of Horror”. *Loading* 4, sy 6 (2010).

**Günay-Erkol**, Çimen. “Altmışlı Yıllarda Edebiyat: Kaliban’ın Öfkesi”. İçinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 909-31. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

**Güngör**, Nazife. *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Genişletilmiş 2. Baskı. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1993.

**Gürata**, Ahmet. “Translating Modernity: Remakes in Turkish Cinema”. İçinde *Asian Cinemas: A Reader and Guide*, editör Dimitris Eleftheriotis ve Gary Needham, 242-54. University of Hawaii Press, 2006.

**Gürbilek**, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. 4. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

**Gürdaş**, Bora. “Altmışlı Yıllarda Sanat Ortamı”. İçinde *Türkiye’nin 1960’lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 1055-90. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.

**Haferkamp**, Hans, ve Neil J. Smelser, ed. *Social Change and Modernity*. Berkeley: University of California Press, 1992.

**Haldun**, İbni. *Mukaddime*. Editör Süleyman Uludağ. İstanbul: Dergah Yayınları, 2020.

**Hall**, T. S. “Greek Medical and Philosophical Interpretations of Fear”. *Bulletin of the New York Academy of Medicine: Journal of Urban Health* 50, sy 7 (1974): 821-32.

- Harré**, Rom. “An Outline of the Social Constructionist Viewpoint”. İçinde *The Social Construction of Emotions*, editör Rom Harré, 316. Basil Blackwell, 1988.
- Hartley**, L. P. *The Go-Between*. UK: Penguin UK, 2015.
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich. *Tarihte Akıl*. Çeviren Önay Sözer. İkinci Basım. Kabalıcı Yayınları, 2014.
- Hiçdurmaz**, Muzaffer, ve Mengü Yeğın. Sinema Emekçileri. Röportaj yapan Ege Berensel. 25. Kare, sy 02, Ocak 1991.
- Hiiemäe**, Reet. “Handling Collective Fear in Folklore”. *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 26, sy November (2004): 65-80. <https://doi.org/10.7592/fejf2004.26.hiiemae>.
- Hobsbawm**, Eric J. *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı*. Çeviren Yavuz Alogan. İstanbul: Sarmal Yayınevi, 1996.
- Hornung**, Juliane. “Nonfictional Films as Historical Source: Materiality – Visuality – Performativity”, 28 Ocak 2021. <https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/15452>.
- How to Practice the History of Emotions: Method and Sources* / Barbara H. Rosenwein, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ll8ao7jAsRk>.
- Işık**, Caner, ve Nuran Erol Işık. *Arabesk ve Müslüm Gürses: Kültürel Dünyamızı Anlamak*. İstanbul: İleri Yayınları, 2013.
- Jung**, Ho-Won, Timo Varkoi, ve Tom Mcbride. “Constructing Process Measurement Scales Using the ISO/IEC 330xx Family of Standards”, 477:1-11, 2014. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-13036-1\\_1](https://doi.org/10.1007/978-3-319-13036-1_1).
- Karadoğan**, Ali, ve Semire Ruken Öztürk. “Sansür Karar Defterleri Projesi ve Bir Örnek: Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri”. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi* 11, sy 2 (2020): 375-95. <http://search/yayın/detay/408757>.
- . *Türkiye’de Sinema Sansürünün Tarihi, 1932-1988*. C. 1. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2022.
- Karakaş**, Sibel. “Psikoloji Sözlüğü”. Erişim 30 Kasım 2019. <http://www.psikolojisozlugu.com/>.
- Kark**, Salit. “Effects of Ecotones on Biodiversity”. İçinde *Reference Module in Life Sciences*. Elsevier, 2017. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-809633-8.02290-1>.
- Kaynar**, Mete Kaan, ed. *Türkiye’nin 1950’li Yılları*. 3. bs. İstanbul, 2019.
- Kennedy**, Daniel P., Jan Gläscher, J. Michael Tyszka, ve Ralph Adolphs. “Personal Space Regulation by the Human Amygdala”. *Nat Neurosci* 12, sy 10 (2009): 1226-27.
- Keyder**, Çağlar. “İktisadi Gelişme ve Bunalım: 1950-1980”. İçinde *Geçiş Sürecinde Türkiye*, editör İrvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak, 471-94. Belge Yayınları, 2013.
- . “Türkiye Demokrasininin Ekonomi Politikası”. İçinde *Geçiş Sürecinde Türkiye*, editör İrvin Cemil Schick ve Ertuğrul Ahmet Tonak, 61-118. Belge Yayınları, 2013.

**Koç, İsmet.** “Türkiye’de Yatılı Misafirlik ve Yatılı Misafirliği ve Belirleyen Sosyo-Demografik Faktörler”. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*, Ekim 2003. <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/ismetkocmakale.pdf>.

**Koselleck, Reinhart.** *Kavramlar Tarihi: Politik ve Sosyal Dilin Semantiği ve Pragmatigi Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: İletişim, 2009.

**Kracauer, Siegfried.** *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, 2019.

———. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton University Press, 1997.

**Kuleshov, Lev.** *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*. Univ of California Press, 2018.

**Lambert, Peter, ve Phillipp Schofield, ed.** *Making History: An Introduction to the History and Practices of a Discipline*. Routledge, 2004.

**LeDoux, Joseph.** “The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala”. *Cellular and Molecular Neurobiology* 23, sy 4/5 (2003): 727-38.

**Lemmings, David, ve Ann Brooks, ed.** *Emotions and Social Change: Historical and Sociological Perspectives*. 1st edition. New York: Routledge, 2014.  
<https://www.routledge.com/Emotions-and-Social-Change-Historical-and-Sociological-Perspectives/Lemmings-Brooks/p/book/9781138291379>.

**Leys, Ruth.** “How Did Fear Become a Scientific Object and What Kind of Object Is It?” *Representations* 110, sy 1 (2012): 51-77, 66-104?  
<https://doi.org/10.1525/rep.2010.110.1.66.66>.

———. *The Ascent of Affect: Genealogy and Critique*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2017.

**Lowenthal, David.** *The Past Is a Foreign Country - Revisited*. New York, ABD: Cambridge University Press, 2015.

**Lutz, Catherine A.** *Unnatural Emotions: Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and Their Challenge to Western Theory*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1988.

**Maren, Stephen.** “Neurobiology of Pavlovian Fear Conditioning”. *Annual Review of Neuroscience* 24 (2001): 897-931. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.24.1.897>.

**Maren, Stephen, ve Gregory J. Quirk.** “Neuronal Signalling of Fear Memory”. *Nature Reviews. Neuroscience* 5, sy 14 (2004): 844-52.

**Massumi, Brian.** “Fear (The Spectrum Said)”. *Positions: East Asia Cultures Critique* 13, sy 1 (01 Mart 2005): 31-48. <https://doi.org/10.1215/10679847-13-1-31>.

**Mcgaugh, James L.** “The Amygdala Modulates the Consolidation of Memories of Emotionally Arousing Experiences”. *Annual Review of Neuroscience* 27, sy 1 (2004): 1-28.

- McNaughton**, Neil, ve Philip J. Corr. "A Two-Dimensional Neuropsychology of Defense: Fear/Anxiety and Defensive Distance". *Neuroscience & Biobehavioral Reviews* 28, sy 3 (2004): 285-305.
- Mead**, Margaret. "Review of 'Darwin and Facial Expression'". *Journal of Communication* 25, sy 1 (01 Mart 1975): 209-13. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00574.x>.
- Meriç**, Murat. "İki Darbe Arası Müzikli Curcuna: Cazdan Saza, 60'lı Yıllarda Müzik". *İçinde Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 987-1006. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Minaka**, Susan, Miriam Davidson, Mw Cook, ve Robin S. Keir. "Observational Conditioning of Snake Fear in Rhesus Monkeys". *Journal of Abnormal Psychology* 93, sy 4 (1984): 355-72.
- Mobbs**, Dean, Rongjun Yu, James B. Rowe, Hannah Eich, Oriol Feldman Hall, ve Tim Dalgleish. "Neural Activity Associated with Monitoring the Oscillating Threat Value of a Tarantula". *PNAS* 107, sy 47 (2010): 20582-86.
- O'Connor**, John E. "Image as Artifact: Historians and the Moving-Image Media". *OAH Magazine of History* 16, sy 4 (2002): 23-23.
- Olsson**, Andreas, ve Elizabeth A. Phelps. "Social Learning of Fear". *Nature Neuroscience*, sy 10 (2007): 1095-1102. <https://doi.org/10.1038/nn1968>.
- Onaran**, Âlim Şerif, ve Lütfi Akad. *Lütfi Ö. Akad.* AFA Yayınları, 1990.
- Öz**, Asım. "Manevi İmar ile İslam İnkılabı Arasında: Altmışlı Yıllarda İslam Davası Etrafındaki Vaziyet Alışlar Üzerine". *İçinde Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 591-632. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Özbay**, Ferhunde. *Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus*. İletişim Yayıncılık, 2015.
- Özen**, Emrah. "Sinemamızın Şahsiyet Azabı: Ellili Yıllarda Yerli Film/Türk Filmi Ayırımı Üzerine Bir Değerlendirme". *İçinde Türkiye'nin 1950'li Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 3. bs, 485-503. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Özer**, İnan. *Kentleşme, Kentlileşme ve Kentsel Değişme*. İstanbul: Ekin Kitabevi, 2004.
- Özgür**, Ulvi. "Bulgaristan Türkleri'nin 1950-1951 Yıllarında Türkiye'ye Göçleri". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, 2007.
- Öztürk**, Serdar. "Türk Sinemasında İlk Sansür Tartışmaları ve Yeni Belgeler". *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, sy 5 (01 Nisan 2006): 47-76. <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/tr/pub/gsuilet/issue/7374/96542>.
- Pamuk**, Şevket. *Türkiye'nin 200 Yıllık İktisadi Tarihi: Büyüme, Kurumlar ve Bölüşüm*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.
- Pegna**, Alan J., Asaid Khateb, Francois Lazeyras, ve Mohamed L. Seghier. "Discriminating Emotional Faces without Primary Visual Cortices Involves the Right Amygdala". *Nature Neuroscience* 8, sy 1 (2005): 24-25.



- Perelmuter**, Zeev. "Doxa Versus Epistêmê: A Study in Aristotle's Epistemology and Scientific Thought". Tez, Toronto Üniversitesi, Felsefe Bölümü, 2002.  
<https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/121932>.
- Phelps**, Elizabeth A., ve Adam Anderson. "Emotional Memory: What Does the Amygdala Do?" *Current Biology* 7, sy 5 (1997): 311-14.
- Phelps**, Elizabeth A., ve Joseph E. LeDoux. "Contributions of the Amygdala to Emotion Processing: From Animal Models to Human Behavior". *Neuron* 48, sy 2 (20 Ekim 2005): 175-87. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2005.09.025>.
- Pınar**, Mehmet. "1950-1951 Bulgaristan'dan Türkiye'ye Göçler ve Demokrat Parti'nin Göçmen Politikası". *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi* 30, sy 89 (06 Temmuz 2014): 61-94.
- Plamper**, Jan. "The History of Emotions An Interview with An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns". *History and Theory* 49, sy 2 (2010): 237-65. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2010.00541.x>.
- Plutchik**, Robert. *Circumplex Models of Personality and Emotions*. American Psychological Association, 2009.
- Rachman**, S. "Emotional Processing". *Behaviour Research and Therapy* 18, sy 1 (01 Ocak 1980): 51-60. [https://doi.org/10.1016/0005-7967\(80\)90069-8](https://doi.org/10.1016/0005-7967(80)90069-8).
- Rai**, Neetij, ve Bikash Thapa. "A Study on Purposive Sampling Method in Research". *Kathmandu: Kathmandu School of Law* 5, 2015.  
[https://www.academia.edu/28087388/A\\_STUDY\\_ON\\_PURPOSIVE\\_SAMPLING\\_METHOD\\_IN\\_RESEARCH](https://www.academia.edu/28087388/A_STUDY_ON_PURPOSIVE_SAMPLING_METHOD_IN_RESEARCH).
- Reddy**, William M. "Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution". *The Journal of Modern History* 72, sy 1 (2000): 109-52.  
<https://doi.org/10.1086/315931>.
- . *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511512001>.
- Rosenstone**, Robert A. *History on Film/Film on History*. Routledge, 2014.
- Rosenwein**, Barbara H. *Love: A History in Five Fantasies*. Wiley, 2022.
- Ryder**, Norman B. "The Cohort as a Concept in the Study of Social Change". *American Sociological Review* 30, sy 6 (1965): 843-61. <https://doi.org/10.2307/2090964>.
- Salihoğlu**, Muhsin, Y. Bağirov, Deniz Özgür, ve Hülya Kortun. *Yoldaşların Ateşle İmtihani: 1920'den Günümüze TKP*. Ürün Yayınları, 2004.
- Sayılğan**, Aclan. *Türkiye'de Sol Hareketler (1871-1972)*. İstanbul: Hareket Yayınları, 1972.
- Scherer**, Klaus. "The Dynamic Architecture of Emotion: Evidence for the Component Process Model". *Cognition and Emotion* 23, sy 7 (2009): 1307-51.
- Schick**, İrvin Cemil, ve Ertuğrul Ahmet Tonak. *Geçiş Sürecinde Türkiye*. Belge Yayınları, 2013.

- Schiller**, Daniela, Marie-H. Monfils, Candace M. Raio, David C. Johnson, Joseph E. LeDoux, ve Elizabeth A. Phelps. "Preventing the Return of Fear in Humans Using Reconsolidation Update Mechanisms". *Nature* 463, sy 7277 (2010): 49-53.
- Sennet**, Alan. "Film as a Historical Source", 2019. <https://www.open.edu/openlearn/body-mind/body-mind/film-historical-source>.
- Sim**, Şükrü. "Türkiye'de Sinema Filmleri ve Sansür". Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı, 1996.
- Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi: 1960-1980*. C. 7. İletişim Yayınları, 1988.
- Stannard**, David E. *Shrinking History: On Freud and the Failure of Psychohistory*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Stearns**, Peter N. "Historical Analysis in the Study of Emotion". *Motivation and Emotion* 10, sy 2 (1986): 185-93. <https://doi.org/10.1007/BF00992255>.
- Stearns**, Peter N., ve Carol Z. Stearns. "Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards". *The American Historical Review* 90, sy 4 (Ekim 1985): 813-36. <https://doi.org/10.1086/ahr/90.4.813>.
- Steimer**, Thierry. "The Biology of Fear-And Anxiety-Related Behaviors". *Dialogues in Clinical Neuroscience* 4, sy 3 (2002): 231-49.
- Stone**, Lawrence. *Road to Divorce: England 1530-1987*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1990.
- . *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Weidenfeld & Nicolson, 1977.
- . *The Past and the Present Revisited*. Londra, New York: Taylor & Francis, 1987.
- Strasser**, Hermann, ve Susan C. Randall. *An Introduction to Theories of Social Change*. Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Sullivan**, Erin. "The History of the Emotions: Past, Present, Future". *Cultural History* 2, sy 1 (2013): 93-102. <https://doi.org/10.3366/cult.2013.0034>.
- Syska**, Alicja. "Using Documentary Film as a Historical Source", 10 Kasım 2021. [https://doi.org/10.47594/RMPS\\_0085](https://doi.org/10.47594/RMPS_0085).
- Szaluta**, Jacques. *Psychohistory: Theory and Practice*. P. Lang, 1999.
- Şanlı**, Ayşem Sezer. "Türkiye'de 'Alamancı' Almanya'da "Türk: Araftaki Gurbetçiler". İçinde *Türkiye'nin 1960'lı Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 667-87. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Şanlı**, S. Fatoş. "Türkiye'de Suçluluk Yapısını Etkileyen Sosyo-Ekonomik Etmenler". Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi, T.C. Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü, 1998.
- Şaul**, Mahir. "Film and Video as Historical Sources". Oxford Research Encyclopedia of African History, 20 Kasım 2018. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190277734.013.247>.

- “Tarihçe - Aydınlar Ocağı”. Erişim 02 Aralık 2022. <http://aydinlarocagi.org/tarihce/>.
- Taş, Ayşe Karaduman.** “İstanbul’un Demografik Yapısı”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Nüfus Bilimleri Enstitüsü, Ekonomik ve Sosyal Demografi Programı, 1996.
- The History of Human Emotions | Tiffany Watt Smith.* Youtube: TED, 2018. [https://www.youtube.com/watch?v=S-3qnZrVy9o&list=PLTwqKCXlhHNlfHT-9JIdFpcMfHsRJQ\\_8s&index=5&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=S-3qnZrVy9o&list=PLTwqKCXlhHNlfHT-9JIdFpcMfHsRJQ_8s&index=5&t=1s).
- Timur, Serim.** *Türkiye’de Aile Yapısı.* Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1972.
- Tomkins, Silvan S.** *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition: Two Volumes.* New York: Springer Publishing Company, 2008.
- Tudor, Andrew.** “A (Macro) Sociology of Fear?” *The Sociological Review* 51, sy 2 (2003): 238-56. [https://doi.org/10.1016/S0716-8640\(10\)70536-8](https://doi.org/10.1016/S0716-8640(10)70536-8).
- “Türk Dil Kurumu Sözlükleri”. Erişim 06 Nisan 2022. <https://sozluk.gov.tr/>.
- Ünal, Güneş.** Korkunun Hafızası Nasıl Çalışır? Röportaj yapan Özgür Duygu Durgun ve Gizem Seher, 08 Ekim 2018. <https://haberler.boun.edu.tr/tr/haber/korkunun-hafizasi-nasil-calisir>.
- Vonderau, Patrick.** *Film as History, History as Film.* European University Institute, 1999.
- Watson, John.** *Behaviorism.* New York: NY: WW Norton & Company, 1970.
- Wierzbicka, Anna.** “The History of Emotions and the Future of Emotion Research”. *Emotion Review* 2, sy 3 (2010): 269-73. <https://doi.org/10.1177/1754073910361983>.
- Yavuz, Sutay, ve M. Murat Yüceşahin.** “Türkiye’de Hanehalkı Kompozisyonlarında Değişimler ve Bölgesel Farklılaşmalar”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi* 15, sy 1 (2012): 76-118.
- Yıldırım, Sinan.** “Köylüler ve Kentliler: Ellili Yılların Dönüşen Yeni Sosyo-Ekonomik ve Kültürel Coğrafyası”. *İçinde Türkiye’nin 1950’li Yılları*, editör Mete Kaan Kaynar, 541-63. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Yurtsever, Haluk.** *Yükseliş ve Düşüş: Türkiye Solu, 1960-1980.* İstanbul: Yordam Kitap, 2008.
- Zencirkiran, Memet.** *Sosyoloji.* 4. bs. Bursa: Dora Yayıncılık, 2016.
- Zihnioğlu, Yaprak.** *Kadınsız İnkılap: Nezihe Muhiddin, Kadınlar Halk Fırkası, Kadın Birliği.* İstanbul: Metis, 2003.
- Zürcher, Erik Jan.** *Modernleşen Türkiye Tarihi.* Çeviren Yasemin Saner Gönen. 7 c. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

## EKLER

### EK 1 – ÖRNEKLEM FİLMLERİ

Yıl	İsim
1950	İstanbul Geceleri
1950	Lüküs Hayat
1951	Ne Sihirdir Ne Keramet
1951	Sürgün
1952	Arzu ile Kamber
1952	İki Kafadar Deliler Pansiyonunda
1953	Çalsın Sazlar Oynasın Kızlar
1953	Katil
1954	Sahildeki Kadın
1954	Yaban Kız
1955	Beyaz Mendil
1955	Günahkar Baba
1956	Sazlı Damın Kahpesi
1956	Yetimler Ahı
1957	Senin İçin
1957	Üç Garipler

1958	Bir Dilim Ekmek
1958	Bir Şoförün Gizli Defteri
1959	Beklenen Bomba
1959	Ben Bir Günahsızım
1960	Suçlu
1960	Ölüm Peşimizde
1961	Ölüm Film Çekiyor
1961	Toros Canavarı
1962	Şehirdeki Yabancı
1962	Ver Elini İstanbul
1963	Bire On Vardı
1963	Kötü tohum
1964	Vurun Kahpeye
1964	Kanun Karşısında
1965	Haremde Dört Kadın
1965	Senede Bir Gün
1966	Efkarlıyım Abiler
1966	İstanbul Dehşet İçinde
1967	Ağır Suç
1967	Sihirbazlar Kralı Mandrake Kiling'in Peşinde
1968	Öksüz
1968	Vesikalı Yarım

1969	Boş Beşik
1969	Tarkan_Mars'ın Kılıcı
1970	Kara gözlüm
1970	Yumurcak Köprüaltı Çocuğu
1971	Beyoğlu Güzeli
1971	Emine
1972	İlk Aşk
1972	Sev Kardeşim
1973	Öksüzler
1973	Yalancı Yarım
1974	Salak Milyoner
1974	Salako
1975	Güler misin Ağlar mısın
1975	Mavi Boncuk
1976	Hasip ile Nasip
1976	Tosun Paşa
1977	Gülen Gözler
1977	Hababam Sınıfı Tatilde
1978	Evlidir Ne Yapsa Yeridir
1978	Yüz Numaralı Adam
1979	Ne Olacak Şimdi
1979	Vay başımıza gelenler

1980	Banker Bilo
1980	Çile
1981	Elveda Mutluluklar
1981	Üç Kağıtçı
1982	Baş Belası
1982	İffet
1983	Tokatçı
1983	Yaktı Beni
1984	Namuslu
1984	Ortadirek Şaban
1985	Keriz
1985	Yanlış Numara
1986	Milyarder
1986	Teyzem
1987	Kurtar Beni
1987	Vurmayın
1988	Acı
1988	Sapık Kadın
1989	Bir Aşk Bin Günah
1989	Sevdim
1990	Darbe
1990	Doyumsuz

1991	Bir Kadın
1991	Varyemez
1992	Çıkamaz
1992	Dönersen Islık Çal
1993	Berlin in Berlin
1993	Tersine Dünya
1994	İslam Adalettir
1994	Manisa Tarzanı
1995	Badem Şekeri
1995	Bay E
1996	Hoşçakal İstanbul
1996	Otostop
1997	Ağır Roman
1997	Gecenin Çılgınları
1998	Altın Vuruş
1998	Gemide
1999	Azize Bir Laleli Hikayesi
1999	Yaşama Hakkı