

### ÖZET

*Yeşilçam filmlerinden yola çıkarak, Türk toplumunun 60'larda yaşadığı geleneksel-modern çatışması incelenebilir. Bu dönemin hemen hemen bütün filmleri var olan geleneksel değerlerin korunması yönünde tavır almış, batılı değerleri ise bir yozlaşma tehlikesi olarak betimlemiştir. Yeşilçam 60 sonrası sanayileşme ve iç-göç sonucu aile kurumundaki değişimleri de ele alarak, kalabalık ailelerin kent ortamı ve değerlerine uyum sorunları yanı sıra kentin koşullarına uyamayan büyük ailenin parçalanışını yansıtmış, ancak bu sorunlara çözüm getirmekte yetersiz kalmıştır.*

### YEŞİLÇAM AND OUR MODERNISATION

*Traditional-modern values contradiction that Turkish people lived during 60's can be examined by analyzing Yeşilçam films. Almost all films of Yeşilçam try to preserve the traditional values and consider the "western values" as dangerous for public life. As a result of industrialization and internal migration after 1960, Yeşilçam deals with the changes in "family life", adaptation problems of big families to urban life and values and the destruction of big families who cannot adapt themselves to urban life. Unfortunately, Yeşilçam cannot provide solutions or alternative life styles to the people of this period.*

**Anahtar Kelimeler :** Modernleşme, Yeşilçam, aile filmleri.

**Key Words :** Modernization, Yeşilçam, family films.

Modernleşme kavramına karşılık olarak, Türkçede çağdaşlaşma, batılılaşma, sanayileşme terimleri kullanılabilen, çoğu zaman "geleneksel" in karşıtı biçiminde anlaşılmaktadır. Avrupa'da şekillenen modernleşme ya da çağdaşlaşma sanayileşmeye eşlik eden siyasal ve toplumsal değişimleri yansıtmaktadır. Temelinde "ilerleme düşüncesi" yatmakta ancak son kertede batının idealleştirilmesine yol açmaktadır. Modernleşme kuramı geleneksel toplumların sanayi toplumuna dönüşme süreci olarak nitelenebilir. Bu nedenle modernleşmek isteyen toplumlar, batının dört yüz yıl süren değişim sürecini izlemek konumundadır. Oysa batı-dışı toplumların kültürde ve ekonomide böyle bir değişimi gerçekleştirmek için bu kadar uzun süre beklemelerine olanak yoktur. Batı ve Osmanlı farklı sosyo-kültürel, tarihsel yapılaraya sahip olduklarından ortaya yine farklı bir modernlik ya da çağdaşlık anlayışı çıkacağına kuşku yoktur.

### GELENEKSEL-MODERN ÇATIŞMASI

Resmi söylem Türk modernleşmesini Osmanlı İmparatorluğu'ndan dolayısıyla "geçmiş"ten "radikal bir kopuş" olarak betimler. Oysa Türkiye'nin halen içinden geçmekte olduğu modernleşme sürecinin Cumhuriyet tarihi ile başlamadığı genel-geçerleşmiş bir kabuldür... Gelenek ile modernin birlikteliğinin yarattığı gerilimli bir bağlam içerisinde oluştukları ve evrildikleri söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nun biraz da zorlamayla girdiği modernleşme sürecinin askeri ve teknik kaygılarla başladığı göz önüne alınacak olursa, siyasanın bir çeperinde yeniliğin, diğer çeperinde ise statükonun savunulması bizzat modernleştirici öğeler üzerinde baskı unsuru olmuştur. Bu açıdan devlet bir yandan klasik yapısını kendi idaresi altındaki yeniliklerle idame ettirmeye çalışırken, diğer yandan da bu yapıyı yine aynı yeniliklere karşı korumak durumunda kalmıştır.<sup>1</sup>

Konuya toplumsal açıdan yaklaşıldığında ise, gerilimin kökeninde kişilerin eski ile yeni değer yargıları arasında "sıkışmışlık duygusu" bulunmaktadır. Yeşilçam filmlerinden

\* Yrd. Doç. Dr., Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Sinema TV Bölümü, Çanakkale.

1-Simten Coşar, 'Türk Modernleşmesi: 'Aklileşme', 'Patoloji', 'Tikanma', Doğu-Batı, sayı:8, Ankara, 1999, s.70-71

yola çıkararak, Türk toplumunun yaşadığı geleneksel-modern değerler çatışması incelenebilir. Yeşilçam filmleri geleneksel değerlerin sorgulanmaya başladığı bir dönemde çekildiklerinden, toplumda yaşanan değer çatışmalarına bilinçli ya da sezgisel biçimde ortak olmuş, toplumun batılı değerler karşısında direnmesinde dayanak oluşturmuştur. Bu filmlerin modernleşmeye karşı geliştirdiği tutumun, özellikle aile filmleri üzerinden ele alınarak, toplumumuzun yaşadığı sosyo-kültürel, ekonomik değişimlerle ilişkileri içinde incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu yazı nihai yargı şemalarından çok Yeşilçam'a ve Türk modernleşmesine ilişkin sorulara varmayı hedeflemektedir.

### YEŞİLÇAMIN ORTAYA ÇIKIŞI

1950'li yıllar tek parti iktidarından çok partili döneme geçilen yıllardır. O zamana kadar dış politikada bağımsız bir görüntü çizen Türkiye Cumhuriyeti giderek ve açıktan ABD'ye yakınlaşır. Devletçi ekonomiden, özel girişime yönelen bir politika vardır. Kapitalist pazar yasaları işlemeye başlar. Yetersiz sermaye birikimi her alanda olduğu gibi sinemada da kendini gösterir. Türk sinemasının Yeşilçam dönemi, DP'nin (Demokrat Parti) iktidara gelme süreciyle koşutluk gösterir. Aralarında organik bir işbirliğinden çok, belki konjonktürel bir beraberlikten, koşutluktan söz etmek daha doğrudur. Ama DP iktidarıyla birlikte başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumlar Yeşilçam sinemasının da oluşumunu belirlemiş, ona kaynaklık etmiştir. Yeşilçam'ın ortaya çıkışında etkili olan diğer bir toplumsal süreç, Türkiye'nin kentleşmesi, kırsal kesimden kentlere yaşanan göç ve etkileridir. Yeşilçam, kentleşme çabasındaki bu kesimi dönüştürmek yerine onların gelenekle olan bağlantılarını güçlendiren, bu bağları kara dönüştüren bir düzenekle işlemiştir.<sup>2</sup>

### SINIFSALEŞİTSİZLİKLER-BURJUVAZİNİN OLUMSUZLANMASI

Yeşilçam doğu-batı arasındaki gerilimin en sıcak örneklerine tanıklık eder. "Yerli filmlerin popüler olduğu 1960-75 yıllarında kültürel yaşamın her alanında geleneksel-modern çatışması açık biçimde kendini hissettirmektedir. Ekonomik alanda ise sınıfsal eşitsizliklerin gündeme getirildiği dönemdir. Toplumsal yaşamdaki hızlı değişimlerin (sanayileşme, kentleşme, iç göç, serbest piyasa ekonomisine geçiş vb.) kimlik sorununu da beraberinde getirdiği bu dönemde, yerli filmler bilinçli ya da sezgisel olarak "gelenek devami" illüzyonunu koruyarak, toplumun "yeni" ile karşılaşmasındaki travmayı hafifletmiştir."<sup>3</sup>

Modernleşme deneyimi tüm Yeşilçam anlatılarının alt-metnidir. Yeşilçam'ın üzerine oturduğu ve seyircisini yakaladığı yer modernlik deneyimine ait travmaların müzakere edildiği bu alt-metindir. Modernlik serüvenimizin en belirgin hatları Yeşilçam filmlerinde görülebilir. Modernliğin yarattığı her türlü kaygı, korku ve arzunun Yeşilçam filmlerine sızdığı söylenebilir.<sup>4</sup>

Hemen hemen bütün filmlerin var olan geleneksel değerlerin korunması yönünde tavır alması<sup>5</sup> ve "batılı değerleri" ise bir yozlaşma tehlikesi olarak betimlemesi ilginçtir. Bu düşünce tarzı yüzyıllık modernleşme serüvenimizin kısa özetidir: Batının ekonomik, teknolojik gelişmeleri istenmekte ancak batılı değer yargıları reddedilmektedir.

Osmanlı aydınları ve devlet adamlarının özellikle kültürel alanda geleneksel kimliklerini, ahlak değerlerini korumak istedikleri Batılılaşmayı maddi hayat ve teknolojiyle sınırlı tutmaya çalıştıkları görülür. Cumhuriyet döneminde Batılılaşma anlayışında bu anlamda bir kopuş görülür. Batılılaşmanın özellikle kültürel alanda olması istenmiş, ancak batılılaşma adına yapılan yenilikler batılı toplum gibi bir toplum olmayı getirmemiştir. Cumhuriyet döneminde batılılaşma tezleri batı uygarlığının bütün olarak ya da bazı yanlarıyla alınması

2- Engin Ayça, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", Görüntü, Sayı:1, İstanbul, 1993, s.53

3- Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.187

4- Nilgün Abisel, vd. Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, Ulusay; Çok Tuhaf Çok Tanıdık, İstanbul, Metis yayınları, 2005, s.121

5- Abisel, a.g.e., s.72

noktalarında odaklanmıştır. Kısmi'ciler ya da gelenekçilere göre Batı'nın "ahlakiyat ve maneviyat"ına gerek yoktur. Bütüncüler ise çağdaş uygarlıktan kaçınılamayacağını bunun Türkiye'nin gelişmesi için biricik yol olduğunu savunmaktadırlar. Batı uygarlığı ile karşılaşmanın dinimizi, ahlakımızı kaybetme anlamına gelmediği tersine ortaya bir sentezin çıkacağı görüşü egemendir. Hem Osmanlı imparatorluğu hem de Cumhuriyet döneminde kısmi batılılaşmayı savunanlar da dâhil olmak üzere batılılaşma amacı ile yapılanlar son analizde "taklit" ya da "batı öykünmeciliği" niteliğindedir.<sup>6</sup> Bu düşünce biçimi filmlerdeki kimliklerin ataerkil düzenin kabul ve reddettiği örnekleri temsil etmesine yol açmıştır.

Sınıf farklılıklarının kuruluşu üst sınıf ve alt-orta sınıf değerlerinin çelişmesine dayanır. Olumlu değerler alt sınıfa atfedilirken, olumsuz olanlar üst sınıfa yüklenir. Çünkü alt sınıf kırsal kesim, geleneksel aile değerlerini temsil ederken, üst sınıf batılı, bireyci-kapitalist değerlere karşılık gelmektedir. İzleyicisi aile ve alt-orta sınıf kadınlardan oluşan Yeşilçam'ın onların değer yargılarına ve beklentilerine uygun filmler ürettiği söylenebilir. Dönemin yerli filmleri bu kadınlara model oluşturacak bir anlatı içerir. Yine de bu filmler toplumdaki kültürel, siyasal, ekonomik olaylarla paralellik göstermektedir. Yerli filmlerimiz belki çoğunlukla sezgisel olarak ta olsa mevcut değer ve normları aktarmış, bunlarda beliren sarsıntıları, değişimleri sergilemiştir.

## GECEKONDULAŞMA VE AİLE FİLMLERİ

Hızlı kentleşme, kırsal alandan kente göç sonucu oluşan gecekondulaşma Türk Sineması'nda 1960'lı yıllardan itibaren yer almıştır. Film anlatısı ve dekorun tümüyle veya çok etkin bir şekilde rol oynadığı gecekondular, Keşanlı Ali Destanı, Sultan, Düttürü Dünya hatta Canım Benim ve Gelin gibi filmlerde net bir biçimde görülebilir.

Ellili yıllardan itibaren çözülmeye başlayan aile ortamıyla ilgili en hüznünlü fotoğraflar bu filmlerde yer alır. Bu filmlerde batılı anlamda "bireysel" bir kültüre dayan

mayan toplumumuzda "aile" temel bir kurum olma niteliğini sürdürdüğünden, aile içi düzenin bu çözülmeyi engellemek, aile içi düzeni korumak için her türlü çaba ve özveri gösterilir (Kalbimin Şarkısı, Akad,1955). Bu yaklaşım alt-orta sınıf geleneksel aile yapısının değerleri için de geçerlidir. Filmlerde dayanışmacı bir ruhla birbirlerine sıkı bağlarla bağlı geleneksel aileler yoksul ama sevecen, sıcak bir ortamda yaşayan mutlu insanlardan oluşan bir birlik olarak çizilip yüceltilirken, zengin üst-sınıf aileler batılı değerleri benimsemiş olduklarından hiçbir şeyde mutluluk bulamayan, çöküntü içinde, yozlaşmış kişilerden oluşan bir topluluk olarak sergilenirler. Olumsuz biçimde ele alınan burjuva ailenin üyeleri birbirlerinden kopuk, lüks bir yaşam sürerler (İlişki, Gürsu; 1983). Kadınlar berberlerde, mağazalarda dolaşırlar, erkekler evle ilgilenmezler. Bu tür aile reisleri kumar masalarında ailenin felaketi-hazırlar; kızlarını bile satacak kadar kendilerinden geçerler (Diriliş, Çakmaklı, 1974). Oğulları serseri olur, haylazlık edip kız peşinde koşarlar. Çoğu kez suç işleyerek babayı güç durumda bırakırlar (Batsın Bu Dünya, Seden, 1975).<sup>7</sup>

Bu filmlerde para insanı kötü olmaya iten bir nitelik taşır gibi görünse de, özellikle alt-orta sınıf kadın tarafından daima arzulanan bir şey olmuştur. Zengin bir erkekle evlenerek, şarkıcı olarak vb. sınıf atlama sevdası içinde olan fakir genç kız teması sıkça işlenmiştir. Arzulanan şeyler olarak gösterilen üst sınıfın batılı özellikleri (şık arabalar, çılgın partiler, açık saçık giysiler, sarışın kadınlar) ya köyden ya da alt-orta sınıftan gelen ve genellikle kadın olan kahramanın (bu kahraman şarkıcı olup pavyonda çalışsa bile) yalınlık, dürüstlük ve sadakat gibi erdemleriyle zıtlık ilişkisi içinde verilir. Genç kadın belki birkaç ders alarak, kolaylıkla üst sınıfa ayak uydurur. Üst sınıfın ekonomik avantajlarına erişmiştir. Hem de sahip olduğu alt-orta sınıf değerlerinden herhangi bir ödün vermeksizin. Böylelikle bu filmler aracılığıyla geleneksel değerler korunarak da ekonomik refaha ulaşılabilceği mesajı verilmiş olur. Yerli filmlerin genelde alt-orta yoksul kesim insanlara hitap ettiği için, zengin çevrelerde ahlaki ve ailevi değerlerin

6- Hayriye Erbaş, Gelişme Yazını ve Geleceği, Doğu Batı, sayı:8, Ankara, 1999, s.20-21

7- Abisel, a.g.e., s.74

yozlaştığını göstererek, onlara durumunuza şükredin demek için yapıldığına inanmak kolay değildir. Tanzimat'tan itibaren doğu-batı ikilemi bütün düşünürlerin temel sorunu olmuş, çoğu değişime karşı direnç göstermiş, batının sadece ekonomisini, teknolojisini alıp, batılı kültürü ve değerlerini reddetmişlerdir. Edebiyatımızda da aynı eğilim görülür. Türk toplumu da her toplum gibi başlangıçta değişime sıcak bakmamış, hatta direnç göstermiştir. Dolayısıyla bu filmler toplumun batılı değerlere karşı tutumunu biraz naif, kendine has anlatımıyla (kıyasıya zıtlıklar içinde) sergilemektedir.

Modernleşme ve geleneksellik ya da kentsellik ve kırsallık karşıtlığı, Türk sineması'nın tematik bir leitmotiv'i olmuştur. İstanbul'un burjuva mekânları ve gece hayatının geçtiği Beyoğlu modern, gecekondular ise geleneksel yaşam biçiminin mekânı olarak yansıtılmıştır. Gurbet Kuşları, Şehirdeki Yabancı, Otobüs Yolcuları, Namus Uğruna, Altın Şehir, Vesikalı Yarım, Ah Güzel İstanbul, Karanlıkta Uyananlar, Bitmeyen Yol, Gelin, Düğün, Diyet gibi filmler İstanbul'a göç ve modernleşme süreciyle ilgili olarak klasik olmuş eserlerdir. İstanbul bu filmlerde modernleşme ve geleneksellik arasındaki ikili yapıyla temsil edilirken, İstanbul'daki yaşam biçimlerinin çeşitliliği tasdik edilmiştir.

Modernleşme olgusu da sadece sosyo-kültürel alanda değil, aynı zamanda ekonomik faaliyet ve kentsel politik bir olgu olan sendikalaşma alanında da izlenebilir. Örneğin, Karanlık'ta Uyananlar, sınıfsal ve sendikal bakış açısıyla İstanbul'da gecekondularda yaşayan işçi kesimi ile lüks "batılı" mahalle ve evlerde yaşayan burjuva kesimlerinin çatışmasını temsil eder. Bu filmdeki gecekondular halkı, modern kentsel bir olgu olan sendika bilincinin gerekliliğini ve kendilerine yararını görür ve ona katılmaya başlar ki, filmin belgediği süreç 1961 Anayasası'nın verdiği sendikal ve politik hakları temsil ederken, bu sürecin canlı kalması ve ilerlemesine de eşlik eder... Karanlıkta Uyananlar, Gelin, Bitmeyen Yol gibi filmler bu hareketlenmeleri yansıtmıştır.<sup>8</sup>

## KENT ORTAMINDA AİLENİN BİRLİĞİNİ KORUMA ÇABALARI VE KENTE GÖÇEN BÜYÜK AİLENİN PARÇALANMASI

Yeşilçam 1960 sonrası sanayileşme ve iç göç sonucu aile kurumundaki değişimleri ele alarak toplumdaki değişimleri ve modernleşme deneyiminin izlerini (ailedeki çekirdekleşme, kalabalık ailelerin kent ortamı ve değerlerine uyum sorunları) dile getirmiştir. Bu dönemde köyden kente göç, gecekondulaşma, yeni yaşam tarzına ayak uydurma çabaları yine toplumun temel kurumu olmayı hala koruyan "aile" çerçevesinde ele alınmıştır. Geleneklerin sarsılmaya başladığı, toplumun değer, tutum ve davranışlarının hızlı bir değişim sürecine girdiği bu dönemde, Anadolu'nun çeşitli yöre ve folklorik kültürlerinden gelen bu aileler ne kendi kültürlerini devam ettirebilmişler ne de kent değerlerini benimseyebilmişlerdir.

Yeşilçam filmlerinde, iki değer sistemi arasında bir alt-kültür oluşturan bu ailelerin kentteki zor yaşam koşullarına göğüs gerebilmeleri için, geçerliliğini yitirmekte bile olsalar geleneksel değerlere dayanmaları görüşü savunulur. Ekonomik sıkıntılar, tercihler büyük ailenin parçalanmasını hazırlayıcı etkenlerdir (Gelin, Altın Şehir, Aksoy, 1978). "Gelin", "Kara Çarşafı Gelin", "Selvi Boylum Al Yazmalım" gibi filmler, geleneksel ailenin toplumsal değişim ve dönüşümler karşısında geçirdiği sarsıntıları aile ilişkilerine daha gerçekçi bir yaklaşımla sergiler.

Lütfi Ömer Akad'ın "Gelin" (1973), "Düğün" (1973), "Diyet" (1974) üçlemesi bu yaklaşımın en tipik örneğidir. Bu üçlemede Akad, büyük kente göç sorununu, değişik kişilerin ve ailelerin mücadelesini izleyerek, ilkinde Yozgat'tan kopan ve İstanbul'a yerleşen, büyük kentte kasaba düzenini sürdürmeye kalkan fakat ekonomik ve toplumsal koşulların altında ezilen, sonunda kurtuluşu bakkal dükkânında değil de bir fabrikada çalışmakta bulan, bunun uğruna kurban veren bir aileyi; ikincisinde Urfa'dan gelip kent gerçeklerine küçük hesaplar ve hırslarla yaklaşmaya çalışırken kendi geleneklerini de yozlaştıran, her şeyini, ailenin bireylerini bile satışı çıkar

8- Mehmet Öztürk, "Türk Sinemasında Gecekondular", <http://www.ejts.org/document94.html> (08.06.2007) s.8

tan, dağılma tehlikesiyle karşı karşıya gelen başka bir aileyi; üçüncüsünde ise büyük kentte emekçilik sorunu ve emekçi olma sorumluluğuyla karşılaştıklarında zor yoldan bilinçlenen bir ikiliyi ele alır.<sup>9</sup> Gelin'deki Hacı İlyas Efendi evin içinde Yozgatlı bir feodal ev reisi iken, şehirde kapitalizmin kurallarına göre davranır. İstanbul'daki evini Yozgat'a çeviren bir ailenin dramını gösteren Lütfü Akad'ın modernist bir bakış açısına sahip olan Gelin'de çocuk, dedesinin para hırsından dolayı ticari kapitalizmin ve feodal zihniyetin gayri insani anlayışlarına "kurban" edilir. İstanbul'da ufak ufak ticaret işini büyütme isteyen ve ailenin temel gereksinimlerini sürekli erteleyen Hacı İlyas Efendi, torunu için doktor ve ilaç parası ödememek amacıyla çocuğu hastalığına terk etmiş, doktor yerine de dua etmeyi önermiştir. Ataerkil bir aile yaşamı içinde gelişen filmde aile reisi dışında kimsenin-çocuğun anne babasının bile sözü geçmez. Film, para hırsının insani ilişkilerde nasıl bir tahribata yol açtığını açığa vurmuştur. Öte yandan "Gelin" filminde gecekondu mahallesinde yaşayan komşu bir kadın, fabrikada çalışıp sendikalı bile olmuştur. Hatta modernleşen bu kadın başka bir kadına da konumunu anlatıp durumunu değiştirme ilgisini uyandırır.<sup>10</sup> Sürü (Ökten,1979), Düşman (Ökten,1980), Adak (Batıbeki,1979), Almanya Acı Vatan (Gören, 1979), Seninle Son Defa (Tuna, 1979), Sultan (Tibet, 1979) filmleri de benzer bir tutumla aile kurumunu ele alan filmlerdendir.

Kentleşmenin artmasıyla birlikte yeni bir şehir hayatı ve bu hayata bağlı olarak ta yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkar. Bu yeni yaşam tarzında, aile hayatı, aile içi ilişkiler, alışkanlıklar, giyim kuşam değişmiştir. Köyden kente göçen gruplar şehrin bu yeni yaşam tarzına adapte olmakta güçlük çekerler. Çifte kimlikliliğin (kırsal kimlik ve yeni kent kimliği) yarattığı baskı bu göç etmiş grupları, kırsalın ve yeni şehir hayatının kuralları arasında bırakır ve bocalatır. Kırsalın şartlarında var olan ve kendini gelenekleriyle yaşamaya alışkın aileler, kentin yaşam koşullarında değişmek zorunda kalacak; değişime direnseler de aile

yapıları dönüşecektir. Kentin zorlu yaşam koşulları nedeniyle ekonomik baskılar yaşayan aile, yapısal olarak değişmektedir. Kadının evin dışına çıkarak çalışmak zorunda kalması ataerkil yapıyı zayıflatmaya başlar.<sup>11</sup>

Ailedeki çekirdekleşme gelenekselden moderne doğru bir değişimi gösterse de, kente gelmekten başka çaresi olmayan ama kente de bir türlü uyum sağlayamayan büyük aile ayakta tutulmaya çalışılır. Bu filmlerde ekonomik, mekânsal ve toplumsal ilişkilerin değişiminde karşılaşılan uyum zorlukları geleneksel aile bağları korunarak atlatılmaya çalışılır. Ancak kente topluca göçen aileler, yeni ortamda eski iç ilişkilerini sürdüremezler (Bitmeyen Yol, Gelin). Bu ailelerde akrabalık ilişkilerinde yaşanan dönüşümler ve yeni çevre dolayısıyla "bireysel" mutluluk arayışlarının gündeme gelişi sorun olarak filmlerimizde doğrudan ele alınır (Gurbet Kuşları, Halit Refiğ, 1964). Geleneksel yapıya ters düşen bu arayış ve özlemler doğal olarak olumsuzlanır (İstanbul '79, Aksoy, 1979).

Geçiş aşamasında ailenin ortak amaçları önem taşımakta olduğundan, ekonomik güçlüklerle bireysel mutluluk ve ailenin varlığını sürdürme sorunu bir çatışma yaratmaktadır. Bu çatışma batılı toplumların "birey" i temel alan kültürel yapısı ile Türk toplumunun "aile"yi temel alan kültürel yapısı arasındaki farklılığı yansıtması açısından geleneksel-modern geriliminin zirvesini oluşturur. Toplumun yaşadığı oldukça radikal bir değişimi içeren bu ikilem hala sürmektedir.

## ARABESK VE KİMLİK SORUNU

12 Eylül sonrasında arabesk kültür-kent değerleri çatışması açıkça ifade edilmeye başlanmıştır. Bu arada kentlere iyice yerleşen eski gurbetçiler de kendilerine yeni bir kimlik, yeni değerler aramaya başlamışlardır. Artık istedikleri yalnızca para ve refah değildir. Daha sofistike, daha estetik, daha hoş bir yaşam hayali kovalarken burjuva yaşam biçiminin güzer-gahına girerler. 80'li yıllarla birlikte arabesk garibanlar sınıfını aşarak sınıflar üstü bir konum kazanır. Sınıflar üstü arabesk kültürün

9- Giovanni Scognamiglio, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalıcı yayınevi, 1998, s.234

10- Mehmet Öztürk, "Türk Sinemasında Gecekondu", <http://www.ejts.org/document94.html> (08.06.2007) s.9

11- Aydan Özsoy, Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi (içinde) Sinemada Anlatı ve Türler, Ankara, Vadi yayınları, 2004, s.277-278

müreffeh kesimi de paranın keyfini sürmek ve yeni kimlik edinmek adına aynı güzergâhta ilerlemektedir. Neyin arabesk olduğu neyin olmadığı tartışma konusudur artık. Kırsal kökenin izleriyle (geleneksel değerler) kent yaşamının (batılı değerler) aynı değirmende çekilmesi bambaşka bir kültür yaratmıştır. Bu dönemde oluşan yeni kent değerleri yükselen değerlerdir. Köylülük, diğer bir deyişle geleneksel değerler tamamen devreden çıkarılmalıdır. Köylülükle kentliliği ayıran çizgi ise “tüketim ve yatırım kalıpları”ndan geçmektedir. Yeni değerlerin sözcüleri işi önce “ne kadar tüketirseniz o kadar kentlisiniz” söylemine, daha sonra da “kent değerleri” söylemine vururlar. En pahalı, en gösterişli biçimde yaşayan, evine teknolojinin nimetlerinden maksimum sayıda sokabilenler “en kentli”dir bu bakışla. Artık 70’lerdeki ideolojik kalıplar yerini sözü edilen tüketim kalıplarına bırakmıştır. Batıdan aşırma bu tüketim kalıpları toplumun “iyi yaşama” taleplerine ters düşmediğinden kabul görür. “Akrabalık ve aile bağları” hala toplumdaki önemini bütünüyle yitirmemiş olsa da “bireysel mutluluk ve çıkar kaygıları” ön plana çıkmaya başlamıştır.<sup>12</sup>

## SEKSEN SONRASI KADIN FİLM- LERİ VE BİREYİN KEŞFEDİLMESİ

Seksen sonrasında yapılan az sayıdaki aile filmleri göç eden ailenin kent ortamında parçalanışını, (Eskici ve Oğulları, Şahin Gök, 1990), (Göç, Tevfik Polam 1993), (Ağır Roman, Mustafa Altıoklar, 1997), aile içi şiddeti (Bana Şans Dile, Çağan Irmak, 2001), (Duvara Karşı, 2003) ya da bireysel mutluluk arayışını (Fidan, Erdoğan Tokatlı, 1984) ele alır. Aile filmleri yerini bireysel duyarlılıkları oldukça marjinal kişilerin marazi ilişkileri çerçevesinde işleyen filmlere bırakır. Çağ atladığı söylenen bir toplumda değerler ve onları temsil eden prototipler reddedilerek, “birey” çevresinde dönen öykülere ve psikolojisi olan karakter yaratmaya yönelir Türk sineması. Eski ama hala yakın dönemin ünlü ikilikleri (fakir kız-zengin delikanlı/zengin kız-halk çocuğu/temiz, saf pavyon şarkıcısı-gazino sahibi) fazla klişe ve çağ dışı olduklarından yerlerine başka klişe

ama çağdaş(!) üçlüler (Fransız bulvar tiyatrosunun klasik ben, eşim ve aşığı) geçer. Çoğunluğu sosyo-kültürel arka plandan yoksun bu karakterlerin toplumsal konumları oldukça yüksek tutularak, sorunları, tutkuları, tatminsizlikleri, kompleks ve bunalımları Freudvari şemalarla açıklanmaya çalışılır. Öyküler genelde “iletişimsizlik” ve “yabancılaşma”yı içermektedir (Amansız Yol, Ömer Kavur), (Tabutta Rövaşata, Derviş Zaim).<sup>13</sup>

Bu dönemde kadının aile ve iş yaşamındaki yerinin değişmesi sonucu pek çok “kadın” filmi yapılır. Atıf Yılmaz (Delikan ve Adı Vasfıye), Bilge Olgaç (Kaşık Düşmanı, 1984), Kartal Tibet (Şalvar Davası, 1983), Yavuz Turgul (Fahriye Abla, 1984) filmlerinde kadının mal gibi görülmesi sorununu işlerler. Atıf Yılmaz’ın “Asiye Nasıl Kurtulur” filmiyle bu tema doruk noktasına ulaşır.<sup>14</sup> Ancak daha önce geleneksel değerler çerçevesinde bir “özveri” figürü olarak ele alınan, namus timsali kadın “özgürlük” ve “cinsellik” arayışına girmiştir. Kadın filmi denildiğinde asıl hedef kentli, tercihen kentsoylu, aydın ve her daim güzel kadındır. Bunlardan kimi öğrenimini yurt dışında yapmıştır, kimi yazar, ressam vb serbest meslek sahibidir. Aynı ortamları paylaşırlar. Genelde benzer yalnızlıkları, bunalımları, kıskançlıkları, direnişleri ve özellikle de “özgürlük” ve “cinsellik” arayışları vardır. Bu yolla kimlik edineceklerdir. Böylece beyazperdeye aşkı, sevgiyi, beraberliği, cinsel tatmini arayan bazıları gizemli bir dizi mutsuz ve tatminsiz kadının resmigeçidi yansır.<sup>15</sup> Başta Atıf Yılmaz (Mine, 1981), (Bir Yüdümlü Sevgi, 1984), (Kadının Adı Yok, 1987) (Dul Bir Kadın, 1985) olmak üzere, Selim İleri, Ömer Kavur, Sinan Çetin, Şerif Gören, Başar Sabuncu, Zeki Ökten gibi birçok yönetmen “kentli kadın tipi” üzerine yoğunlaşmışlar, ancak kadının daha çok cinselliğini ön plana çıkarmışlardır. Bireysel özgürlük eşittir cinsellik düşüncesi yaygın bir hal almış, kadının aile ve iş yaşamında karşılaştığı sorunlar bu filmlere fazlaca yansımamıştır.

12- Can Kozanoğlu, Cilalı İmaj Devri, İstanbul, İletişim yayınları, 2000, s.37-56

13- Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1998, s.507-508

14- Faruk Kalkan, Sinema Toplum Bilimi, İzmir, Ajans Tümer yayınları, 1993, s.75-76

15- Scognamillo, a.g.e, 1998, s.509

## SONUÇ YERİNE

Toplumda hala ekonomik bakımdan eşitsizlikler bulunmakta, sürekli tüketimi körükleyen bir düşünce biçimi yerleşmektedir. Seksen sonrasında girilen bu çok hızlı değişim sürecinde toplumumuzun değer yargıları değişmiştir kuşkusuz. Ancak “aile”nin yerini tamamen ayrılmış, kendi çıkarlarını her şeyin üstünde gören bir “birey” tipine bıraktığı bir değişimden de söz edilemez. Kırsal kesimdeki büyük aile birimi kent ortamında çekirdek aileye dönüşmüş, kentli ortamının getirdiği mücadeleler sırasında sarsıntılar geçirmiş olmasına karşın hala ayakta durmaktadır. Doğal olarak çekirdek ailenin üyeleri yeni rol ve sorumluluklar üstlenmek zorunda kalmışlardır. Ataerkil babanın mutlak hâkimiyeti zayıflamış, bazı ailelerde ise daha eşitlikçi yaklaşımlar sergilenir olmuştur. Toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan bu yapı göz ardı edilerek, küçük bir azınlığın bire bir batıyı model alan “birey” olma sevdaları, soyut bir zaman-mekan içinde marjinal tiplerle anlatılmaya çalışıldığından, Yeşilçam’ın naif anlatımıyla verdiği geleneksel-modern çatışmasının uzağında post-modern bir girişimi çağrıştırmaktadır. Hiçbir şey belirli değildir: “Ortaya çıkan Türkiye Türkiye’nin kendisi değildir, megakent İstanbul’un vitrin Türkiye’sidir, daha çok liberal ekonominin ve köşe dönmeçiliğin Türkiye’sidir.”<sup>16</sup> Bu ortamın yarattığı insan tipi ve toplumsal bağlamı bile ne yazık ki perdeye tam olarak yansımamaktadır. Yeşilçam modernleşme çarkında eriyen ailenin parçalanışına çözüm getirememiş, modernlik deneyimini yaşayan insanlara alternatif düşünce ya da yaşayış biçimleri sunacak kadar entelektüel birikime sahip bir sinema değildir. Ancak yine de, sezgisel de olsa toplumun nabzını tutabilmiş, en ağdalı melodramlarında bile, bir bilinmeyene doğru yola çıkmış bu toplumun geçirdiği sarsıntıları hafifletmek için elinden geleni yapmıştır. Belki de seyircilerinin ona tutkuyla bağlanmalarının nedeni budur.

16- Scognamillo, a.g.e., 1998, s.512

## KAYNAKÇA

- Abisel, N, Arslan, Behçetoğulları, Karadoğan, Öztürk, Ulusay, (2005), Çok Tuhaf Çok Tanıdık, İstanbul: Metis yayınları.
- Abisel, N. (1994), Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara: İmge Kitabevi.
- Ayça, E.(1993), Türk Sineması Seyirci İlişkileri, Görüntü, sayı:1.
- Erbaş, H.(1999), Gelişme Yazını ve Geleceği, Doğu Batı, sayı:8.
- Kalkan, F.(1993), Sinema Toplumbilimi, İzmir: ajans Tümer yayınları
- Kozanoğlu, C. (1992), Cilalı İmaj Devri, İstanbul: İletişim yayınları.
- Özsoy, Aydan (2004), Türkiye’de 1960’lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi (içinde) Sinemada Anlatı ve Türler, der. Küçük Kurt F.D. ve Gürata
- Öztürk, Mehmet (2004), Türk Sinemasında Gecekondular, <http://www.ejts.org/document94.html> (08.06.2007)
- Scognamillo, G. (1998), Türk Sinema Tarihi, İstanbul: Kabalcı yayınevi.

