



Ne Doğu Ne Batı: Kezban Filmleri Üzerinden Türkiye'nin Toplumsal ve Kültürel Dönüşümünde Modernleşmenin İzleri

Neither East Nor West: Traces of Modernization in Türkiye's Social and Cultural Transformation through Kezban Films

Sezin Doğan,^a

^a Arş. Gör. Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.

sezin.dogan@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-5161-5481

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 08.03.2025

Düzeltilme tarihi: 12.06.2025

Kabul tarihi: 13.06.2025

Anahtar Kelimeler:

Modernlik,

Yeşilçam,

Melodram,

Kezban,

Film Çözümleme

ÖZ

Sinema yalnızca bir anlatı aracı olmanın ötesinde, toplumu hem yansıtan hem de onun dinamikleriyle şekillenen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, toplumsal değişim ve dönüşümler sinemanın içeriğini doğrudan etkilemiş, onun estetik ve tematik yönelimlerini belirlemiştir. Türkiye’de özellikle 1950’de çok partili siyasi sisteme geçişle ivme kazanan toplumsal dönüşüm süreci, sinemanın da anlatı yapısını ve temalarını yeniden şekillendirmiş, 1960-1980 yılları arasında yaşanan önemli ekonomik, sosyal ve kültürel değişimlerle bu etkileşim daha da belirgin hale gelmiştir. Bu dönüşüm süreci, toplumsal değerlerin, aile yapısının ve bireylerin değişen rollerinin sinemaya yansımaları da beraberinde getirmiştir. Yeşilçam sinemasında melodram, modernleşmenin ve bunun Türk toplumunda yarattığı gerilimlerin önemli bir yansıması olmuştur. Bu çalışma, Yeşilçam melodram filmlerinde modernleşmenin temsiline ve bu bağlamda Kezban (1968), Kezban Roma’da (1970) ve Kezban Paris’te (1971) filmlerinde toplumsal değişimin nasıl yansıtıldığına odaklanmaktadır. Bu filmlerin seçilme nedeni, melodram türünün karakteristik tüm özelliklerini taşımalarıdır. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde modernleşme kavramına kısaca değinilecek ve Türkiye’nin 1950-1970 yılları arasındaki toplumsal dönüşümleri ana hatlarıyla ele alınacaktır. İkinci bölümde ise 1960’lı yıllarda Yeşilçam melodram sinemasının temel özelliklerine değinilecektir. Çalışmanın son kısmında film çözümlemeleri, betimsel analiz yöntemi kullanılarak gerçekleştirilecektir. Araştırmanın amacı, 1960’lı ve 1970’li yılların başlarında Türkiye’de yaşanan gelişme ve modernleşme süreçlerinin söz konusu filmlerde nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Analiz sonucunda bu filmlerde, modernlik ve Doğu-Batı değerlerini temsil eden kentli-köylü ikiliği anlatının temel yapısını oluşturmaktadır. Yapısı itibarıyla muhafazakâr bir tür olan melodramın tüm karakteristik özellikleri, incelenen üç filmde de belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir.

ARTICLE INFO

Article history:

Received: 08.03.2025

Received in revised form: 12.06.2025

Accepted: 13.06.2025

Keywords:

Modernity,

Yeşilçam,

Melodrama,

Kezban,

Film Analysis

ABSTRACT

Cinema is not only a narrative medium, but also a structure that both reflects society and is shaped by its dynamics. In this context, social changes and transformations have directly affected the content of cinema and determined its aesthetic and thematic orientations. The process of social transformation in Turkey, which gained momentum with the transition to a multi-party political system in 1950, reshaped the narrative structure and themes of cinema, and this interaction became even more evident with the significant economic, social and cultural changes between 1960 and 1980. This transformation process also brought about the reflection of social values, family structure and changing roles of individuals on cinema. Melodrama in Yeşilçam cinema has been an important reflection of modernisation and the tensions it has created in Turkish society. This study focuses on the representation of modernisation in Yeşilçam melodrama films and how social change is reflected in the films Kezban (1968), Kezban in Rome (1970) and Kezban in Paris (1971). These films were chosen because they have all the characteristic features of the melodrama genre. Accordingly, in the first part of the study, the concept of modernisation will be briefly mentioned and Turkey's social transformations between 1950-1970 will be outlined. In the second part, the basic characteristics of Yeşilçam melodrama cinema in the 1960s will be discussed. In the last part of the study, film analyses will be carried out using the descriptive analysis method. The aim of the study is to reveal how the development and modernisation processes in Turkey in the 1960s and early 1970s are represented in these films. As a result of the analysis, the urban-peasant dichotomy representing modernity and East-West values constitutes the basic structure of the narrative in these films. All the

* DOI: 10.46442/intjcss.1653992

** Sorumlu yazar: Sezin Doğan, sezin.dogan@selcuk.edu.tr

characteristic features of melodrama, which is a conservative genre in terms of its structure, are clearly observed in all three films analysed.

Atıf Bilgisi / Reference Information

Doğan, S. (2025). Ne Doğu Ne Batı: Kezban Filmleri Üzerinden Türkiye'nin Toplumsal ve Kültürel Dönüşümünde Modernleşmenin İzleri. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 11 (1), s. 140-153.

Giriş

Modernleşme, 17. yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkan ve dünya üzerinde tüm ülkeleri farklı seviyelerde etkileyen, ekonomik, siyasi, sosyal ve kültürel bir değişim sürecidir. Aydınlanma Çağı ile gelen modernlik kavramı ise, geleneksel olandan yeni olana geçiş, inanç temelli düşünceden akılcılığa ve demokrasiye doğru uzanan bir süreç olarak tanımlanabilmektedir. Aklın, özgürlüğün, hümanizmin ve bireyselliğin dönemi olan bu dönem, Cevizci'nin de ifade ettiği gibi (2005: 1184), kilisenin çöküşünü, kentleşme ve sanayileşmeyi, geleneksellik yok oluşunu, liberal demokrat düşüncenin yükselişini ve toplumsal değişimleri ifade etmektedir. Modernliğin en belirgin niteliği değişimdir. Değişimin özü ise üretim ve tüketim kalıplarının değiştiği Sanayi Devrimi olarak işaret edilmektedir (Bağce, 2004:16). Üretim ve tüketim kalıplarının değişmesiyle birlikte modernleşme siyasal anlamda bütünleşme sorunlarıyla başa çıkmak için farklı kurum ve organizasyonlar yaratmış, yarattığı bu kurumlar ise daha büyük toplumsal hareketlere yol açmış ve toplumu dönüştürmüştür (Ateş, 2004, s. 76).

Türkiye'nin batılılaşma sürecini Akpınar (2015: 68) ortada kalmış bir modernleşme çabası olarak görmektedir. Ona göre, Türkiye, Osmanlı'dan itibaren Batılı olmayı istemiş ancak geleneksel düşünce kalıplarından kurtulamamıştır. Bu ikili yapı, toplumda hem kurumsal hem de bireysel düzeyde bir gerilim yaratmış, modernleşme sürecini tam anlamıyla tamamlamayı zorlaştırmıştır. Bu bağlamda, Batılılaşma hedefiyle atılan adımlar, çoğu zaman geleneksel değerlerle çatışmaya girmiştir. Bu yüzden Türk toplumu için ne Batı toplumu ne de geleneksel toplum denilebilmektedir. Bu ikili yapı ve kimlik bunalımı, kültürel üretim alanında da kendini göstermiş, özellikle popüler sanat ve sinema bu gerilimi işlemekte önemli bir rol oynamıştır. Türkiye'de 1950-1970 yılları arasındaki modernleşme çabaları dönemin Yeşilçam sinemasında oldukça etkili olmuştur. Kırel'in de belirttiği gibi (2005: 11), sinema toplumsal bağlarından bağımsız düşünülemez; zira sinema, içinde üretildiği toplumun dinamiklerini, değerlerini ve değişim süreçlerini yansıtmaya işlevi görür. Toplumsal yapıyı ve dönüşümleri anlamlandırmak, ancak yaşanan değişimlerin izini sürerek mümkündür. Bu çerçevede, Yeşilçam sineması da 1950-1970 yılları arasında Türkiye'deki toplumsal dönüşüm sürecinin bir yansıması olarak şekillenmiş ve dönemin toplumsal yapısını, değerlerini ve çelişkilerini kendi anlatı dünyasında yeniden üretmiştir. Bu dönemde Yeşilçam filmlerinde sıkça karşılaşılan mekânlar ve karakterler, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki gerilimleri görünür kılan temsiller sunmaktadır. Yeni inşa edilen apartmanlar, gaziolar, büyük holdingler, köşklere yaşayan zengin aileler, gösterişli davetler, ev içlerinde kullanılan son model beyaz eşyalar ve Batı tarzında döşenmiş yaşam alanları, dönemin kentleşme ve tüketim kültürünün sinemaya yansıyan unsurlarından bazılarıdır. Bunun yanı sıra, köyden kente göç eden ve modern hayata uyum sağlamaya çalışan kadın karakterler ile onların karşısına konumlandırılan "Batılılaşmayı ahlaki sınırların ötesinde bir yaşam tarzı ile özdeşleştiren, erkeğin dikkatini çekme arzusunu merkeze alan, şımarık ve yozlaşmış kadın" figürleri, bu

süreçte kadının toplum içindeki dönüşen rolünü ve toplumsal cinsiyet normlarını dramatik bir çerçevede ele almaktadır. Aynı şekilde, dayanışma içinde yaşayan ve rekabetten uzak mahalle kültürü ile bireyselliğin ön plana çıktığı modern hayat arasındaki karşıtlık da Yeşilçam'ın anlatısında sıkça işlenen bir temadır. Bu dönem melodramlarında en belirgin özelliklerden biri, modernlikle gelenekselliğin sürekli bir çatışma içinde sunulmasıdır. "İyi" olarak tasvir edilen karakterler, Batılı bir yaşam tarzını benimsemiş olsa da aile değerlerine bağlı kalan, geleneksel ahlaki normları koruyan bireylerdir. Buna karşılık, "kötü" karakterler ise Batı kültürüne özenen, aile kavramını değersizleştiren ve toplumsal normlara meydan okuyan figürler olarak resmedilmiştir. Bu bağlamda, Yeşilçam melodramları yalnızca bireysel hikayeleri değil, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecinde yaşadığı kimlik krizini ve toplumsal değerler ekseninde yaşanan çatışmaları da gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmada, öncelikle modernlik kavramı ele alınarak, modernleşme sürecinin temel dinamikleri teorik bir çerçevede incelenecektir. Çalışmanın analizine temel oluşturması açısından, örneklem olarak seçilen filmlerin çekildiği döneme odaklanılarak, 1950-1970 yılları arasındaki Türkiye'de yürütülen modernleşme çalışmaları ve bu süreçte şekillenen gündelik hayat pratikleri değerlendirilecektir. Daha sonra, Yeşilçam melodram sinemasının temel özellikleri kısaca ele alınarak, bu türün toplumsal yapı ile kurduğu ilişki tartışılacaktır. Son olarak, yönetmenliğini Orhan Aksoy'un üstlendiği *Kezban* (1968), *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) filmleri, betimsel analiz yöntemi kullanılarak çözümlenerek, Yeşilçam melodramlarında modernleşme olgusunun temsili irdelenecektir.

1. Kavram Olarak Modernlik

Modernlik kavramı, tarihsel süreç içerisinde farklı bağlamlarda ele alınmış ve zamanla anlamı dönüşüme uğramıştır. Cevizci'ye göre (2005: 1178) kavram, düşüncede özgürlüğü, otoritelerden bağımsızlaşmayı ve yeni ile son düşünceleri ifade etmektedir. Kavramın kökeni Latince modernus kelimesine dayanmaktadır (Ateş, 2004: 64). Terim, ilk kez 5. yüzyılda Hristiyanlık dönemini, Romalı ve pagan geçmişten ayırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda, modern kavramı ilk kullanımında yeni olanı yüceltirken eski dünyayı putperest olarak nitelemiştir (Kovács, 2010: 8). Bugünkü anlamıyla kullanımı ise 16. yüzyıl başlarında ortaya çıkmış ve zamanla geleneğin karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Sunay'ın da belirttiği gibi (2004: 18), modern kavramı esasen geleneğin antitezi olarak şekillenmiştir.

Modernlik, geleneksel toplum yapısından modern toplumsal hayata geçiş sürecini ifade etmektedir. Geleneksel toplumlar, avcı-toplayıcı topluluklardan itibaren şekillenmiş ve uzun bir süre boyunca temel üretim biçimlerini korumuşlardır. Giddens'a göre (2012: 70) bu topluluklarda eşitsizlik nadiren görülmekte, bireyler maddi servet birikiminden ziyade tören ve ayinlere önem vermektedir. Toplumsal yapı, yaş ve cinsiyet rollerine dayalı olup, din ve totem gibi inanç sistemleri güçlüdür. Bu nedenle, laiklik veya laikleşme kavramlarından bahsetmek mümkün değildir. Üretim faaliyetleri topluluk üyeleri tarafından düzenlenmekte ve yalnızca tüketim için üretim yapılmaktadır. Geleneksel toplumlarda toplumsal roller doğumla belirlenirken, değer sistemleri büyük ölçüde ahiret inancına dayalıdır ve rasyonelleşme ile toplumsal farklılaşma düzeyleri düşüktür (Ateş, 2014: 71). Ancak, kendi tüketimine yönelik üretimden amaçlı üretime geçiş süreci, geleneksel toplumun modern topluma evrilmesini tetiklemiştir. Üretim araçlarının gelişimiyle birlikte iş bölümü artmış, bireysellik ön plana çıkmış, dinin toplumsal hayattaki etkisi azalmış ve geleneksel aile yapısının yerini çekirdek aile olarak kentleşme süreci hızlanmıştır (Bağcı, 2004: 14). Elias (2000: 73) modernlik kavramının, Batılı toplumların son iki-üç yüzyıl içinde ilkel toplumlardan farklı olarak sahip oldukları unsurları tanımlamak için kullanıldığını belirtmektedir. Cevizci (2005: 209) ise Batı'nın modernleşmesini 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar süren bir ilerleme dönemi olarak ele almaktadır. Modern hayatın temel dinamikleri, 15. ve 16. yüzyıllarda Rönesans ve Reform hareketleri, 17. yüzyılda Bilimsel Devrim, 18. yüzyılda ise Aydınlanma Çağı ile şekillenmiştir. Bu dönüşüm süreci, 1789 Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi ile birlikte somut bir biçimde modernleşme hareketine dönüşmüştür.

Modern kavramındaki esas değişim Rönesans'la birlikte ortaya çıkmıştır. Tarihsel olarak Antik dönem, Orta Çağ ve modern dönem şeklinde ayrılan süreçte, modern dönem eskiye karşı yeni bir anlayışı temsil etmiş ve geçmiş dönem olumsuz olarak nitelenmiştir (Hirst, 2010: 30). Bu bağlamda modern düşünce, skolastik düşüncenin karşısına yerleştirilmiş; Bacon ve Descartes felsefi düşünceyi, Galileo ise bilim anlayışını dönüştüren önemli figürler olarak ön plana çıkmıştır (Cevizci, 2005: 1178). Rönesans'la birlikte laikleşme süreci başlamış ve bu süreç modern düşüncenin temel yapı taşlarından biri haline gelmiştir. Rönesans'ın toplumsal yapıyı dönüştürme süreci de dikkate değerdir. Yılmaz'ın belirttiği gibi (2004: 129), bu dönemin sonunda aristokrat ve avam olarak adlandırılan iki sınıf Avrupa'da belirginleşmiştir. Tüketim kültürü giderek artmış; gösteriş, toplumun önemli bir parçası haline gelmiş ve lüks yaşam tarzları yaygınlaşmıştır. Bunun sonucunda zanaatkarlar, sanatçılar ve mimarlar gibi yeni toplumsal gruplar ortaya çıkmıştır. Rönesans, Aydınlanma hareketinin itici gücü olmuş ve düşünen insan modelini yaratmıştır. Bu dönem, Katolik Kilisesi ve derebeylik sistemine karşı büyük bir dönüşüm sürecini başlatmış, Luther ve Calvin'in öncülüğünde burjuva kapitalizminin temelini oluşturan Protestanlık düşüncesi güç kazanmıştır (Hançerlioğlu, 1993: 330).

Modernleşme kavramı genel itibarıyla geleneksel toplumların modern yaşama geçiş yapmaları, moderniteye ulaşmaları anlamına gelmektedir. Bir toplumun modernleşmesi, onun modern nitelikleri başarıyla içselleştirmesi ve bu doğrultuda dönüşmesi ile mümkündür. Modernleşme süreci tarihsel bir olgu olup, toplumların gelişim evrelerini anlamlandırmada önemli bir yer tutmaktadır (Ateş, 2004: 63-65). Modernliğin ortaya çıkışı büyük ölçüde ekonomik düzenin dönüşümüyle ilişkilidir. Bakırezer'e göre (2004: 189), modern Batı toplumlarının ekonomik yapısı kapitalist sistem üzerine inşa edilmiştir. Kapitalist ekonomi, devletin ekonomik alana müdahalesini sınırlandırarak serbest piyasa koşullarını yaratır. Kapitalist üretim ilişkileri içinde sanayileşme, modern toplumun temel unsurlarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda, modern toplum kavramı kapitalizm ve endüstri toplumu ile doğrudan ilişkilidir.

2. 1950 ve 1970'li Yıllarda Türk Modernleşmesi ve Gündelik Hayat

Osmanlı'dan itibaren Türkiye'nin Batılılaşma çabası içinde olduğu bilinen bir gerçektir. Cumhuriyet döneminde bu çabalar belirli ölçüde sonuç vermiş olsa da ilerleyen yıllarda izlenen politikalar nedeniyle modernleşme süreci istenilen seviyeye ulaşamamıştır. Türkiye'de modernleşme her zaman geleneksel değerlerle çatışma içinde olmuş, toplumsal yapıda ikili bir gerilim yaratmıştır. Bu çalışmada, toplumsal modernleşme kavramı çerçevesinde 1950-1970 yılları arasındaki dönüşüm sürecinin incelenmesi rastlantısal bir tercih değildir. Kirel'in de belirttiği gibi (2005: 26), 1960'lı yıllardaki toplumsal olayları ve modernleşme süreçlerini değerlendirirken, 1950'li yıllardan devralınan mirası göz ardı etmemek gerekmektedir. Nitekim 1950 yılı, Türkiye'nin siyasi ve toplumsal yapısında köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemin başlangıcıdır.

Bu yıllarda Türkiye, çok partili siyasi hayata adım atmış ve Demokrat Parti (DP) iktidarıyla birlikte hem iç hem dış politikada önemli dönüşümler gerçekleşmiştir. İktidarın ilk icraatları, özellikle ekonomik alanda belirgin bir şekilde hissedilmiş ve Karpat'a göre (2019, s. 169), DP'nin ekonomi politikaları başlangıçta başarılı sonuçlar vermiştir. Bu başarının en büyük etkenlerinden biri, özel girişime verilen önemin artırılması olmuştur. DP yöneticileri, her mahallede bir "milyoner yaratma" ve "küçük Amerika" olma söylemleriyle özel sektöre ve yabancı yatırımlara kapılarını açmış; bu politikalar ilk etapta olumlu sonuçlar doğurmuştur. Tarım ve madencilik sektörlerine verilen destekle birlikte ihracat odaklı bir ekonomi benimsenmiş, sanayileşme süreci ise arka planda bırakılmıştır. Bu politikanın somut yansıması, özellikle karayolu yapımına verilen önemle kendini göstermiştir. Ülke genelinde yolların asfaltlanması, otobüs taşımacılığını yaygınlaştırmış ve böylece Türk otomotiv sektörünün temelleri atılmıştır. Bunun yanı sıra, yeni yollar turizm sektörünün gelişmesine de zemin hazırlamıştır (Ahmad, 2015: 139-140). Karayollarının yaygınlaşması, kent yaşamında otomobil kullanımını artırmış ve bu dönemin toplumsal dönüşümünün simgelerinden biri haline gelmiştir. Kirel'e göre (2005: 18-19) otomobil 1950'li yılların fenomenlerinden biridir ve bu durum dönemin popüler sinemasına da yansımıştır. Şoför Nebahat ve Küçük Hanımefendi gibi filmlerde otomobil, toplumsal değişimin ve modernleşme çabasının bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır.

DP döneminde ekonomik politikaların bir diğer önemli ayağı, tarımsal üretimi desteklemek olmuştur. Çiftçilere ucuz kredi sağlanmış, tarım ürünlerinin fiyatları yüksek tutulmuş ve kırsal ekonomiye yönelik teşvikler artırılmıştır (Zürcher, 2020: 260).

1950’li yılların toplumsal dönüşüm sürecindeki en dikkat çekici gelişmelerden biri de iç göç hareketleridir. Kırsal kesimden kentlere doğru kitlesel bir göç dalgası yaşanmış ve bu göç geçici bir hareketlilikten ziyade, kalıcı bir yerleşim sürecine dönüşmüştür. Hızlı nüfus artışı, tarımsal üretimde fırsat eşitsizliği ve sanayileşmenin kent merkezlerinde yoğunlaşması 1950’li yıllardan itibaren iç göçün temel dinamiklerini oluşturmuştur (Zürcher, 2020: 262). Ancak kentlere göç eden nüfus için yeterli konut alanlarının bulunmaması, yoksul kesimlerin barınma ihtiyacını kendi imkanlarıyla çözmesine yol açmıştır. Böylece Türkiye’nin kentleşme sürecinde önemli bir olgu haline gelen gecekondu yerleşimleri ortaya çıkmıştır. Yıldız’a göre (2018: 7), 1950 sonrası ülkeye giren yabancı sermaye, kentlerdeki işgücünü artırarak kentleşme sürecini hızlandırmış ve bu durum plansız yapılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Gecekondular, altyapı eksiklikleri nedeniyle sağlıklı koşullarda inşa edilmiş ve genellikle sanayi bölgelerine yakın alanlarda yoğunlaşmıştır. 1950’de başlayan iç göç süreci, ilerleyen yıllarda daha geniş çaplı toplumsal dönüşümlere yol açmış, gecekondu zamanla daha olumsuz çağrışımlar barındıran varoşlara evrilerek kent literatürüne yeni bir kavram kazandırmıştır. Nüfus artışı ve kentleşme süreci, bireylerin tüketim alışkanlıklarında da köklü değişimlere neden olmuştur. Geleneksel yaşam pratiklerinden uzaklaşan toplum, gösterişçi bir tüketim anlayışını benimsemeye başlamıştır. Marshall Planı, tüketimi modernleşmenin ve demokratikleşmenin ayrılmaz bir parçası olarak topluma yaymış, böylece yeni bir yaşam tarzı ortaya çıkmıştır (Çakır vd., 2020, s. 138-142).

27 Mayıs 1960 askeri darbesi, kentleşme ve sosyoekonomik yapıdaki değişimlerin yanı sıra siyasi yapıyı da önemli ölçüde dönüştürmüştür. 1961 Anayasası ile politik hayata ideolojik temalar dahil olmuş ve partiler arası rekabetin yerini ideolojik kutuplaşmalar almıştır (Ergüder, 2000: 290). Türkiye, bu dönemde ekonomik büyüme açısından yüksek bir ivme yakalamış ve özellikle Almanya’ya büyük çaplı işgücü göçü vermeye başlamıştır. 30 Ekim 1961 tarihinde Türkiye ile Almanya arasında imzalanan İşgücü Sözleşmesi, bu göç hareketinin resmi başlangıcını oluşturmuş ve Türkiye vatandaşlarının yurt dışında kalabalık topluluklar halinde yaşamalarının önünü açmıştır (Yaylacı, 2020: 210). Sanayileşme süreci, tüketim alışkanlıklarını da köklü bir biçimde dönüştürmüştür. İmalat sanayisindeki gelişmeler sanayi burjuvazisinin gücünü artırmış, tekstil sektörü büyümüş ve moda anlayışı modernleşmenin önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Batı menşeli tüketim ürünleri giderek yaygınlaşmış ve toplumun beslenme alışkanlıkları bile değişime uğramıştır; geleneksel içeceklerin yerini Coca-Cola ve Fanta gibi markalar almaya başlamıştır (Ahmad, 2015, s. 162). 1960’lı yılların başında kent yaşamında dikkat çeken bir diğer gelişme apartmanlaşma sürecidir. Kent içindeki gecekondu yerleşimlerinin yanı sıra, apartmanlar yükselişe geçmiş ve apartman hayatı modernleşmenin sembollerinden biri olarak algılanmıştır (Kırel, 2005: 14-17). Bu durum, kent nüfusundaki sosyoekonomik ayrışmayı da beraberinde getirmiştir. Kentleşme, toplumsal değişim sürecinin belirleyici unsurlarından biri haline gelmiş, aile yapısından gündelik yaşam pratiklerine kadar pek çok alanda dönüşüme yol açmıştır. Kırsaldan kente göç eden bireyler için kent hayatına uyum sağlamak kolay olmamış, bu süreçte geleneksel normlarla modern yaşam arasındaki gerilim belirgin bir şekilde hissedilmiştir (Özsoy, 2016: 283).

Demir’e göre (2004: 224), Türkiye’nin modernleşmesi, Batı’daki örneklerden farklı olarak devlet eliyle ve yukarıdan aşağıya doğru bir modelde gerçekleşmiştir. Geç başlayan bu süreç, rasyonalizmi tam anlamıyla içselleştirmeden yüzeysel bir modernleşme yaratmış ve devletin modernleşme üzerindeki kontrolü DP dönemine kadar sürmüştür. Ancak DP hükümetinin sona ermesi ile devletin modernleşme üzerindeki tekelinin sarsılması, siyasi ve toplumsal dönüşüm süreçlerini hızlandırmış ve sonrasında Türkiye’yi darbeler dönemine sürüklemiştir.

3. 1960 ve 1970’li Yılların Yeşilçam Melodram Sineması

Ele alınan dönemin Yeşilçam melodram sinemasını incelemenden önce, melodram kavramına değinmek yerinde olacaktır. Melodram terimi, Yunanca melos (şarkı) ve Fransızca drame (oyun) kelimelerinin

birleşiminden türemiş olup, şarkılı oyun anlamına gelmektedir (Akpınar, 2015: 65; Soyer, 2021: 145). Batı modernleşmesinin bir yansıması olan melodram, önce tiyatro ve edebiyatta, ardından sinemada bir tür olarak kendini göstermiştir (Sadakaoğlu, 2019: 1183). Melodram filmlerinin en dikkat çekici özelliği, anlatısının basit ve doğrudan olmasıdır. Bu tür filmlerde akıldan çok duygulara hitap edilir; iyiler ve kötüler keskin bir biçimde ayrılır ve bu karakterler hikaye boyunca değişmez nitelikte kalır. Duygu durumları sıklıkla müzik eşliğinde vurgulanırken, anlatıda kadın figürü fedakar bir karakter olarak konumlandırılır. Aile, kutsal bir kurum olarak sunulur ve korunması gereken bir değer olarak vurgulanır. Bu bağlamda, kadın ve erkeğin temel görevi, aile kurarak bu değeri sürdürmektir (Abisel, 2005: 74; Özsoy, 2016: 285). Melodramlarda rastlantılar olay örgüsünün ilerlemesini sağlarken, anlatının temel çatışma noktası genellikle yanlış anlamalar üzerine kuruludur. Yakın plan çekimler ve karakterlerin mimiklerine yapılan vurgu, duygusal etkileyciliği artıran sinematografik unsurlar olarak öne çıkar (Kırel, 2005: 275). Melodram, modernleşme süreciyle birlikte şekillenmiş ve kent yaşamının sunduğu yeni deneyimler, eğlence biçimleri ve toplumsal ilişkiler melodram türünün anlatılarında önemli bir yer tutmuştur (Akpınar, 2015: 69). Modernleşme ve kentleşmenin getirdiği değişimler, bireyler için yeni sosyal alanlar yaratsa da aynı zamanda geçmişe yönelik bir özlem duygusunu da beslemiştir. Batılılaşma sürecine dahil olmak isteyen kesimler, bir yandan çağdaş bir yaşam arzusunu taşıırken, diğer yandan eskiye duydukları nostalji nedeniyle sıcak ve samimi mahalle kültürüne özlem duymuşlardır. Ekonomik sorunlarla mücadele eden kitleler için ise melodram filmleri, sınıf atlamanın mümkün olduğu hayali bir dünyayı temsil etmiştir. Bu bağlamda, melodram hem geleneksel değerlere hem de modernleşme arzusuna hitap eden bir anlatı sunarak toplumsal gerilimleri yansıtan bir tür haline gelmiştir.

Türk sinemasında melodram türünün yaygınlaşması, İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle şekillenmiştir. Savaş nedeniyle Avrupa'dan ithal edilemeyen Amerikan filmleri, Mısır üzerinden Türkiye'ye ulaşmıştır. Türk izleyicisi tarafından büyük ilgi gören Mısır yapımı filmler, yoğun melodramatik öğeler ve bol şarkılı sahneleriyle dikkat çekmiştir. Bu filmler, zamanla Türk yapımcılar tarafından uyarlanarak şarkılı melodram türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur (Esen, 2016: 40). 1960-1970 yılları arasındaki melodram filmleri, özellikle kadın izleyici kitlesini hedef almıştır. Mutlu sonla biten, masalsi bir atmosferde geçen aşk hikayeleri, kadın izleyicilerin gündelik hayatın sıkıntılarından bir süreliğine uzaklaşmasını sağlayan bir kaçış alanı sunmuştur. Anlatılar genellikle ev içi mekanlarda geçmekte ve olay örgüsü ayrılık-tehlike-birleşme döngüsü üzerine kurulmaktadır. Kadın karakterler edilgen ve pasif bir yapıya sahipken, erkek karakterler aktif ve denetleyici bir rol üstlenmektedir. Bu filmlerde modern ve geleneksel değerler bir arada sunulsa da anlatı yapısı içinde geleneksel olan her zaman ön plana çıkarılmakta ve ailenin devamlılığı için korunması gerektiği vurgulanmaktadır (Özsoy, 2016: 290-294). 1960'lı yıllar, Yeşilçam sinemasının toplumla en yoğun etkileşim içinde olduğu dönemlerden biridir (Kırel, 2005: 296). Seyircinin taleplerinin belirleyici olduğu bu dönemde, Yeşilçam sineması halkın beklentilerine duyarlı bir yapı sergilemiş, toplumun kültürel kodlarını ve arzularını başarıyla yansıtmıştır. 1960-1970 yılları arasındaki toplumsal dönüşümler ve popüler romanlara duyulan yoğun ilgi, Yeşilçam sinemasının içerik üretiminde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Özsoy'un da belirttiği gibi (2016: 284), bu dönemin en belirgin özelliklerinden biri, popüler romanların sinemaya uyarlanmasıdır. Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkand ve Esat Mahmut gibi yazarların romanları, dönemin filmlerinde sıkça karşılaşılan anlatılar arasında yer almaktadır.

Melodramlar, toplumsal değişimlerin bireyler üzerindeki yansımalarını merkeze alarak modernleşme sürecini dramatik bir anlatı formuna dönüştürmüştür. 1960'lı yıllarla birlikte, bu dönüşüm sürecinin bireysel ve toplumsal çatışmalara yol açtığı vurgulanmış, filmler modernleşme dinamikleriyle geleneksel değerler arasındaki gerilimi temel anlatı unsuru olarak işlemiştir. Bu bağlamda, en dikkat çekici anlatı kalıplarından biri, kırsal kökenli kadın karakterlerin kent yaşamına uyum sağlayıp Batılı bir kimliğe bürünmesi ve bu dönüşümle birlikte toplumsal statülerinde yükselmeleridir. Bu süreç, modernleşmenin birey üzerindeki etkilerini görünür kılarken, aynı zamanda sınıfsal hareketliliğin sinemasal bir temsili olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yeşilçam sineması, Batılı hayat tarzını her zaman erişilmesi arzulanan bir ideal olarak sunarken, aynı zamanda bu yaşam biçiminin Anadolu değerleriyle dengelenmesi gerektiği fikrini işlemektedir (Kırel, 2005: 190). Bu doğrultuda, Yeşilçam melodramlarının anlatı yapısı, Doğulu-Batılı ve köylü-kentli gibi ikili karşıtlıklar üzerine inşa edilmektedir. Bu karşıtlıklar anlatının rastlantısal

unsurları değil, dönemin sosyolojik gerçeklikleriyle doğrudan bağlantılı temalar olarak öne çıkmaktadır. 1960'lı yıllarda kırdan kente gerçekleşen büyük ölçekli göçler hem göç eden bireyler hem de kentte yaşayanlar açısından önemli dönüşümlere yol açmıştır. Göç edenler için kent hayatına uyum sağlamak zorlayıcı bir süreç olurken, kent sakinleri de yeni gelen nüfusla sosyal alanlarını paylaşmak durumunda kalmıştır. Bu sosyolojik gerçeklik, Yeşilçam melodramlarında sıkça işlenen bir çatışma unsuru olarak kendini göstermektedir.

4. Film Çözümlemeleri

Bu bölümde, 1968-1971 yılları arasında Orhan Aksoy'un yönetmenliğinde çekilen *Kezban* (1968), *Kezban Roma'da* (1970) ve *Kezban Paris'te* (1971) filmleri betimsel analiz yöntemiyle çözümlenecektir. Söz konusu üç film, modernleşme kavramı çerçevesinde ele alınarak kadın ve erkek temsilleri üzerinden incelenecektir. Filmlerin ana kadın karakterini canlandıran Hülya Koçyiğit, serinin tüm yapımlarında sabit bir figür olarak yer alırken, erkek başroller İzzet Günay ve Ediz Hun tarafından paylaşılmıştır. İlk film olan *Kezban* (1968), Muazzez Tahsin Berkand'ın 1941'de yayımlanan aynı adlı romanından sinemaya uyarlanmıştır.

Filmlerdeki karakter isimleri, anlatının yapılandırılmasında ve karakter temsillerinin şekillendirilmesinde belirleyici bir unsurdur. *Kezban* ismi, filmdeki kadın karakterin nitelikleriyle uyumlu bir biçimde "evine ve eşine bağlı kadın" anlamını taşımaktadır. Erkek karakterlerin isimleri ise sırasıyla Ferit (eşi benzeri olmayan), Erol (yiğit ve doğru) ve Ayhan (han, hükümdar) anlamlarına gelmektedir. Bu adlandırmalar, filmdeki toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl yapılandırıldığını anlamak açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Kadın karakterlerin kimlikleri ev ve aile kurumu ile ilişkilendirilirken, erkek karakterler daha güçlü, otoriter ve bağımsız figürler olarak tanımlanmıştır. Bu bağlamda, karakter isimleri dahi filmlerdeki toplumsal cinsiyet normlarının pekiştirilmesine katkıda bulunmakta ve anlatının alt metnini oluşturan ideolojik çerçeveyi güçlendirmektedir.

4.1. *Kezban* (1968) Filmi Analizi

Yeşilçam melodramları, toplumsal değişimleri dramatik yapısı içinde işleyerek izleyicisine hem modernleşme arzusunu hem de geleneksel değerlere bağlı kalma gerekliliğini hissettiren bir anlatı sunar. *Kezban*, bu anlatı örüntüsünün en belirgin işlendiği filmlerden biridir. Film, bireysel bir dönüşüm hikayesi üzerinden Türkiye'nin modernleşme sürecine dair önemli ipuçları verirken, kırsal ve kentsel değerlerin karşılaştırıldığı dramatik bir çerçeve sunmaktadır. *Kezban*'ın taşradan kente gelişi ve burada yaşadığı dönüşüm, yalnızca bireysel bir değişim hikâyesi değildir. Bu anlatı, 1950'lerden itibaren hızlanan kentleşme süreciyle birlikte geleneksel yapısını korumaya çalışan Anadolu insanının, modern kent hayatıyla yüzleşmesi olarak okunabilmektedir. *Kezban*'ın İstanbul'a geliş anı, taşradan kente gelen bireyin karşılaştığı kültürel şoku temsil eder. Daha ilk andan itibaren *Kezban*, büyük şehir hayatının normlarından dışlanmış, farklı kıyafetleri ve geleneksel tavırları nedeniyle alay konusu olmuştur. Özellikle Ferit'in *Kezban*'ın kıyafeti üzerine "Gemlik modası böyle mi oluyor?" şeklindeki küçümseyici ifadesi ve yine ismi üzerinden "Anadolu'dan geliyorsa adı ya *Kezban*'dır ya da Ayşe" cümlesi, taşralı bireyin kentli tarafından nasıl algılandığını yansıtmaktadır. *Kezban*'ın kıyafeti ve ismi üzerinden yapılan bu eleştiriler karşısında sessiz kalması, geleneksel kadının suskun, itaatkâr ve sabırlı duruşunu temsil eder. Ancak filmin ilerleyen sahnelerinde *Kezban*'ın sessizliğinin bir direnç biçimi olduğu anlaşılır; karakter, kendini değiştirmeden kabul ettirmek yerine, modern hayatın kodlarını çözerek ve dönüşerek bir özne haline gelir.

Kezban'ın kente uyum sürecinde geçirdiği dönüşüm, kıyafetler ve dış görünüş üzerinden anlatılır. Yeşilçam melodramlarında modernleşme, bireyin düşünsel ya da kültürel anlamda dönüşümünden ziyade, fiziksel değişimiyle ilişkilendirilmiştir. *Kezban*'ı seven ve incinmesini istemeyen bir figür olan halanın "kıyafetini değiştirirsen, onlar da seni kabul eder" şeklindeki yönlendirmesi, modernleşmenin yüzeysel ve biçimsel bir kavrayışla ele alındığını gösterir. Filmde modernliğin göstergeleri olarak köşkler, arabalar, tekneler ve batılı

tarzda kıyafetler öne çıkar. Kezban'ın dönüşümü, yalnızca bir kimlik değişimi değil, aynı zamanda sınıfsal bir hareketlilik olarak da okunabilir. Nitekim Yeşilçam sinemasında sınıf atlama, genellikle kadın karakterlerin güzelleşmesi ve şehirli kimliğe bürünmesiyle mümkün hale gelir.

Kezban'ın taşralı oluşu, onun namuslu, gururlu ve çalışkan biri olarak kodlanmasını sağlar. Buna karşılık şehirli kadın karakterler, Batılı giyim tarzları ve bireysel özgürlükleriyle ahlaki yozlaşmanın temsilcisi olarak sunulmaktadır. Bihter'in Ferit ile olan ilişkisinde evlilik beklentisi olmaması, onun "modern ama yozlaşmış" bir kadın figürü olarak inşa edilmesine neden olur. Kezban, Bihter'in Ferit ile öpüştüğünü gördüğünde, masumiyetini ve ahlaki üstünlüğünü korumak adına oradan kaçır. Bu sahne, geleneksel değerlere bağlı kadın karakterin, modernleşmenin getirdiği bireysel özgürlükler karşısında duyduğu rahatsızlığı yansıtır. Yeşilçam melodramlarında, kadının cinselliği yalnızca "ahlaklı" bir bağlamda, yani evlilik içinde meşru kılınır. Bu nedenle, Kezban ve Ferit arasındaki aşkın meşruiyeti ancak filmin sonunda, Kezban'ın modernleşme sürecini tamamlaması ve Ferit'in onu fark etmesiyle sağlanır.

Kezban'ın eğitim hayatına yönelmesi, onun yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinsel bir dönüşüm geçirdiğini de gösterir. Notre Dame de Sion gibi Batılı eğitim veren bir liseye gitmesi, onun modernleşme sürecinin entelektüel yönünü vurgular. Ancak film, Kezban'ın modernleşmesini çalışan bir kadın olarak değil, toplumsal olarak kabul gören bir estetik dönüşüm süreci üzerinden anlatmayı tercih eder. Bu yüzden film boyunca Kezban'ı mesleki bir alanda çalışırken görmeyiz; onun dönüşümü, kendisini modern bir kadın figürüne dönüştürmesiyle sınırlandırılmıştır. Kezban, eğitim almış, Fransızca öğrenmiş ve sanatla ilgilenmiş bir genç kadın olarak inşa edilse de nihai hedefi akademik ya da mesleki bir amaç değil, toplum içinde kabul gören bir kadın olmaktır. Yeşilçam sinemasında modernleşmenin en önemli aşaması, kadının fiziksel dönüşümüdür. Kezban'ın dönüşümü, babasının çalışanı olan bir mimarın yaptığı resim üzerinden sembolize edilir. Kezban, zamanla bu resimdeki kadına dönüşerek kendisini yeniden inşa eder. Saçlarını kesmesi, batılı tarzda kıyafetler giymesi, onun artık modern bir birey olarak kabul edildiğinin göstergesidir. Film, bu noktada modernleşmenin aslında bir öz değiştirme değil, bir biçim değişimi olduğu mesajını verir. Kezban değişmiş, ancak özünü kaybetmemiştir. Modern kıyafetler içinde olsa da geleneksel değerlere bağlı, ailesine sadık ve erdemli bir kadın olarak kalmıştır.

Ferit'in Avrupa'da eğitim almış bir doktor olarak yurda dönüşü, Yeşilçam sinemasının modernleşme anlayışının sınırlarını belirleyen önemli bir unsurdur. Filmlerde, Avrupa'da eğitim görmek bireyin toplumsal statüsünü yükselten bir unsur olarak görülse de bu eğitim mutlaka yurda dönüş ile taçlandırılmalıdır. Avrupa'da alınan bilgi ve birikim, ancak Türkiye'de kullanıldığı sürece meşru kabul edilir. Yurda dönen Ferit, Kezban'ı gördüğünde onun geçirdiği dönüşüme şaşırır ve artık dikkat çeken, erkekler üzerinde etkili bir genç kadına dönüştüğünü ifade eder. Böylece Kezban, modernleşmesini tamamlamış olarak kabul edilse de bu dönüşüm esasen onun bir birey olarak güçlenmesinden ziyade, erkek bakışı tarafından arzu nesnesi olarak onaylanmasıyla pekiştirilir.

Filmin dramatik zirvesi, Kezban'ın babasının ölümüne tanıklık etmesiyle yaşanır. Kezban'ın babası olduğunu bilmeden yanında bulunduğu Ali Bey'in ona gerçeği açıklaması, melodramın klasik geç açıklanan sır formülüne uygun bir yapı sunar. Ancak filmde baba figürünün varlığı, toplumsal normlar açısından bir otoriteyi temsil etmektedir. Kezban, babasını affederek melodramın "bağışlayıcı kadın" idealine uygun bir karakter sergiler. Baba figürü öldüğünde, Kezban'a miras olarak bir apartman bırakması, filmin modernleşme anlatısıyla doğrudan ilişkilidir. 1960'larla birlikte apartman kültürü kentleşmenin en önemli göstergelerinden biri haline gelmiş, geleneksel mahalle hayatının yerini apartman yaşamı almıştır. Kezban'ın babasından kalan mirasın bir apartman olması, onun geleneksel taşra kimliğinden sıyrılıp kentli bir birey haline geldiğini sembolize eder. Filmin anlatı yapısında bir diğer kırılma noktası, Kezban'ın Ferit ile Bursa'ya gitmesidir. Hukuki bir gerekçeyle gerçekleştirilen bu seyahat, iki karakterin baş başa vakit geçirmesine imkân tanıyarak romantik yakınlaşmalarını yoğunlaştırır. Ancak bu yakınlık Yeşilçam melodramlarının muhafazakâr anlatı kodları çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Kezban ve Ferit birlikte yemek yer, dans eder ve şehirde dolaşırlar. Ancak geceyi otelde ayrı odalarda geçirirler. Bu detay, Yeşilçam sinemasının romantik ilişkilerde cinselliği dışlayan anlatı stratejisinin belirgin bir örneğidir. Erdoğan (2004, s. 182), Yeşilçam melodramlarında iç ve dış mekân ayrımı üzerinden şekillenen cinsel temsillere dikkat çeker. Ona göre, kadın ve erkek karakterler arasındaki aşk ilişkileri, iç mekâna –yani mahrem alana– taşınmaz; bu durum, karakterlerin cinselliklerini bastırmalarına neden olur. Kezban ve Ferit'in otelde ayrı

odalarda kalmaları, bu bastırmayı açıkça gösterir. Dolayısıyla kadın karakter, sevdiği erkekle baş başa kalmasına rağmen fiziksel yakınlaşma yaşamaz ve bu yolla “ahlaklı kadın” normuna uygun biçimde konumlandırılır. Bu anlatı tercihi, Yeşilçam’ın toplumsal cinsiyet temsillerinde kadına biçtiği sınırlı rollerin ve dönemin muhafazakâr değer yargılarının sinemaya yansımaları olarak okunabilmektedir.

Filmin finali, Kezban’ın taşraya geri dönüşüyle gerçekleşir. Ancak bu dönüş, bir başarısızlık ya da reddediş anlamına gelmez. Kezban, modernleşmiş, ancak özünü kaybetmemiş bir kadın olarak yeniden memleketine döner. Sonradan kız kardeşi olduğunu öğrenen Lale’nin gelip Kezban’dan af dilemesi, modern hayatın yozlaşmış bireylerinin aslında Kezban gibi saf ve erdemli insanlara muhtaç olduğunu ima eder. Film, modernleşmeyi reddetmeden, ancak geleneksel değerleri de koruyarak ideal bir birey yaratmanın mümkün olduğu fikrini izleyiciye sunar.

Kezban, klasik Yeşilçam melodram anlatısına uygun olarak modernleşme ve gelenek arasındaki dengeyi kurmaya çalışan bir filmidir. Köylü-kentli, fakir-zengin, modern-geleneksel ikilikleri üzerine kurulu anlatı yapısıyla, dönemin toplumsal değişimlerini sinematik bir çerçevede yeniden üretmektedir. Kezban, modernleşir ama yozlaşmaz; şehirli olur ama masumiyetini kaybetmez. Film, modernleşmenin kaçınılmaz olduğunu kabul etmekle birlikte, bunun geleneksel değerlerle dengelenmesi gerektiğini vurgulayan tipik bir Yeşilçam melodramı olarak öne çıkmaktadır. Film, taşrada başlayıp taşrada bitmesine rağmen Kezban’ın evlenerek kent yaşamına döneceği, modern hayatın içinde geleneksel aile düzenini devam ettireceğini hissettirmektedir.

4.2. *Kezban Roma’da* (1970) Filmi Analizi

Kezban Roma’da filmi, modern bir Külkedisi masalını andıran yapısıyla, kadın karakterin sınıfsal ve kültürel dönüşümünü merkeze alan bir hikâye anlatmaktadır. Film, geleneksel değerlerin savunulduğu ancak modernleşmenin de kaçınılmaz olarak benimsendiği bir anlatı sunarak, Türkiye’nin o dönemdeki modernleşme sürecine dair önemli ipuçları vermektedir. Kezban karakteri, önceki filmde olduğu gibi burada da taşradan gelen, masumiyet ve saflıkla özdeşleştirilen bir figür olarak sunulur. Karadeniz’de balıkçı babasıyla mutlu bir yaşam süren Kezban’ın dünyası, geleneksel değerlerle şekillenmiştir. Film, düğün sahnesiyle açılır; burada kadınlar geleneksel rollerine uygun olarak yemek hazırlarken, erkekler toplumsal hayatın daha dışa dönük yönünü temsil etmektedir. Bu sahne, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin nasıl içselleştirildiğini ve kadınların kamusal alanda değil, özel alanda var olmaya teşvik edildiğini gösterir. Düğün, aynı zamanda kolektif dayanışmayı ve kırsal toplumun iç içe geçmiş ilişkilerini simgelerken, bu yapının Kezban’ın taşraya bağlılığını vurguladığı da açıktır. Ancak bu geleneksel dünya, babasının ani ölümüyle Kezban için sona erer. Artık taşrada tek başına var olamayacağı, bir koruyucu figüre—bir baba, bir amca ya da bir eşe—ihtiyaç duyduğu düşüncesi toplumsal normlarla pekiştirilir. Komşularının Kezban’a yalnız yaşayamayacağını söylemesi ve İstanbul’a amcasının yanına gitmesini öğütmesi, Yeşilçam melodramlarında sıkça rastlanan bir anlatı motifidir. Şehir, bir umut kapısı olarak sunulurken, aynı zamanda tehlikelerle dolu bir yer olarak da tasvir edilir. Bu çelişki, modernleşme sürecine duyulan ikircikli yaklaşımı yansıtır: Şehirde sınıfsal hareketlilik mümkündür, ancak bu hareketlilik belirli kurallar çerçevesinde gerçekleşmelidir.

Kezban, amcasının köşküne ulaştığında onu burada şiddet ve aşağılama karşılar. Üvey kuzeni ona kırbaçla vururken, yengesi onu küçümseyici bir tavırla karşılar. Bu karakterler Yeşilçam melodramlarının klasik kötü figürleridir. Kezban’a yapılan baskılar, onun saf ve temiz Anadolu kızı imajını güçlendirirken, karşısına koyulan kötüler modern hayatın yozlaşmış, bencil ve çıkarıcı insanları olarak resmedilir. Ancak film boyunca Kezban yalnız değildir. Yeşilçam melodramlarının önemli bir unsuru olan hizmetçiler, burada da anlatıya dahil edilir. Hizmetçiler alt sınıftan gelen ancak Kezban gibi ahlaki değerleri bozulmamış bireyler olarak konumlandırılmışlardır. Seyirci için bir özdeşleşme noktası sunan bu karakterler, aynı zamanda Kezban’ın sınıf atlama sürecinde ona rehberlik eden figürlerdir (Kirel, 2005: 240). Melodramlarda, sınıfsal geçişi mümkün kılan unsurlar genellikle tesadüfler ve dayanışmadır. Kezban’ın köştekteki hizmetçilerle kurduğu bağ, onun dönüşüm sürecinde kilit rol oynar.

Erol ile Kezban’ın ilk tanışması filmin açılış sahnesinde verilmiştir. İkisinin yollarının bu kez kesişmesi, bir plaj sahnesinde gerçekleşir. Plaj, filmin modernleşme anlatısının önemli bir mekanıdır. Plajda olan ve Kulüp adı verilen bu alanlar, sadece belirli bir sınıfa ait insanların girebildiği, toplumsal hiyerarşiyi

somutlaştıran yerlerdir. Kezban, onun taşralı geçmişini temsil eden başörtü ve örgülü saçlarıyla yine aşağılanır ve küçümsenir. Erol, Kezban'ı ilk başta tanımaz ve ona gösterilen bu tavırlara karşı tepkisini belli eder. Erol'un modernleşme anlayışı, romantik bir çerçevede kurgulanmıştır. O, her ne kadar Batılı yaşam tarzını benimsemiş gibi görünse de aslında geleneksel aile yapısına duyduğu özlemi dile getirir. Buna karşılık, modern hayatın içinde konumlandırılan “kötü” kadın karakterler evliliği gereksiz bulmaktadır. Yeşilçam melodramlarında aile bütünlüğünü tehdit eden unsurlar genellikle modern, zengin ve bağımsız kadın figürleridir. Burada da aynı karşıtlık işlenmekte, Kezban'ın ahlaki üstünlüğü modern kadının bencil ve sorumsuz duruşuyla tezat oluşturacak şekilde anlatıya dahil edilmektedir. Kezban'ın dönüşümü, bir kıyafet balosunda zirveye ulaşır. Köşkte çalışanlar, Kezban'ı bir prensese dönüştürerek onun sınıfsal geçişini mümkün kılar. Bu sahne, Yeşilçam'ın Kükredisi anlatısına olan yakınlığını gözler önüne serer. Baloda Erol, Kezban'a aşık olur ancak onun kimliğini fark edemez. Kadın, yalnızca sevdiği erkek için modernleşir ve güzelleşir. Bu sahnede Kezban ve Erol'un kıyafetleri de anlamlıdır: Kezban prenses gibi giyinirken, Erol da bir prens kostümü içindedir. Ancak bu masalsi atmosfer, kısa sürede sona erer. Kezban, gece bittiğinde köşke geri döner, eski kıyafetlerini giyer ve geleneksel kimliğine geri döner. Modernleşme, ancak geçici bir süreçtir; kadının dönüşümü, ancak erkek tarafından onaylandığında kalıcı hale gelir.

Erol'un Roma'ya gitmesi, modernleşmenin bir diğer sembolü olan Batı'ya açılma temasını işler. Ancak burada da Yeşilçam melodramlarının genel kalıbı korunur: Avrupa, modernliğin kaynağıdır ancak kalıcı bir mekân olarak sunulmaz. Tıpkı *Kezban* (1968) filminde olduğu gibi, yurtdışına giden karakterler eninde sonunda geri dönmek zorundadır. Kezban'ın Roma'ya gitmesi, onun dönüşüm sürecini tamamlaması için bir araçtır. Ancak bu süreç, bir mesleki ya da entelektüel ilerlemeden çok, fiziksel ve estetik bir değişimi ifade eder. Kezban, Roma'da sürekli farklı saç modelleriyle gösterilir; bu değişim, onun modernleşme sürecinin tamamlandığını vurgular.

Filmin finali, melodramın muhafazakâr yapısını pekiştiren bir kapanış sunar. Kezban'ın gerçek kimliği gazeteler aracılığıyla ifşa olur. Gazeteler, bu dönem seyircisinin ve toplumsal hayatının en önemli kültürel kaynakları arasındadır. Seyahatlerin bile gazete tarafından sağlanıyor oluşu gazetelerin önemine işaret etmektedir. Gerçeği öğrenen Erol, Kezban'ı hizmetçi diyerek aşağılar. Bu noktada, kadın karakterin gerçek kimliği yine bir kriz yaratır. Kezban, artık ne tam anlamıyla taşralıdır ne de bütünüyle kentli kabul edilmektedir. Bu bunalımın çözümü intihar girişimiyle sağlanır. Ancak melodramın kuralları gereği, kadın karakter affedilmeli ve korunmalıdır. Erol'un son anda Kezban'ı kurtarması, onun dönüşüm sürecinin nihayet tamamlandığını gösterir. Film mutlu sona ulaşır: Kezban sınıfsal geçişini tamamlamış, ancak ahlaki değerlerini kaybetmemiştir. Bu anlatı, Yeşilçam melodramlarının tipik yapısını yansıtır. Modernleşme kaçınılmazdır, ancak geleneksel değerlerle dengelenmelidir. Kezban, modern hayatın içine girmiştir, ancak özünü kaybetmemiştir. Böylece, film modernleşmeyi desteklerken, toplumsal ahlaki kodları da koruyarak seyircisine muhafazakâr bir mesaj sunmaktadır.

4.3. *Kezban Paris'te* (1971) Filmi Analizi

Kezban Paris'te filmi zorunluluktan doğan bir evliliğin zamanla aşka dönüşmesini konu alırken bireysel dönüşümün sınıfsal ve toplumsal normlarla nasıl şekillendiğini gözler önüne sermektedir. Filmin başlangıcında Kezban, Bolu'da bir köyde dedesiyle birlikte yaşamaktadır. Onun inek sağarken, hamur açarken ve yemek yaparken gösterildiği sahneler Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan geleneksel kadın imgesinin bir temsili olarak karşımıza çıkar. Bu sahneler, kadının toplum içindeki rolünü meşrulaştırırken, aynı zamanda onun evine ve ailesine bağlı, fedakar ve çalışkan biri olduğunu vurgular. Kezban'ın dünyası, kırsal hayatın sadeliği ve toplumsal dayanışma içinde şekillenirken, modern dünya ile teması Ayhan karakterinin geçirdiği kaza sonrası eve getirilmesiyle başlar. Ayhan, bir yabancı olarak girdiği bu köy hayatına uyum sağlamadan, Kezban'la tanışmadan İstanbul'a döner. Ancak Kezban, Ayhan'ı fark etmiş, onunla ilgilenmiş ve ona aşık olmuştur. Burada Kezban'ın duygularını açıkça ifade etmemesi, geleneksel kadın anlatısının bir yansımasıdır. Kadın karakterin duygularını açıklaması veya karşı cinse yaklaşması, toplumun ahlaki kodlarına aykırı olarak görülür. Bu yüzden Kezban'ın aşkı tek taraflı bir

hayranlık ve sessizlik içinde gelişir. Bu anlatı, masumiyet ve erdemlilik temalarını güçlendirerek seyircinin Kezban ile özdeşleşmesini sağlar.

Filmin kırılma noktası, Kezban'ın dedesinin ölümüyle başlar. Bu noktada, Yeşilçam melodramlarında sıkça karşılaşılan koruyucu figürün kaybı motifi devreye girer. Babasını veya dedesini kaybeden kadın karakter, bir koruyucuya muhtaç hale gelir ve şehir hayatına adım atar. Kezban İstanbul'a göç etmek zorunda kalır ve burada amcasının yanına gider. Ancak amcasının kendi hayatıyla ilgili anlattığı hikayelerin gerçeği yansıtmadığı kısa sürede ortaya çıkar. Köyde, İstanbul'un refah ve zenginlik sunduğu düşüncesi hakimdir; ancak film, bu algıyı sarsarak şehir yaşamının zorluklarını gözler önüne serer. Amcasının aslında bir köşkün sahibi olmadığı, yalnızca orada çalışan bir hizmetkar olduğu anlaşılır. Amcanın kendisini zengin olarak tanıtmaya sebebi ise, "*Buralara kadar geldik, beni zengin sansınlar istedim*" sözleriyle açıklanır. Bu ifade, kırsaldan göç eden bireylerin büyük şehirde prestij kazanma çabalarını ve kendilerini olduğundan daha iyi bir statüde göstermeye yönelik eğilimlerini yansıtır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türkiye'de kırsaldan kente göç hızlanmış, ancak şehirlerde ekonomik refah sanıldığı kadar kolay elde edilememiştir. Amca karakteri, göçmenlerin bu dönemde karşılaştığı kimlik krizini temsil etmekte, kırsaldan gelip şehirde tutunmaya çalışan bireylerin, toplum içinde kendilerine yer açma mücadelesini simgelemektedir. Bu sırada Kezban, köşkün gerçek sahibi olan Ayhan'la tekrar karşılaşır. Ancak Ayhan onu tanımaz. Kezban'ın taşralı geçmişi, Ayhan'ın sevgilisi tarafından küçümsenir. "*İnsan haddini bilmeli*" diyerek onu aşağılayan kadın karakter, modernite ve özgürlükle ilişkilendirilen ama aynı zamanda yozlaşmış olarak sunulan figürlerden biridir. Yeşilçam melodramlarında Batılı ya da Batılılaşmış kadın figürü, genellikle ana akım toplumsal değerlere aykırı olan, evliliği ve aileyi reddeden, bireyselliğini ön plana çıkaran bir karakter olarak çizilir. Sarışın, modern kıyafetler içinde olan ve mesleği şarkıcılık olan kadın karakter, geleneksel Türk aile yapısına uygun olmayan bir model olarak kurgulanmıştır. Bu karakter, iki kadın arasındaki temel farkı belirginleştirmek ve seyircinin Kezban'ı doğru kadın olarak görmesini sağlamak için kullanılmıştır.

Ayhan'ın dedesinin Kezban'ı uygun bir eş olarak görmesi, melodramın tipik anlatı yapılarından biridir. Yaşlı ve otoriter figürler, genç karakterlerin kaderini belirleyen önemli figürlerdir. Dede, torununun düzgün bir kızla evlenmesini ister ve Kezban'ın bu role uygun olduğuna karar verir. Ayhan miras alabilmek için Kezban'ı evleneceği kız olarak tanıtır ve düğün hızla gerçekleştirilir. Düğün sahnesi geleneksel Türk düğünlerinin tipik unsurlarını içerir: Oyun havaları, göbek atan konuklar ve büyük bir topluluk içinde yapılan kutlama. Ayhan'ın düğün sırasında eğlenmemesi ve dedesinin ona "*Aslını inkar etme, senin aslın bu*" demesi, bireyin köklerinden kopamayacağına dair muhafazakar bir mesaj içerir. Burada anlatılan, modern hayatın ve Batılı değerlerin bireyin özünü değiştiremeyeceği ve geleneksel değerlere dönüşün kaçınılmaz olduğudur. Ancak bu mecburi evlilik, Ayhan'ın Kezban'a karşı ilgisiz davranmasıyla devam eder. Onu bir gün sokakta bırakıp saatlerce geri dönmemesi, Kezban'ın zorluklarla mücadele etmek zorunda olduğunu gösterir. Burada Kezban, bir başka alt sınıf karakter olan "Profesör" lakaplı şoförle karşılaşır. Profesör, aslında bir ziraat mühendisidir ve mezun olduktan sonra köyüne döneceğini söyler. Yeşilçam'ın vazgeçilmez teması burada da karşımıza çıkmaktadır. Modern eğitim almak, ancak bu eğitimi Batı'da veya büyük şehirlerde değil, Anadolu'da kullanmak esastır. Bu bakış açısı, dönemin modernleşme anlayışıyla uyumludur.

Film anlatısındaki bir diğer önemli dönüm noktası ise Kezban'ın baloya hazırlanma sürecidir. Dede, torununun eşine âşık olması için onu fiziksel olarak değiştirmek gerektiğine inanır. Kezban, baloya giderken artık prenses gibi giyinmiş ve toplum içinde fark edilir bir figür haline gelmiştir. Ayhan, onu ilk gördüğünde "*Ne kadar değişmişsin, eskiden böyle değildin*" diyerek hayranlığını dile getirir. Ancak bu ifade, Kezban'ın bireysel olarak değiştiğini değil, toplum tarafından kabul gören bir forma büründüğünü gösterir. Burada modernleşme, yine kadın karakterin fiziksel dönüşümüyle sınırlıdır. Kadının toplumsal kabul görmesi için kıyafet ve görünümünü değiştirmesi gerekmektedir. Film, Yeşilçam melodramlarının klasik düğüm noktalarından biri olan yanlış anlaşılma unsurunu kullanarak, Kezban ve Ayhan'ı birbirinden ayırır. Yanlış anlaşılmanın çözülmesiyle birlikte, dede Ayhan'ı köye gönderir ve final sahnesinde affedilme anı gerçekleşir. Ancak burada önemli bir detay vardır: Film taşrada başlar ve taşrada biter, ancak Kezban'ın dönüşü önceki halinden farklıdır. Şehirde modern kıyafetler giyen, mayo ve mini etekle görünen Kezban, köye döndüğünde yine geleneksel kıyafetlerine bürünmüştür.

Film anlatısını, modernleşme ve gelenek arasındaki gerilimi, kırsal-kentsel, zengin-fakir karşıtlıkları üzerinden kurmuştur. Kadın karakterin modernleşmesi, toplumsal yapıyı tehdit etmeyecek şekilde sunulur. Kezban modern hayatı deneyimler ancak nihayetinde özüne döner. Böylece, film modernleşmeyi desteklerken, geleneksel değerlerin korunması gerektiğini de vurgulayan muhafazakâr bir anlatı sunar.

Sonuç Yerine

Modernleşme süreci, Antik Yunan'dan itibaren felsefi ve bilimsel düşüncenin evrimiyle şekillenen, ancak özellikle Avrupa'da ekonomik ve siyasal dönüşümlerle somutlaşan bir olgudur. Avrupa uygarlığında modernleşme kapitalizmin yükselişiyle nihai bir biçim kazanmış; Rönesans, Reform ve Aydınlanma gibi düşünsel akımlar bireyi aklın ve bilimin merkezine yerleştirerek demokratik yapıları teşvik etmiştir. Fransız Devrimi, halkın siyasal katılımını öne çıkararak monarşilerin yerini cumhuriyet rejimlerine bırakmasına zemin hazırlarken, Sanayi Devrimi üretim ve tüketim biçimlerinde köklü değişiklikler meydana getirmiştir. Bu bağlamda modernlik, yalnızca bir düşünce biçimi olmanın ötesine geçerek, toplumsal yaşamın tüm alanlarını dönüştüren bir yapı haline gelmiştir. Türkiye'de modernleşme süreci ise Batı'daki gibi halk tabanından gelen bir talep doğrultusunda değil, büyük ölçüde devlet eliyle ve tepeden inme bir yaklaşımla şekillenmiştir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, merkezi otorite modernleşmeyi toplumun her kesimiyle bütünleşmiş bir toplumsal dönüşüme dönüştürmekte zorlanmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, dini kurallara dayalı toplumsal yapıdan laik, çağdaş ve yenilikçi bir toplum modeline geçiş hedeflenmiş, ancak bu süreç halkın büyük bir kesimi için dayatılmış bir dönüşüm olarak algılanmıştır. Avrupa'da modernleşme hareketleri halk tabanında şekillenirken, Türkiye'de modernleşme büyük ölçüde devletin belirlediği politikalar doğrultusunda yönlendirilmiş ve bu durum geniş halk kitleleri tarafından tam anlamıyla içselleştirilememiştir.

Yeşilçam melodramlarının modernleşme sürecini ele alma biçimi, Türkiye'nin modernleşme deneyimiyle paralellik göstermektedir. Kezban serisi, bireysel dönüşüm üzerinden toplumsal modernleşmenin sancılarını yansıtan önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de modernleşme nasıl devlet eliyle yönlendirilmiş ve halkın buna uyum sağlaması beklenmişse, Kezban'ın değişimi de çevresel baskılarla şekillenen bir süreçtir. Modernleşme, karakterin kendi içsel gelişimiyle değil, toplumsal kabul görebilmek için dışsal bir zorunluluk olarak inşa edilmiştir. Kezban, çevresindeki insanların beklentileri doğrultusunda bir dönüşüm geçirmekte ve bu dönüşümün temel koşulu, fiziksel görünümdeki değişiklik olarak sunulmaktadır. Filmlerde Kezban'ın modernleşmesi, eğitim ve bireysel gelişimle değil, estetik ve fiziksel dönüşümle ilişkilendirilmiştir. İlk filmde, Kezban iyi bir okula gitmekte ve kendini geliştirmeye çalışmaktadır. Bu durum, Cumhuriyet'in ideal kadın modeline gönderme yapan bir unsur olarak değerlendirilebilir. Ancak anlatı ilerledikçe, eğitimin ya da bireysel başarının değil, dış görünüşün ve erkeğin onayının belirleyici olduğu görülmektedir. Film, modernleşen kadının toplum içinde kabul görebilmesi için öncelikle fiziksel dönüşüm geçirmesi gerektiği mesajını vermektedir. Kezban'ın dönüşümü, onu yalnızca Batılı kıyafetler içinde bir figüre dönüştürmekte, ancak toplumsal konumu ve bireysel hakları açısından herhangi bir değişim yaratmamaktadır. Bu noktada, Türkiye'nin modernleşme sürecine dair eleştiriler de görünür hale gelmektedir: yüzeysel bir değişim vardır, ancak bu dönüşüm, köklü bir toplumsal dönüşüm sağlamaktan uzaktır.

Yeşilçam melodramlarının temel yapılarından biri olan aile kavramı, Kezban serisinde de belirleyici bir unsurdur. Filmlerde, kadın ve erkeğin asli görevi aile kurmak olarak sunulmakta, modernleşme sürecinin kadın-erkek ilişkileri üzerinde yarattığı gerilim geleneksel değerlerin lehine çözülmektedir. Erkek karakterler modern ve Batılı görünse de nihayetinde geleneksel aile yapısına özlem duyan figürler olarak resmedilmektedir. Buna karşılık, modernleşmiş kadın karakterler toplumsal ahlaka tehdit oluşturan figürler olarak sunulmaktadır. Bu noktada, kadın karakterler üzerinden bir Batı-Doğu karşıtlığı kurulmakta ve modernleşmenin ancak belirli sınırlar içinde kabul edilebilir olduğu mesajı verilmektedir. Kezban'ın temsil ettiği kadın modeli, Batılı görünüm ile geleneksel değerlerin sentezini yansıtmaktadır. Film, modernleşilecekse Kezban gibi olunmalıdır mesajını vermekte; yani kadınlar hem modern hem güzel hem

de ahlaklı olmalı, evine ve eşine bağlı kalmalıdır. Bu modelin karşısına koyulan Batılı kadın figürü ise, ahlaki yozlaşmanın ve bireyselliğin simgesi olarak çizilmektedir. Kezban'ın dünyası değerler dünyasıdır; Batı ise değerlerin çözülüşünü ifade eder.

Filmin modernleşme süreci ile ilişkisi yalnızca kadın karakterler üzerinden değil, kentleşme ve sanayileşme gibi toplumsal dönüşümler aracılığıyla da kurulur. 1960'lar ve 1970'ler boyunca Türkiye, hızlı bir kentleşme sürecinden geçmiş, ancak bu sürecin altyapısı yeterince planlanmamıştır. Fabrikalar, sanayileşme ve artan otomobil kullanımı modernleşmenin göstergeleri olarak sunulsa da bu dönüşümün yarattığı ekonomik ve sosyal sorunlar da giderek görünür hale gelmiştir. Gecekondulaşma, altyapı eksiklikleri ve işçi sınıfının yaşadığı zorluklar, modernleşmenin yalnızca fiziksel ve yüzeysel düzeyde kaldığını gösteren unsurlardır. Türkiye, küçük Amerika olma hayaliyle ekonomik büyümeyi hedeflerken, büyük bir kısmı düşük gelirli olan halk bu modernleşme sürecine tam anlamıyla dahil edilememiştir.

Bu bağlamda, Kezban filmleri Türkiye'nin modernleşme sürecine dair daha geniş bir eleştiriyi içinde barındırmaktadır. Filmde, kadın karakterin dönüşümü nasıl yalnızca dış görünüşle sınırlı tutulmuşsa, Türkiye'nin modernleşmesi de büyük ölçüde yüzeysel bir düzeyde gerçekleşmiştir. Kentleşme, sanayileşme ve artan tüketim, Batılı yaşam biçiminin bir parçası olarak sunulmuş, ancak bu yaşam biçiminin gerektirdiği ekonomik ve sosyal koşullar sağlanamamıştır. Yeşilçam melodramlarının karakteristik özelliği olan mutlu sonlar, toplumsal hayatta karşılık bulmayan bir ideal sunarak, seyircinin gerçek dünyadaki hayal kırıklıklarını geçici bir süreliğine telafi etmektedir. Sonuç olarak, Kezban serisi yalnızca bireysel bir dönüşüm hikâyesi anlatmakla kalmaz, aynı zamanda Türkiye'nin modernleşme sürecini de sunar. Filmlerde modernleşme, kadının bireysel hakları veya eğitim düzeyi ile değil, fiziksel görünümü ve erkeğin onayıyla ilişkilendirilir. Aynı şekilde, Türkiye'de modernleşme de yalnızca kentleşme, sanayileşme ve Batılı tüketim alışkanlıklarının benimsenmesiyle yüzeysel olarak gerçekleşmiş, ancak halkın büyük bir kesimi bu dönüşüm sürecinin ekonomik ve sosyal gerekliliklerinden mahrum bırakılmıştır.

Kaynakça

- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Phoenix Yayınevi.
- Ahmad, F. (2015). *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (18. Baskı). Yavuz Alogan (Çev.), Kaynak Yayınları.
- Akpınar, Ş. (2015). Melodram ve Modernite Bağlamında, Yeşilçam Sinemasında Avrupalılık Görünümlerinin Kadın Karakterler Üzerinden Temsili: Kezban Filmleri Örneği. *Turkish Studies*, 10(10), 61-80.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1968). Kezban [Film]. Erman Film.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1970). Kezban Roma'da [Film]. Erman Film.
- Aksoy, O. (Yönetmen). (1971). Kezban Paris'te [Film]. Erman Film.
- Ateş, H. (2004). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Güngör Erdumlu (Edited by.), İçinde, *Modernlik ile Postmodernlik Arasında Kamu Yönetimi* (ss. 61-111), Babil Yayıncılık.
- Bağcı, H. E. (2004). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Güngör Erdumlu (Edited by.), İçinde, *Modernliğin Temelleri ve İktisadi Yapının Dönüşümü* (ss. 3-61), Babil Yayıncılık.
- Bakırezer, G. (2004). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Güngör Erdumlu (Edited by.), İçinde, *Türk Modernleşmesinde İktisadi Yapının Dönüşümü, Refah ve Sosyal Demokrasi* (ss. 187-221), Babil Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık.
- Çakır, H., Aydılek, E., & Bükrücü, Ş. (2020). Demokrat Parti Döneminde Toplumsal Alanda Tüketim Alışkanlıklarının Dönüşümü. *Uluslararası Ekonomi Siyaset İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*. 3 (3), 134-146.

- Demir, F. (2004). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Güngör Erdumlu (Edited by.), İçinde, *Türk Modernleşmesinde Ordunun Rolü* (ss. 221-245), Babil Yayıncılık.
- Elias, N. (2000). *Uygarlaşma Süreci Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler Cilt 1*. Ender Ateşman (Çev.), İletişim Yayınları.
- Erdoğan, N. (2004). Yeşilçam'da Beden Eklemlenmesi Üzerine Notlar. *Doğu Batı Dergisi*, 1(2), 175-185.
- Ergüder, Ü. (2000). Türkiye'de Politik Değişim ve Modernleşme. E. Kalaycıoğlu, A. Y. Sarıbay (Edited by.), İçinde, *Türkiye'de Değişen Seçmen Davranışları Örüntüleri* (ss. 285-309), Alfa/Aktüel Kitabevleri.
- Esen, Kuyucak Ş. (2016). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler)* (3. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Hüseyin Özel (Çev.), Kırmızı Yayınları.
- Haçerlioğlu, O. (1993). *Toplumbilim Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Hirst, J. (2010). *Kısa Avrupa Tarihi*. Mihriban Doğan (Çev.), Say Yayınları.
- Karpat, K. (2019). *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012* (9. Baskı) Timaş Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. Babil Yayıncılık.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması (1950-1980)* Ertan Yılmaz (Çev.), De Ki Yayınları.
- Özsoy, A. (2016). Sinemada Anlatı ve Türler. F. Dalay Küçükkurt, A. Gürata (Edited by.), İçinde, *Türkiye'de 1960'lar Dönemi Aile Melodramlarında Kadın ve Erkek İmgesi* (ss. 283-309), Vadi Yayınları.
- Sadakaoglu, M. C. (2019). Yeni Türk Sinemasında Modern Melodram Geleneksel Söylem. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 12(28), 1183-1200.
- Soyer, F. (2021). Türk Sinemasında Modernleşme Bağlamında Kadının Bedeninin Dönüşümü: Melodramlarda Pygmalion Etkisi ve İdeal Kadın Temsili. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 6(11) 144-158.
- Sunay, C. (2004). Modernlik ve Modernleşme Sürecinde Türkiye. Güngör Erdumlu (Edited by.), İçinde, *Modernleşme ve Çevre* (ss. 111-153), Babil Yayıncılık.
- Yaylacı, G. F. (2020). Göç Sosyolojisi. Prof. Dr. Fuat Güllüpnar (Edited by.), İçinde, *Batı Avrupa'ya Yönelik Türk Göçü* (ss. 201-230), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Yıldız, E. (2008). *Gecekondu Sineması*. Hayalet Kitap.
- Zürcher, J. E. (2020). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (4. Baskı). Yasemin Saner (Çev.), İletişim Yayınları.