

MODERNLEŞME-DEĞERLER SORUNU ve SİNEMAMIZA YANSIMASI



*Murat SATICI**

ÖZET

Bu alıŐma, modernleşme kavrayıŐına Türkiye'deki bakış açısının somut bir rneĐi olarak sinema açısından yaklaŐmaktadır. Modernleşmenin algılanış tarzının karakteri toplumsal, kültürel ve sosyo-ekonomik açıdan yeni değerler ile eski değerlerin çatışma alanını oluŐturur. Bu nedenle Türkiye'deki sinema dilinin belirli dönemlerde değerlere dair bakıŐı, bu modernleşme tartıŐmalarından ayrılamaz. ÇalıŐma, Türkiye modernleŐmesi içerisinde değerlerin algılanış tarzını ve sinemaya etki eden yanını örnekler kullanarak tartışmanın zenginliği vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Değerler, Türkiye Sineması.

* Yrd. Doç. Dr, Avrasya Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.

GİRİŞ

*M*odernleşme kavrayışı, Aydınlanma felsefesinin etkisiyle, en doğrudan biçimde kendisini öncelikle dinden, sonra da geleneksel, ahlaksal, toplumsal ve kültürel değerlerden kopuşta temellendirir. Bu kopuş, zeminini akla dışsal herhangi bir ögeye değil, yetkin ve “ergin aklın” (Kant, 1970: 54) kendisine, Aydınlanma ve ilerleme kavramlarına dayandırır. Rasyonel olmayan her öge artık eski ve tahakkümcü olarak itham edilir. 15. yüzyılda Machiavelli ile birlikte politikada ilk nüvesini veren eskiden kopma ve değerlerin yeniden üretimi çabası (bkz. Machiavelli, 2010), Aydınlanma ve modernleşme ile birlikte yeni bir başlangıç ve sıfır noktası olarak “değerlerden bağımsızlaşma”yı motto olarak belirlemiştir. Diğer yandan Aydınlanma, eskinin değerlerine bir eleştiri ve onların yerine yeni bir değerler sistemi tesis etme çabası olarak ortaya çıkar. Bu yüzden Aydınlanma ve ona dayanan modernleşme, “...meşruluğunu geçmişten gelen ilkelerden almaya çalışmayan, bunun yerine kendi öz gerekçesini sunan yeni bir çağ düşüncesini geliştirdi” (Callinicos, 2004: 31).

Modernleşmenin özellikle 19. ve 20. yüzyıllardaki ilerlemeci ve pozitivist kavranışı, toplumun bilimsel, ahlaksal ve kültürel ilke ve değerlerinin yeniden biçimlendirilmesi, kapitalist kalkınma ve tüketim alışkanlıklarının meşruiyetini sağlayacak yeni değerlerin üretimi olarak, hem Avrupa’da hem de Avrupa dışında modernleşmeyi ıskalamış ve modernleşmede gecikmiş toplumlarda daha belirgin bir ilerlemeci model haline gelmiştir. O halde diyebiliriz ki, “modernlik kavramı, en baştan beri, tarihsel ilerleme düşüncesine ayrılmayacak biçimde bağlıydı” (Callinicos, 2004: 31). Bu kavrayış öncelikle ekonomi politikalarıyla yakınlaşarak kapitalizmin ekonomik ve kültürel kodlarıyla temasa geçmiştir. Bu temasın yarattığı üretim ve tüketim pratiği, sermayeyi ve kar amacını öncelikli hedef haline getirirken, bu hedeflere ulaşma yolundaki eylemlerin dayanacağı yeni değerleri belirlemiştir. Bu yeni değerler paradigmasının oluşması, toplumun içselleştirmesi gereken fakat bireyci ve faydacı ahlaksal değerlerin ve hâkim ideolojinin, yani liberalizmin etkisiyle olmuştur. Bu etki, kendisini sadece üretim ve tüketim alışkanlıklarının değil, bilimsel, ahlaksal, hukuksal ve toplumsal değerlerin liberal, bireyci ve faydacı biçimde yeniden tesisine yol açar. Artık bilim, bir anlama ve anlamlandırma çabası değil, bireysel yaşamı kolaylaştıran teknolojiyle iç içe geçmiş bir uğraştır. Aydınlanmanın ve modernizmin yücelttiği akılsallık kavramı da artık doğaya hük-

metmeyi ve mutluluğu gerçekleştirecek ekonomik, toplumsal ve kültürel araçları güvenceye almak için karşı konulmaz bir ilerleme hızıyla doğru orantılı biçimde kontrolden çıkmış olarak tanımlanmıştır:

“Bu kapsayıcı ve araçsal akıl, şeylerin kendilerine özgü niteliklerini, onlara duyusal, toplumsal ve tarihsel biricikliklerini veren özelliklerini göz ardı eder; öznenin amaçlarına ve hedeflerine, kendini korumaya odaklanır. Böylesi bir akılsallık, birbirine benzemeyen (eşit olmayan) şeylere benzer (eşit) muamelesi eder, nesneleri öznelere (düşünsel olmayan dürtüleri) içinde eritir. Bu eritme, kavramsal düzlemdeki tahakkümdür. Amacı kavramsal ve teknik hakimiyet sağlamaktır. Kapsayıcı akılsallık akılsallığın tamamı olarak görülmeye başladığında, tikel olanın kendi başına idrak edilme imkânı ortadan kalkar ve aydınlanmış aklın yola çıkma nedeni olan amaçların önü tıkanır. Tikeller hakkında hüküm vermenin ve araçlarla amaçlar hakkında akli düşünmenin olanağı kalmayınca, insan amaçlarını gerçekleştirmenin aracı olması gereken akıl başlı başına bir amaç haline gelir, böylece Aydınlanma'nın asıl amaçları olan özgürlüğün ve mutluluğun aleyhine işlemeye başlar” (Bernstein, 2009: 14).

Aydınlanma ve modernleşme üzerine düşünme tarzı, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişim göstererek, Aydınlanma ve pozitivizmin, doğa, insan ve toplum üzerinde inşa ettiği değerlerden bağımsızlaşan akılsallıktan çıkan yeni değerler sisteminin baskıcı ve araçsal bir akılsallığın ürünü olduğunu dile getirdi. Bu eleştiri, Aydınlanma ve modernleşme tasarısını, Weber'e atıfla, “dünyanın büyüsunü bozmakla” (Weber, 2004: 213) itham etti. Bu eleştiri, adalet idesinin, hak veya haksızın ve iyi ve kötü eylemin yargılanmasında tüm epistemolojik, etik ve toplumsal bağıntılarından koparılmış olan modernizmin ekonomik, ahlaksal ve kültürel karakterinin aldığı yeni biçimin tartışılmasının zemini tesis etti. Özellikle Dünya Savaşları'ndan sonra ortaya çıkan toplumsal, ekonomik ve kültürel yıkım, Avrupa'da modernizmin ilerleme olarak sunduğu ilkeler üzerine eleştirinin dozunun artmasında önemli bir katkı sağlamıştır. Bu bağlamda modernleşmenin temel motifi olan ilerleme, rasyonalite ve evrenselleştirici ilkeleri ciddi biçimde revize edilmeye çalışılmış¹ ya da reddedilmiştir. Nitekim Derrida, bu reddin özellikle

¹ Jürgen Habermas, ilerlemeyi, akılsallığı ve aklın evrenselleştirici karakterini yeniden vurguladığı için Aydınlanmanın veya modernitenin temel kavramı olan akıl kavramını toptan reddetmez. Tersine modernitenin içerisinde hala insanları ve toplumları özgürleştirici potansiyele sahip “tamamlanmamış bir proje” olduğunu düşünür. Habermas, mo-

Avrupa'da yaşanan yıkımlarla ilişkisini vurgulayarak modernleşmenin yıkıcı özelliğinin dayandığı ilerleme ilkesini hedef almıştır: “İlerlemenin hiçbir derecesi, kimseye yeryüzünde daha önce asla görülmemiş mutlak rakamlarda çok sayıda erkek, kadın ve çocuğun boyunduruk altına alınmasını, açlıktan ölmesini ya da imha edilmesini görmezden gelme izni vermez” (Derrida, 1994: 106).

Batıyı batı yaptığına inanılan ve onun bir modernleşme modeli olarak alınmasının temelini oluşturan ilke ve değerlerin batı tarafından eleştirisi söz konusuysen, özellikle Türkiye modernleşme pratiğinde modernleşmeyi hala tamamlanmamış bir süreç olarak algılama refleksi mevcuttur. Nitekim modernleşmenin “batı dışı” algılanışı, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlardaki modernlik sürecini izlerken, farklı modernlik tarzlarını ortaya çıkarmıştır ve modernlik farklı kültür ve coğrafyalarda yeniden düşünölmeye çalışılmıştır (Göle, 1999:130). Bu nedenle modernleşme kavramının Türkiye’de alınmış biçimi ve pratiği farklı ve önemlidir. Zira modernleşme pratiğinin Osmanlı’dan günümüze kadar algılanış tarzı, genel olarak tepeden inme, örnek modelin yorumlanmamış bir uygulaması ve özellikle, geç modernleşme pratiklerinde olduğu gibi, ekonomik ve kalkınma temelli olmakla birlikte, yöntem olarak buyurgandır. Bunun nedeni, geç modernleşme pratiğinin taşıyıcısı, uygulayıcısı ve öznesinin teknokratlar ve ordu, nesnesinin ve uygulama alanının ise toplum ve bireyler olmasıdır. Nitekim Osmanlı’dan bu yana itici gücü teknolojik ve askeri olan modernleşme algısı, Türkiye Cumhuriyeti döneminde de batı uygarlığının bu alanlarda kat ettiği mesafeyi kendisine hedef olarak seçmiştir. Bu hedefe ilerlerken seçilen yol, toplumsal ve kültürel bir alt ve üst yapısal değerlendirme ve yorumlama değil, batı teknolojisinin ve bilimsel ilerleme fikrinin ithal edilmesi, ekonomik kalkınma, kültürel ve toplumsal yeniden inşa pratiğinin hızla gerçekleştirilmesi olmuştur. Elbette teknoloji askeri ve ekonomik alanla sınırlı kalmış, kalkınma ideolojisi olarak liberal ekonomi, kültürel ilerleme olarak da bilimsel ilerleme fikrinin doğrudan doğa bilimleri ve sosyal bilimlerdeki pozitivist ve ilerlemeci karakteri benimsetilmeye çalışılmıştır.

Bu açıdan, Türkiye’de modernleşme pratiği kendisine sürekli bir ilerleme ve kalkınmayı hedef koymuş ve bu hedef günümüzde de canlı tu-

dernitenin toptan bir reddinin, Aydınlanma, özgürleşim ve toplumsallık kavramsallaşturmalarının içerdiği katkıları ve özgürleşimci potansiyeli ıskalamak anlamına geleceğini ifade eder (Bkz. HABERMAS, 1981:14).

tularak modernleşmenin temel motifi olarak eleştiriden mahrum ve meşru ilan edilmiştir. Fakat Türkiye’de modernleşme sürecine bakıldığında, modernleşmenin toplumsal bakımdan başarılı olduğunun göstergesi, ekonomik olarak kentli burjuvazinin niceliksel biçimde tesisi ve varlığı olmuştur. Son derece pragmatik bir bakış açısının tasarladığı bu modernleşme süreci, kentli olmayan yurttaş için hem ekonomik hem de kültürel anlamda hızla ulaşılması gereken yeni değerlere ve hedeflere işaret etmiştir. Dolayısıyla eski ve yeni değerler arasında sıkışmaktan kaynaklanan toplumsal gerilim, kentte yaşayan ve kendisini modernleşmenin taşıyıcısı olarak gören kentli burjuva ile kente göç edenlerin yaşam tarzı ve değerlerinin karşılaştığı alanda açığa çıkmıştır. Temel motif olarak modernleşme ve değerler sistemlerinin karşılaşma anında ortaya çıkan gerilimin toplumsal biçimde görünüşe çıkışı ve bunun bir yansıması olarak bu karşılaşmanın ve gerilimin Türkiye’deki belki de en somut hali sinemada aranmalıdır. Çünkü Türkiye’de 60’lardan bu yana sinema dili oluşturma çabası, ekonomik, toplumsal, kültürel ve tarihsel dönüşümlerden beslenmiş, hatta bu dönüşümleri kullanarak sinemanın popülerliğini tesis etmeye çalışmıştır. Örneğin 1960’lara damgasını vuran toplumsal gerçekçi hareketin önemli özellikleri “mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak ve özgün, modern bir sinema dili oluşturmak” (akt. Kasım-Atayeter, 2012: 23) olmuştur. Daha sonra ayrıntılandıracağımız gibi, 70’ler ve 80’lerde ortaya çıkan sinema dili ve kimliğinin oluşmasında da toplumsal yapıdaki dönüşüm ve değişimler sonucu ortaya çıkan yeni kavramların, değerlerin, ilkelerin etkili olduğunu, dahası modernleşme pratiğinden türeyen eski ve yeni değerler arasındaki çatışmanın merkeze alındığını görürüz.

Şunu da söylemeliyiz ki, modernleşme ve değerler tartışması ve bu tartışmanın Türkiye’de sinemanın kimliği ve sinemasal anlatı üzerindeki etkisi, modernleşme ve değer sorunsalının her boyutunu karşılamaktan uzaktır. Bu tartışmanın felsefi, sosyolojik ve kültürel açıdan pek çok tespite ve değerlendirmeye gerek duyduğu kesindir ve modernleşme pratiği içerisinde değerlere ilişkin tartışma pek çok boyutta yapılmalıdır. Burada özellikle modernleşme ve değerler sorunsalının, Türkiye’deki sinemasal anlatının karakterinin üzerinde belirgin bir etkisi olduğu iddiasından yola çıkarak, sinemanın, bu tartışmada sorunun en doğrudan gözlenebileceği alanlardan biri olduğunu düşünüyoruz. Nitekim sinemanın temel beslenme noktalarının toplumsal, kültürel, politik, ideolojik

ve konjonktürel yapı, bu yapının eleştirisi ve bu yapının geçirdiği dönüşümler olduğu göz ardı edilemez. Nitekim, ““bir film asla “yalnızca bir film” ya da bizi eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatimizi dağıtarak bizi asıl sorunlardan ve toplumsal gerçekliğimiz içindeki mücadelelerimizden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu değildir” (Zizek, 2011: 15). Türkiye’nin modernleşme pratiğinin işleyişinde en önemli tartışmalardan birinin batı modernleşme tarzının Türkiye için bir model olduğunu ve bu modelin uygulanmasında pek çok sorun olduğunu söylediğimizde, bu modele dair toplumsal, kültürel refleksin de yine toplumsal, kültürel bir zeminden beslenen sinemasal anlatı içerisinde tartışılmasının değerli olduğunu düşünüyoruz.

Modernlik ve Değerlerin Sinemamızda Muhafazası

Yeşilçam’dan günümüze pek çok senaryoya işleyen ve sinema dilini belirleyen bir unsur olarak modernlik-gelenekçilik, zenginlik-fakirlik, eski-yeni değerler dikotomileri, değerlerin alımlanışını, algılanışını ve karşılaşmalarını çatışma noktası olarak belirlemiştir. Bu nedenle özellikle aile, gelenek, şeref, onur, sadakat gibi değerlerin, bireysellik, refah, fayda gibi değerlerle, kapitalist üretim ve tüketim döngüsü içerisinde karşılaştıkları bir çatışma alanı ve bu çatışmadan türeyen olay örgüsü, basit biçimde sinemanın sadece popülerliği için kullanılan öğeler değil, aynı zamanda zaten Türkiye’deki sinemanın kimlik arayışının da önemli bir ögesidir. Açığa çıkan yeni ve eski değerler geriliminin ürünlerinden biri Türkiye’de sinema dilinin gelişmesine katkı yapması ise, diğeri de “aile şerefi”, “paranın her şeyi ve herkesi satın alamayacağı”, “zengin kız-fakir oğlan”, “fakir ama gururlu genç” şeklindeki klasikleşmiş temalarla bu gerilimi kazanca dönüştürmesidir. O halde diyebiliriz ki, “Yeşilçam, kentleşme çabasındaki bu kesimi dönüştürmek yerine onların gelenekle olan bağlantılarını güçlendiren, bu bağları kâra dönüştüren bir düzenele işlemiştir” (Ayça, 1993: 53).

Ekonomik ve kültürel bağlamda modernleşme ve değerlerden bağımsızlaşma veya yeni düzenin yeni değerlerini üretme süreci içerisinde topluma biçilen modern sıfatına dair tepki, 1960-75 yılları arasında geleneksel ve modern çatışması olarak sinemamızda ortaya çıkar. Bu yıllar aynı zamanda Türkiye siyasetinde ve toplumunda ekonomik ve sınıfsal eşitsizliklere yönelik hassasiyetin arttığı yıllardır. Bu dönemde toplumsal gerçekçi sinema örnekleri öne çıkar ve bu hareket, “... modernlik ve ge-

leneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır” (Kasım-Atayeter, 2012: 23). Sınıf ve kültürel farkın işaret ettiği eski ve yeni değerlerin çatışması, yeni değerlere sahip çıkanlar ve gelenekçiler arasındaki gerilimde toplumun gelenekçi ve çoğunluğu oluşturan kesiminin değerlerini öne çıkarmaya neden olmuştur. Aslında bu yönelimi, “...yerli film seyircisinin çoğunluğunu oluşturan yoksul kesimlerin, sınıfsal çelişkileri yaşarken, zengin çevrelerde ahlakın ve ailevi değerlerin nasıl ayaklar altına alındığını görüp rahatlayarak hallerinden memnun olmalarını, onlara imrenmelerini sağlayıcı bir yaklaşım olarak değerlendirebiliriz” (Abisel, 2005: 79).

Sosyo-ekonomik biçimde ilerlemenin modeli olan modernlik kavrayışı, beraberinde pek çok filmde temel motif olan zenginlik ve fakirlik, lüks yaşam tarzı ve yoksulluk arasında birbirinden ayrı fakat birbirleriyle karşılaştığı anda çatışmanın zirve yaptığı bir olay örgüsüne işaret eder. Bu tip karşılaşma anları, pek çok Yeşilçam melodramında zenginliği modern olmakla fakat aynı zamanda yozlaşmayla eş tutmuştur. Zengin ve lüks yaşam tarzını süren ailenin harcamaları savurganlık, aile fertlerinin birbirlerine olan ekonomik bağımlılıkları da “paranın esareti” olarak yorumlanmıştır. Benzer biçimde zengin sınıf, arzu nesnesi olarak resmedilmiş ve “batılı olmak” bu sınıfa atfedilmiştir. “Amerikan arabaları, açık saçık giyişiler, sarışın kadınlar, çılgın partiler, alkol, yoz ilişkiler, toplumsal sorumsuzluk, vb., ile çatılan Batı ikonografisi, ya köyden ya da alt sınıftan gelen kadın olan kahramanın yalınlık, güzellik, dürüstlük ve sadakat gibi erdemleriyle bir zıt ilişkisi içerisinde verilir” (Erdogan, 1995: 188). Zengin oğlan ise, bazen aşkından vazgeçmemesi durumunda lüks yaşam standardının elinden alınmasıyla tehdit edilmiş, bazen de fakir kıza veya oğlana açık çek yazılmıştır. Ayrıca melodramın etkisini artırmak için kahramana ve ailesine paranın ve iktidarın sağlayabileceği her türlü güç kullanılarak bin bir türlü eziyet edilmiştir. Bu öğelerin elbette ki karşılaşacağı ve yenileceği değer, “birbirlerine parayla pulla değil, sevgiyle bağlı aile”² kavrayışı olmakta ve seyirciye bu bağı oluşturan değerler hatırlatılmaktadır. Aileyi tanımlayan değerlerin hatırlanması ve bu değere sadakatin mükâfatı da sabrın sonunda gelecek bir selamettir, yani son karede tüm ailenin kahkahalarla gülerken dondurulan mutlu sonudur. Mutlu sonu ayrıntılandırırsak, onca acı sonunda

² Engin Orbey’in yönettiği *Bizim Aile* (1975) filminde Münir Özkul’un canlandığı Yaşar Usta karakterinin ünlü konuşmasını anımsamak gerekir.

ya sevenler birbirine kavuşur ve zengin ebeveynler aslında sahip oldukları fakat zenginliğin ve sonradan görmeliğin unutturduğu değerleri hatırlarlar ya da servetlerini kaybettiklerinde sofraya bir tabak daha koymaktan çekinmeyen sıcak aile yuvasına başlarını sokarlar. Zaten asıl vermeye çalışılan da “kendi ayakları üstünde durabilmesini sağlayacak moral değerlerden yoksun olan batılı kentsoylu sınıfın, alt sınıfların erdemleriyle yeniden güç kazanabileceğidir” (Erdoğan, 1995: 188). Tüm olay örgüsü ve mutlu son ele alındığında, “burada önemli olan nokta, çoğu filmin var olan değerleri koruma yönünde bir tavır taşımasıdır. Orta sınıfların zor yaşam koşullarına göğüs gerebilmeleri için (geçerliliğini yitirmekte bile olsalar) bu değerlere dayanmaları gerektiği görüşü aşılabilir” (Abisel, 2005: 77).

Burada korunmak istenen, toplumsal bir arada yaşamı düzenleyen ve gelenekten, kültürden örf ve adetlerden gelen değerlerdir. Fakat modernlik ve onunla eşleştirilen zenginliğin yapısal bir eleştirisine girilmez. Bu karakterler karşısında alınan eleştirel veya muhafazakâr tavır ekonomik ve iktisadi ilerlemeyi bu eleştirinin dışında bırakır.

1980 Sonrası Değer Kavrayışı ve Sinemamızdaki Alımlanışı

Zenginlik-fakirlik, modernlik-gelenek karşılaşmasında takınılan tavır, burjuva ve alt orta sınıfın karşılaşma anında değerlere sahip çıkılması ve yeni değerlerin eleştirisi olarak karşımıza çıkarken, diğer yandan köyden kente tam da zengin olma ve sınıf atlama amacıyla gelen geleneksel ailenin burjuva ticaret ahlakını benimsemesinden kaynaklanan sorunsalı da vurgulanmıştır. Bu sorunsal, değerler sistemleri arasında bu sefer bir karşılaşmadan bahsetmeye imkân vermez. Zira karakterler hane yaşantılarında geleneksel aile değerlerini üstün tutarlarken, ekonomik eylemlerinde ve ticarete burjuva değerlerini benimseyen davranışlar gösterirler ve her iki değerler sistemini mekânsal olarak ayırırlar. Kısacası, kente ve “modern” yaşama adapte olmak, “batının iyi taraflarını alalım, kötü taraflarını almayalım” mantığı temelinde genel olarak geleneksel, moral ve kültürel değerlere sahip çıkarken, faydacı eylemleri öne çıkarır. Özellikle büyük şehre ticaret yapmaya gelen geleneksel ve dindar ailenin tam da zengin olma hayali ve bu hayal uğruna fedakârlık olarak gördükleri eylemler ve feda ettikleri, sahip oldukları değerleri hem özel alana sıkıştırmakta, hem de değerleri yapmacıklaştırmakta ve göstermelik kılmak-

tadır³. Akad'ın *Gelin* (1973) filmi, bu karakteri yansıtır ve "...Anadolu insanının kendine daha iyi yaşam koşulları sağlayabilme umuduyla büyük kent İstanbul'a göç etmesini ve yeni ortama ayak uydurma çabasını ele alır" (Teksoy, 2007: 43). Bu yanıyla bir yandan geleneksel değerler sisteminin yeni karşılaşılan değerlere ulaşılma için araçsallaştırılmasıyla, diğer yandan bu kavrayışla birlikte geleneksel değerlerin hem yeni değerler sistemine angaje olmak için bir engel olarak tanımlanmasıyla karşılaşıyoruz, hem de araçsallaşan geleneksel değerlerin bu sakatlanmış kullanımının⁴ bir eleştirisiyle karşılaşıyoruz. Böylece aslında benimsenen davranışların ailenin geleceği için mutluluk ve refah sağlayacağı yanılgısı etrafında, bireysel bir mutluluk hedefi daha baskın gelir. Bu anlamda "kente gelişle birlikte, mülkiyet ve hukuk anlayışında, akrabalık ilişkilerinde ortaya çıkan dönüşümler ve dolayısıyla aile üyelerinin bireysel mutluluk beklentisinin sorun olarak ortaya çıkışı filmlerimizde doğrudan ele alınır ama bu bireysel mutluluk istemi olumsuzlanarak" (Abisel, 2005: 79).

Özellikle 1980 sonrası liberal ekonomik ve sosyal politikaların ilerleme ve modernleşme fikriyle eş tutulması, gerek toplumsal gerek kültürel yaşamda neo-liberal yeni değerlerin ortaya çıktığı bir dönemdir. 1980 darbesinden sonra yaşanan sosyo-ekonomik ilerleme ve modernleşme pratiğinin mottosu "Küçük Amerika" olmak olarak belirlenirken, karşımıza liberal rekabetçi piyasa anlayışının yeni değerlerini benimseyen birey kavrayışı çıkar. Darbe sonrası yine modernleşmenin taşıyıcısı, öznesi ve teminatı olarak ordunun yeni bir toplum ve toplumsal değerler yaratma girişimi, neo-liberal anlayışın temel ilkesi olan apolitik, faydacı ve rekabetçi bireycilik anlayışını çıkarır. Hem ilerleme hem de bireyciliğin yükselişi, "modernleşilecek" emriyle serbest piyasa ve bireycilik vurgusunu toplumda içselleştirirken, gelenekten gelen değerlere bakış açısı ve liberal değerlere dair bakış açısı arasındaki çatışma, artık liberalleşme ve bireyleşme bağlamında açığa çıkar.

1980 sonrası liberal ekonominin özellikle "çağ atlama", "değişim" kavramlarını popülerleştirdiği göz ardı edilemez. Fakat ekonomik olarak paranın yüceltiildiği, zenginliğe ve zenginlerin değerli olduğuna yapılan vurgu, orta direk, köşe dönmeçilik, yolsuzluk ve rüşvet gibi kavramları

³ Ömer Lütfi Akad *Gelin*, (1973).

⁴ Akad'ın *Gelin* filminde torununun tedavisi yerine yeni açtıkları dükkanın sermayesine para biriktiren aile reisi, gelinin evi terk edip bir fabrikada çalışmaya başlaması üzerine namusun temizlenmesi için oğlunu töre gereği eşini vurmaya azmettirmesi.

toplumsal literatürümüze sokmuştur. Aynı zamanda özelleştirmeler ve gelir dağılımındaki dengesizlikler, devletin yoksuldan yana bir “baba” gibi tavır alacağına güvenen geleneksel, paternalist devletçi bakış açısını da ortadan kaldırdı. Zira toplumda zengin olma araçlarının meşruiyetine dair ahlaksal hiçbir referansa ihtiyaç duyulmadığı, bu referanslar yerine yeni bir değerler alanı ve faydacı bir ahlakın yaratıldığı görüldüğü uzun sürmedi. Bu tür yeni değerleri sinemamız komedilerde ele almıştır. Fakat dönemin baskıcı ve otoriter yapısı, ciddi politik ve toplumsal eleştiriyi gerek sansürle gerek oto-sansürle engellemiştir. Dolayısıyla “gerçek hayatta bastırılanların popüler güldürü filmleri eşliğinde popüler kültürde kendine temsil olanağı bulduğu varsayılabilir. Bireyler üzerinde etkili olan değer değişiminin yansması, popüler kültür ürünlerinde, mizah dergilerinde ya da sinemada yer bulur” (Kirel 2010: 5). Diyebiliriz ki modernleşme ile eş anlamlı kullanılan liberalleşme ve ondan türetilen yeni değerlere bakış açısını sinemamız, yeni değerlerin eskiler ile karşılaştıklarında ortaya çıkan gerilimden çıkan komedilerde yansıtır. Apolitik bir kültür ve toplumsal ortamın tesisinin amaçlandığı bu dönemde komedilerin söz konusu meselelere güldürü unsurlarıyla dokunabilmiş olmaları fakat yaşanan dünyanın egemen değerlerinin çok uzağında kalamadıkları görülse de ilginç ve araştırmaya değer bir durumdur (bkz. Kirel, 2010:19).

Bu dönemin filmlerinden *Banker Bilo* (Ertem Eğilmez, 1980), *Dolap Beygiri* (Atif Yılmaz, 1982), *Orta Direk Şaban* (Kartal Tibet, 1984), *Katma Değer Şaban* (Kartal Tibet, 1985) gibi filmler, geçirilen sosyo-ekonomik değişimin özellikle orta direk ve köyden kente göç eden dürüst veya gariban karakterin liberal değerler sistemi içerisinde yoksulluk ve köşe dönme merkezli mizahı, öncelikle bireyin ekonomik düzeyi ve buna bağlı olduğu yaşam standardından çıkarsanır. Düşük yaşam standardının sorumlusu adeta kahramanların dürüstlükleri veya yeni dünya düzenine ayak uyduramamalarıdır. Genel olarak “seksenli yılların güldürü sinemasında çoğu zaman film kişileri hızla değişen dünya içinde nereye konumlayacaklarını bilememekte ve kendilerini karşı karşıya kaldıkları değişimin yarattığı kirlenmeye karşı korumaya çalışmaktadırlar” (Kirel, 2010: 6). Dahası, çevreleriyle olan ilişkilerinde karakterler, zenginliğin tüm itibarından uzakta oldukları müddetçe toplumsal itibarın da uzakta olacağını anlarlar, sisteme ve yeni değerlere uygun eylemler. Bu eylemler adeta bir aydınlanma gibi sunulur. Aslında kahraman, kendi değerlerinin mağlubiyetini öne çıkartır ve “Sefil Bilo” olarak değil, “Namussuz

Bilo" olarak yeniden doğar. Zira *Namuslu* (Ertem Eğilmez, 1984) da dürüst fakat tam da bu yüzden ailesi ve etrafı tarafından önemsenmeyen ve kıt kanaat geçinen bir memurun aslında mağdur olduğu bir gasp olayında masum olduğuna kimseyi inandıramaması ve sonunda kendisinin de bu durumu lehine kullanması üzerine kuruludur.

Namuslu olarak ailesi ve çevresi tarafından önemsenmeyen karakter, ne zaman kendisine emanet edilen parayı onun çaldığı zannedilirse o zaman kendisine değer atfedildiğini görür. Ali Rıza karakteri artık sınıf atlama yanılgısına kendisini bırakır. Ali Rıza kimseyi parayı çalmadığına inandırmadığı noktada dönüşür ve olduğunun tam tersi bir karaktere bürünerek istenilen, üzerine yapışan davranışları gösterir. Genel olarak 80'lerde, "dürüst bir yaşam sürdürme konusundaki ısrarı yüzünden çevresiyle çelişkili duruma düşen karakterlerin (*Namuslu*; *Çıplak Vatandaş*, Sabuncu 1985) öyküsünü anlatan filmler de bir aşk gerilimine gerek duymaksızın bireyle yaşadığı ortamı karşı karşıya getirmektedir" (Abisel, 1994: 89).

1980'ler liberal ekonomi anlayışı, değişen sosyo-ekonomik dengelerin ve sosyo-ekonomik değişimle gelen bireycilik ve zenginlik gibi yeni liberal değerlerin toplum tarafından nasıl algılandığını ve toplumda nasıl karşılık bulduğunu sorunsallaştıran bir dilin sinemamızda gelişmesini mümkün kılmıştır. Bu açıdan sinemasal anlatının yeni biçimler alması ve dönüşmesi, aslında değer kavramsallaştırması üzerinden bakıldığında, sinemamızın belirli dönemlerinde özellikle sosyo-ekonomik değişimlerin sık ve belirgin olduğu dönemlerde açığa çıkmıştır. Bu değişimler ekseninde karşılaşılan yeni değerler ve bu değerlerin eskilerle karşılaşma anı, temelde bir gerilim olarak sunulmuştur. Özellikle 90'lı ve 2000'li yıllardan sonra Türkiye'de sinemanın anlatım dili dünya konjonktürüne uygun olarak, küresel geniş bir yaşam alanında kendi bireyselliğine yabancılaşmış karakterler etrafında kurulmuştur. Artık kahramanın yaşadığı toplumla ve toplumun değerleriyle kendi bireysel değerlerinin çatışması olgusu, sınırların belirsizleştiği ve birer modern ve kapitalist metropol olan karmaşık yapıdaki şehirlerdeki kalabalıkta kendisine dair silikleşmiş var oluşunu sorgulayan karakterler karşımıza çıkarır. Belki de bu karakterler, modern olmanın, gerek eski gerek yeni değerlerin yıkılışının ve modern bireyin halini resmederler. Çünkü Berman'ın deyişiyle, "modern olmak, bizlere serüven, göç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, yok etmekle tehdit eden bir ortamda bul-

maktır kendimizi” (akt.Güler, 2011: 113). Global değerler ve karmaşık bireysel ve toplumsal yaşam alanı içerisinde var olma çabasının belirgin olduğu karakterin eylemleri, kapitalist modern bireyin kentte kendisine kurduğu ve güvenli olduğu düşünülen yalnızlığında temellenir. Nitekim kent karşısında “taşra, kültüründen ekonomisine kadar kentin öteki yüzünü ifade eder. Modernleşme yanlıları zamana gönderme yaparak taşrayı kentin geçmişi olarak ifade etme eğilimindedir. Taşra, anti-modernliği simgelemektedir” (Güler, 2011:109). Bu çatışma, *Uzak*'ta (Nuri Bilge Ceylan, 2002) taşradan gelen misafirle birlikte korunaklı modern kent yaşamının konforunun verdiği rahatlığın bozulmasında ve aslında kapitalist modern sistem içerisinde yenilmiş göstermelik bir kentlilik ve modern değerler ile taşra değerleri ve yaşam dünyalarının karşılaşmasında belirginleşir.

SONUÇ

Kuşkusuz, temel motif olarak modernleşme ve değerler sistemlerinin karşılaşma anında ortaya çıkan gerilimin toplumsal görünümü ve bunun bir yansıması olarak bu karşılaşmanın Türkiye'deki sinemasal anlatı üzerindeki etkisi, değerler sorunsalını her açıdan karşılamamaktadır. Elbette, felsefi, sosyolojik ve kültürel açıdan pek çok tespitte ve değerlendirmeye gerek duyan değerler kavramsallaştırması, modernleşme pratiğinde pek çok boyutta tartışılmalıdır. Burada özellikle Türkiye'deki sinemasal anlatının karakterinin üzerinde belirgin bir etkisi olduğunu söylediğimiz modernleşme ve değerler sorunsalı, doğrudan somut örneklem alanı oluşturması bakımından önemlidir. Zira sinemanın temel beslenme noktalarından birinin toplumsal, kültürel, politik, ideolojik ve konjonktürel yapı ve bu yapının geçirdiği dönüşümler olduğu göz ardı edilemez. Bu anlamda Türkiye'nin modernleşme serüveninde en önemli tartışmalardan birinin batı modernleşme tarzının doğrudan bir alımlanması olduğunu söylediğimizde, karşılaşılan toplumsal, kültürel refleksin yine toplumsal, kültürel bir zemine yüzünü dönen sinemasal anlatı içerisinde tartışılması, tartışmanın değerini azaltmaz, tersine tartışmanın somutlaştırılmasında önemli bir avantaj sağlar. Dolayısıyla değerler kavramsallaştırması tartışmasına modernleşme pratiğinin Türkiye'de sinema dilini belirleyen yapısı açısından değinmek, hem bu dilin karakterini anlamak için, hem de sinemamızın aldığı-alacağı karakterin özgünlüğü üzerine zengin bir tartışma alanı açacaktır. ▽

KAYNAKLAR

- ABİSEL, Nilgün (2005), **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Phoenix Yay., Ankara.
- (1994), “Nasıl Yaşıyor, Nasıl Düşünüyoruz? Yerli Filmlerin Kurmaca Dünyasında Demokrasi”, **Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi**, derleyen Nilgün Abisel, Oğuz Onaran, Eser Köker, Levent Köker, Kültür Bakanlığı Yay, Ankara.
- AYÇA, Engin (1993), “Türk Sineması Seyirci İlişkileri” **Görüntü**, Sayı 1, İstanbul.
- BERMAN, Marshall (2005), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, İletişim Yay. İstanbul.
- BERNSTEIN J. M. (2009), “Sunuş”, Theodor W. Adorno, **Kültür Endüstrisi**, çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel ve Elçin Gen, İletişim, İstanbul.
- CALLINICOS, Alex (2004), **Toplum Kuramı**, çev. Yasemin Tezgiden, İletişim Yay., İstanbul.
- DERRIDA, Jacques (1994), **Specters of Marx**, trans. Peggy Kamuf, Routledge.
- (2007), *Marx’ın Hayaletleri*, çev. Alp Tümertekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ERDOĞAN, Nezih (1995), “Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı”, **Toplum ve Bilim**, 67, İstanbul, s: 178-196.
- GÖLE, Nilüfer (1999), “Batı-dışı Modernlik: Kavram Üzerine”, **Toplum ve Bilim**, 80, s: 128-143.
- GÜLER, Hasan (2011), “Nuri Bilge Ceylan Sineması Üzerine Değerlendirme”, **Ekonomik Yaklaşım**, cilt:22, Sayı:79, s:107-116.
- HABERMAS, Jürgen (1981), “Modernity versus Postmodernity”, **New German Critique**, No: 22, Winter, s: 3-24.
- KANT, Immanuel (1970), “What is Enlightenment?”, tran. and ed. Hans Reiss, **Kant’s. Political Writings**, Cambridge Univ. Press, London.
- KASIM, Metin ve ATAYETER, Deniz H. (2012), “1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”, **e-Gifder**, Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi. Elektronik Dergisi, Gümüşhane, cilt:1, Sayı: 4, s: 19-33.
- KIREL, Serpil (2010), “Ertem Eğilmez’in *Namuslu* Filminden Hareketle Seksenlerin. Toplumsal Alanında ve Popüler Sinemasında Egemen Değerlerini ve Sinemadaki . Temsillerini Sorgulamak”, Kurgu Online **International Journal of Communication Studies** vol. 2. İçerisinde, s:1-29.
- MACHIAVELLI, Niccolo (2010), **Prens**, çev. Rekin Teksoy, Oğlak Yay., İstanbul.
- ÖZDEMİR, Özlem (2011), “Yeni Dönem İslami Sinema ve Modernlik-Geleneksellik. Sınırında Üslup Arayışı”, **Sinecine**, Güz, 2 (2), s: 7-31.

- SAYDAM, Barış (2011), **Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam**, Küre Yay., . İstanbul.
- SCOGNAMILLO, Giovanni (2003), **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı, İstanbul.
- (2005). **Türk Sinemasında Şener Şen**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- TEKSOY, Rekin (2009), **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**, Oğlak Yay., İstanbul.
- (2007), *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, Oğlak Yay., İstanbul.
- WEBER, Max (2004), **Sosyoloji Yazıları**, çev. Taha Parla, İletişim, İstanbul.
- ZIZEK, Slavoj (2011), "Toplumsallığın Kalbindeki Film", Bülent Diken ve Carsten B. . Lausten, **Filmlerle Sosyoloji**, çev. Sona Ertekin, Metis Yay., İstanbul içerisinde s: . 11-15.

