

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA
ZENGİNLİK TEMSİLLERİ
ÜZERİNE BİR ALIMLAMA ÇALIŞMASI

Doktora Tezi

Nergiz KARADAŞ

Eskişehir, 2017

**1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA
ZENGİNLİK TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR ALIMLAMA ÇALIŞMASI**

Nergiz KARADAŞ

DOKTORA TEZİ

Sinema Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Mayıs, 2017

Bu Tez Çalışması BAP Komisyonunca kabul edilen 1503E124 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Nergiz KARADAŞ'ın "1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Ahımlama Çalışması" başlıklı tezi 31 Mayıs 2017 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca **Sinema ve Televizyon** Anabilim Dalında, **Doktora** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yrd.Doç.Dr.Canan ULUYAĞCI
Üye : Prof.Dr.Serap SUGUR
Üye : Prof.Dr.S.Ruken ÖZTÜRK
Üye : Doç.Dr.N.Aysun YÜKSEL
Üye : Doç.Dr.Aydan ÖZSOY

Prof.Dr.Kemal YILDIRIM
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET

1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA ZENGİNLİK TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR ALIMLAMA ÇALIŞMASI

Nergiz KARADAŞ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mayıs 2017

Danışman: Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI

Bu çalışmada toplumsal eşitsizliklerin en önemli belirleyicilerinden bir tanesi olan zenginliğin Türk sinemasındaki temsilleri ve bu temsillerin izleyiciler tarafından ne şekilde okunduğu ele alınmıştır. 1980'den günümüze Türk Sineması'nda ülkede değişen siyasal, ekonomik ve toplumsal yapının, değişen zenginlik olgusunun ve zenginliği somut olarak gösteren yaşam tarzlarının nasıl temsil edildiğinin ve bu temsillerin sosyal bir özne olan izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığının araştırılması bu çalışmanın problemi oluşturmaktadır. Ele alınan filmlerde toplumsal dinamiklerin analizi ile zenginliğin toplumsal temsillerinin izleri sürülmeye çalışılmıştır.

Çalışma kapsamında öncelikle tezin örnekleme giren filmlerin betimsel analizi yapılmıştır. Ardından bu filmler arasından seçilen üç film üzerine alımlama çalışması kapsamında kentli 50 yaş üzeri izleyicilerle derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. Çalışmanın alımlama analizi kısmı için Janet Staiger'ın tarihsel materyalist yaklaşımından yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda hem filmlerin analizi ve hem de izleyiciler ile yapılan görüşme birbirleriyle ilişkilendirilerek bulgulanmış ve yorumlanmıştır. Söz konusu bulguların hem Türk sinemasında farklı dönemlerdeki zenginlik temsilleri konusunda, hem de izleyici araştırmaları konusunda literatüre katkı getirmesi beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Temsil, Alımlama Çalışmaları, Zenginlik, Sinema ve İzleyici

ABSTRACT
**A RECEPTION STUDY ON WEALTH REPRESENTATIONS IN TURKISH
CINEMA AFTER 1980**

Nergiz KARADAŞ

Department of Cinema and Television

Anadolu University Institute of Social Sciences, May 2017

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Canan ULUYAĞCI

This study discuss the representation of the wealth, one of the most important determinants of social inequalities, in Turkish cinema and how these representations are read by the audience. Investigation of how changing political, economical, and social structures and the case of changing wealth with lifestyles representing wealth perceptibly are represented in Turkish cinema of 1980's and of today consist the problem of this study. The analysis of social dynamics and social representations of wealth are tried to be traced in the movies evaluated.

In the scope of the study, descriptive analysis of the films covered by the samples of the thesis is made. Subsequently, in-depth interviews were conducted with the urban audiences, who over the age of 50, in the scope of the reception analysis on the three selected movies. Janet Staiger's historical materialist approach is used for the reception analysis of the study. Both the analysis of the films and the interviews with the audience were interpreted in relation to each other. It is expected that the findings will contribute both to the representations of wealth in different periods in Turkish cinema as well as to the literature on audience researches.

Key Words: Turkish Cinema, Representation, Reception Studies, Wealth, Cinema and Audience

ÖNSÖZ

Tanıdığım ve asistanlığını yapmaya başladığım günden başlayarak akademik hayatım başta olmak üzere hayatımın her anında öğretici, yönlendirici, koruyucu ve teşvik edici elini üzerimde hissettiğim, hissettikçe kendime daha çok inandığım saygıdeğer hocam Yard. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI'ya sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Lisans eğitiminden başlayarak eğitim hayatıma önemli katkı sağlayan ve tez konumu bulma sürecimde de desteğini esirgemeyen değerli hocam Prof. Dr. Seçil BÜKER'e, tez yazım sürecimde ki katkıları ile beni yönlendiren değerli hocam Prof. Dr. Serap SUĞUR'a, tezime verdiği katkı ve her derdimde kapısını çalma fırsatı verdiği için değerli hocam Doç. Dr. N. Aysun YÜKSEL'e, tezime katkılarından ötürü hocalarım Prof. Dr. S. Ruken Öztürk ve Doç. Dr. Aydan ÖZSOY'a ve eğitim sürecim ile akademik hayatıma katkı sağlayan, yol gösteren, her ihtiyacım olduğunda beni aydınlatan bütün hocalarıma, bu çalışma süresince eserlerinden yararlandığım ve alıntılar yaptığım bütün araştırmacı ve yazarlara teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

Tezimin alımlama çalışması gereği mülakat yaptığım, bana kıymetli zamanlarından vakit ayıran, dikkat, anlayış ve içtenlikle filmleri izleyip sorulara yanıt veren burada etik nedenlerden ötürü isimlerini sıralayamadım katılımcılara sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Ayrıca alımlama çalışması sürecinde ki desteklerinden ötürü hocam Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU'ya, sevgili arkadaşlarım Haşim DEMİRTAŞ, Özgür ÇALIŞKAN ve Fatma CAN'a teşekkür ederim.

Bu teze maddi destek sağlayan Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi Başkanlığı ve çalışanlarına teşekkür ederim. Ayrıca akademik yaşamım ve tez çalışmam sürecinde vakit ayıramadığım, görüşemediğim, ihmal etmek zorunda kaldığım bütün dost ve arkadaşlarıma anlayışlı halleri ve her daim yanımda oldukları için teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunarım.

Son olarak eğitim hayatım boyunca desteklerini esirgemeyen ve sürekli bir sonraki adım için yolumu açan, kararlarımda hep arkamda olan bütün ailem ile son 15 aydır hayat motivasyonum olan yeğenim Bade Masal KARADAŞ'a teşekkür ediyorum. İyi ki var

02.02/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalardan bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilemeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Nergiz KARADAŞ

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
1980 SONRASI TÜRK SİNEMASI'NDA	1
ZENGİNLİK TEMSİLLERİ ÜZERİNE BİR ALIMLAMA ÇALIŞMASI.....	1
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
KISALTMALAR DİZİNİ.....	xii
1. Giriş	13
1.1. Problem	13
1.2. Amaç	5
1.3. Önem	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
1.6. Tanımlar:	7
2. ALANYAZIN	7
2.1. Türkiye’de Tarihsel Süreçte Toplumsal Alandaki Gelişmeler ve Zenginlik	7
2.1.1. Osmanlı Devleti’nin son döneminde siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:	7
2.1.2. 1923-1950 Döneminde Siyasal, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler Açısından Zenginlik	13
2.1.3. 1950-1980 dönemde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:	17
2.1.4. 1980-1990 döneminde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:	24
2.1.5. 1990-2000 döneminde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:	30
2.1.6. 2000-2015 döneminde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:	33

2.2.Türk Sinemasında Zenginlik: Geçmişten Günümüze Sinemada Zenginlik Temsilleri	36
2.2.1.İlk dönem (1914-1923) Türk Sineması'nda zenginlik temsili	36
2.2.2.Tiyatrocular dönemi (1923-1939) Türk Sineması'nda zenginlik temsili	38
2.2.3.Geçiş döneminde (1939-1950) Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri.....	40
2.2.4.Sinemacılar dönemi (1950-1970) Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri ...	45
2.2.5.Genç yeni sinema dönemi (1970-1980) Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri	51
2.2.7.1990-2000'li yıllar Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri	63
2.2.8.2000-2015 yılları arasında Türk Sineması'nda zenginlik	67
2.3.Sinemada Temsil Kavramı ve İzleyici Çalışmalarına Kuramsal Bakış	70
2.3.1 Sinemada temsil kavramı	70
2.3.2 Sinemada alımlama çalışmaları	76
3.YÖNTEM	79
3.1.Araştırma Modeli	79
3.2.Evren ve Örneklem	80
3.3.Verilerin Çözümlemesi	82
4. BULGULAR VE YORUM	88
4.1. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginliğin Temsili	88
4.1.1. 1980-1990 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri.....	88
4.1.2.1990-2000 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri.....	101
4.1.3. 2000-2015 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri.....	111
4.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Çekilen Filmlerin İzleyiciler Tarafından Alımlanması	131
4.2.1. Sosyete Şaban filminin izleyiciler tarafından alımlanması	131
4.2.2. Yalnız Değilsiniz filminin izleyiciler tarafından alımlanması	142
4.2.3.Mandıra Filozofu adlı filmin izleyiciler tarafından alımlanması	154
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	165
5.1. Sonuçlar.....	165
5.2. Öneriler	176

KAYNAKÇA.....	178
EKLER.....	185
Aile İlişkileri Nasıl? Bağlı/Kopuk.....	185
Etnik Köken: Belirli/Belirli Değil.....	185
Kültürel Birikim Göstergeleri:	185
Yabancı Dil Bilgisi: Var/Yok	185
Geliri Elde Etme Biçimi/Mesleği: Ücretli.....	185
Sağlık Durumu?:.....	186
Sosyal Sınıf:	186
Ekonomik Seçkin: Sermayedar	186
Yönetici Seçkin: Yüksek Düzey Memur	186
Askeri Seçkin:	186
Yaşam Tarzı:	187
Yaşam felsefesi: Elitist, Mütevazı, Gösterişçi	187
Aksesuar: Çanta.....	187
Habitusları:	187
Yeme İçme Etkinlikleri:	187
Evde Yemek Yeniyor mu? Evet /Hayır	187
Yemek Masasında /Yer Sofrasında.....	187
Yemek Tercihleri Neler? Geleneksel Türk Mutfağı/Diğer	187
Sigara, Puro, Uyuşturucu Madde Kullanımı Var mı?	187
Büyük Yemekli Davetler Düzenleniyor mu?	187
Evet/Hayır Bir Kez/Birden Çok.....	187
Alışverişe Çıkılıyor mu? Evet/Hayır	187
Alışveriş İçin Tercih Edilen Yer?	187
Araç Sahipliği: Var/Yok.....	187
Seyahat Ediliyor mu? Evet /Hayır.....	188
Seyahat Amacı: İş, Alışveriş, Tatil, Keşif Diğer.....	188
Seyahat Edilen Yer: Yurt içi/Yurt Dışı, Avrupa/Amerika/Diğer	188
EĞLENCE AMAÇLI ETKİNLİKLER:	188
Eğlence için dışarı çıkılıyor mu? Evet/Hayır, Bir kez/birden çok	188
Eğlence İçin tercih edilen bölge/yer? Yat, Boğaz, Lüks bir mekân	188
Eğlenceye kimlerle gidiliyor? Yalnız/aile/arkadaşlar.....	188
Hangilerine gidiliyor? Sinema/Bale / Tiyatro/ Opera/ Hiçbiri	188

Davet Düzenliyorlar mı? Evet/Hayır, Evde/Başka bir mekânda.....	188
Dans Ediyorlar mı? Evet/Hayır, Eşli/Eşsiz, Alaturka/Alafranga	188
At Biniyorlar mı? Evet/Hayır	189
Hobileri Var mı?	189
Koleksiyon Yapıyor mu?	189
Medyada Temsili? Magazin?	189
Sanatla ilişkisi ne düzeyde?	189
Toplumla ilişkisi ne düzeyde?	189
Konut Türü: Müstakil Ev/Apartman (Çok Katlı Ev) /Güvenlikli Site/Rezidans.....	189
DİYALOGLAR:	190
BİREYSEL İLGİ VE YETENEKLERİ:	190
Bir Müzik Enstrümanı Kullanıyor mu? Evet/Hayır.....	190
Hangi Enstrümanı Kullanıyor?	190
Resim Yapıyor mu? Evet/Hayır.....	190
Evlerinde Tablo Var mı? Evet/Hayır	190
Zenginliği Elde Etme Biçimleri:	190
Zenginliği Temsil Eden Özne Filmin Başında Zengin mi? Evet/Hayır.....	190
Zenginliği Temsil Eden Özne Hangi Yolla Zengin Oluyor?	190
Meşru Yollarla/Meşru Olmayan Yollarla/Belli Değil	190
Zenginliği Temsil Eden Özne Filmde Sonradan Zenginliğe Kavuşuyorsa	191
Miras kalarak/ Çalışarak/Haksız Kazançla/Piyango/ Kumar, Belli Değil	191
Çevresine Karşı Davranışlarında Değişiklik Oluyor mu?	191
Evet/Hayır, Olumlu yönde/Olumsuz Yönde.....	191
Zenginliği Temsil Eden Özne Zenginliğe Bir Aşk İlişkisi Aracılığıyla mı kavuşuyor?	191
Evet/Hayır.....	191
Zenginliği Temsil Eden Özne Zenginliğe Evlilik Yoluyla mı kavuşuyor?	191
Evet/Hayır	191
Zenginliği Temsil Eden Özne Hangi Tip Aileye Sahip?	191
Çekirdek Aile/Geniş Aile/Ataerkil Geniş Aile	191
Zenginliği Temsil Eden Özneler Hangi Tip Değerlerle Yüklüler	191
Batılı Değerler/Geleneksel Değerler	191
EK: 3	196



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ ETİK KURULU KARARI

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	BAP Projesi-Doktora Tez Çalışması
KONU:	Sosyal Bilimler
BAŞLIK:	1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI
TEZ YAZARI:	Nergiz KARADAŞ
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	–
KARAR:	Olumlu

ETİK KURUL ÜYELERİ

İMZA/ TARİH

07/02.2017

Prof. Dr. Aydın AYBAR
Rektör Yardımcısı / Etik Kurul Başkanı

Prof. Dr. Hayrettin TÜRK
Fen Bil. (Fen Fak.)

Prof. Dr. Yusuf ÖZTÜRK
Sağlık Bil. (Ecz. Fak.)

Prof. Dr. Esra CEYHAN
Eğitim Bil. (Eğitim Bil. Ens.)

Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY
Sos. Bil. (İkt. Fak.)

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Güz. San. (Güz. San. Fak.)

.....	196
ÖZGEÇMİŞ	197

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
AP	: Adalet Partisi
ASKON	: Anadolu Aslanları İş Adamları Derneği
BM	: Birleşmiş Milletler
DP	: Demokrat Parti
IMF	: International Monetary Fund
KOBİ	: Küçük ve Orta Büyüklükteki İşletmeler
MÜSİAD	: Müstakil Sanayi ve İş Adamları Derneği
NATO	: North Atlantic Treaty Organization
RP	: Refah Partisi
STK	: Sivil Toplum Kuruluşu
TDK	: Türk Dil Kurumu
TL	: Türk Lirası

TUSKON : Türkiye İşadamları ve Sanayiciler Konfederasyonu
TÜSİAD : Türk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği

1. Giriş

Bu bölümde araştırmanın problemine, amacına, önemine, varsayımlarına ve sınırlılıklarına yer verilmiştir.

1.1. Problem

Feodal, geleneksel veya modern olsun insanlık tarihinde yer alan tüm toplum tiplerinde ve günümüzde farklı biçim, düzey ve derinlikte ortaya çıkan ve insan yaşamını bir bütün olarak en çok etkileyen olgulardan biri olan toplumsal eşitsizlik, bu özellikleri nedeniyle sosyal bilimlerde her zaman yoğun bir ilgiye mazhar olmuştur.

Küreselleşme ile artan ekonomik eşitsizliğin belirleyicilerinden olan ve en genel tanımıyla mal varlığı ve paranın var ettiği bir güçlülük statüsü olan zenginliğin tanımlanması, temsil edilmesi, elde edilmesi ve bölüşülmesi de makro ölçekte dünyada, mikro ölçekte Türkiye’de yaşanan sosyal, siyasal ve ekonomik değişimlere paralel olarak dönüşüm göstermiştir.

1980’li yıllar Türkiye’nin siyasi, ekonomik ve toplumsal açıdan büyük bir kırılma yaşadığı yıllar olmuştur. Türkiye’de yaşanan bu dönüşümü Rıfat Bali (2013, s. 18)

“Türkiye’nin 1980 öncesi ile sonrası karşılaştırıldığında gece ile gündüz kadar büyük bir fark ortaya çıkar” şeklindeki sözleriyle ifade etmiştir. Nurdan Gürbilek (2009, s. 7-8) ise, 1980 dönemini şu şekilde özetlemektedir:

İki farklı iktidar projesinin, iki farklı söz siyasetinin, nihayet iki farklı kültür stratejisinin sahnesi olmuştu 80’ler. Bir yandan bir baskı ve yasaklar dönemi, diğeryandansa yasaklamaktansa dönüştürmeyi, yok etmektense içermeyi, bastırmaktansa kışkırtmayı hedefleyen daha modern, daha kurucu, daha kuşatıcı denilebilecek bir kültürel stratejinin kendini var etmeye çalıştığı yıllar. Bir yandan bir red, inkar ve bastırma dönemi, diğeryandan insanların arzu ve iştahının hiç olmadığı kadar kışkırtıldığı bir fırsat ve vaatler dönemi.

1980 askeri darbesi ile içe yönelik kalkınmanın sona ermesi ve Özal hükümetinin dışa dönük neoliberal politikaları sonucu Türkiye, gelir dağılımının nispeten eşit olduğu bir toplum olmaktan uzaklaşmıştır. Bunun sonucunda da zengin ile yoksul arasındaki farkın artmasıyla toplumsal kesimler birbirinden kopma noktasına gelmiş, tüketime göre statüler belirlenmiş, diğerybir ifade ile tüketim merkezli bir yaşam biçimi hâkim olmuştur. Can Kozanoğlu’nun (1995, s. 8) da belirttiği gibi bu dönem (Cilalı İmaj Devri) yoğun imaj bombardımanının, imaj yağmurunun yaşandığı bir dönem olmuştur. Yaşanan değişimlerle birlikte aşkın, refahın, zaferlerin, liderlerin diğerybir deyişle her şeyin imajı üretilmiş ve tüketime sokulmuştur.

Zenginlik açısından ele aldığımızda 80 öncesi dönem toplumda “yerli malı yurdun malı” düsturuyula, tüketim eğilimlerinin baskı altına alındığı, tüketimin aşırılık sayılıp neredeyse ayıp görüldüğü ve azla yetinmenin erdem olarak kabul edildiği kültürel ortam hâkimdir. Dolayısıyla dönemin zenginleri de mevcut kültürel iklimin özelliklerini taşımaktadır. Bu dönemdeki zenginlik bir gecede elde edilmiş bir zenginlik değildir; bu aşamalı bir süreç ile zaman içerisinde büyüyerek elde edilmiş bir zenginliktir. Dönemin zenginleri, ithal ikamesi¹ zenginleridir ve kaynakları farklı olsa da esas olarak üretimde sonlanan bir süreçle zenginleşmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında ithal ikamesi döneminde en temel, en kalıcı zenginlik kaynağı sınai üretimdir, ticaret, tarımsal faaliyetler ve arsa rantları da ilkel birikim kaynakları olarak işlev görmüşlerdir. Bu zenginlik içinde faiz ve gayrimenkul kazançları oldukça düşük bir oran tutmaktadır. Kendilerini toplumsal bağlamda tehdit altında hissetmeyen, diğerybir ifade ile toplumsal bağlamda daha eşitlikçi sayılabilecek bir ortamda varlıklarını sürdüren 1980 öncesi dönemin zenginleri, dönemin

¹ Ana hatlarıyla ‘ithal ikameci’ model, ithalata sınırlar getirerek yerli sanayileşmeyi korumayı ve geliştirmeyi bu sanayinin ürettiği ürünlerin talebini taze tutmak için de hammaddelerden, tarım ürünlerine geniş bir yelpazeyi sübvansetmeyi ve desteklemeyi ve işçi-sermaye arasındaki endüstri ilişkilerini ‘uzlaşma’ temelinde yönetmeyi hedefler (Şimşek, 2005:32).

kültürel iklimine uygun olarak zenginliklerini göstermekten çekinen, diğer sınıflarla ve devletle ölçülü ilişkiler kuran bireylerdir. Ayrıca bu dönemin zenginleri bağımsız bir ideoloji geliştiremedikleri için de toplumdan kopmaya dönük bir ideolojinin değil, tersine toplumla bir tür birlik ideolojisinin hâkimiyeti altındadır. 1980 öncesi dönemde zenginler kent içerisinde ayrı bölgelerde yaşasalar dahi kentte yaşayan diğer gruplarla aralarında hem fiziksel hem de kültürel anlamda aşılması güç engeller yoktur (Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, s. 136-138).

1980 sonrasında yaşanan dönüşüm ile birlikte toplumun tüm referans noktaları değişmiş, önceki süreçte geçerli olan statü sembollerinin yerini kentlilik, tüketimcilik, bireycilik, dünyaya açıklık, girişimcilik, kazanma hırsı gibi yeni değerler almıştır (Şimşek, 2005, s.73). Hayri Kozanoğlu'nun (1993, s. 9-10) deyimiyle 80'lerin ortasından itibaren şekillenen değişimleri en çarpıcı yansıtan kesim Yuppie'lerdir. Parlak, iyi eğitilmiş, yabancı dil bilen, eğlenceli, zevkli, şık Yuppie'ler bu dönemde bir yaşam ve tüketim biçiminin göstergesi olmuşlardır.

1980 öncesinin, devletin teşvik ve imkânlarından ciddi ölçülerde istifade ederek zenginleşen ve bu zenginliklerini göstermekten çekinen (İthal ikamesi burjuvazisi) zenginlerinin yerini ise Özal'la yükselişe geçen ve kolay kazandıkları parayı göstere göstere harcamaktan keyif alan zenginler almıştır. Görüntünün iktidar olduğu bu 'asri zamanlarda' tüketim becerisi, diğer bir ifade ile 'life style' artık zenginliğin göstergesi olmuş, kendi gibi olmayanlarla işbirliği yapmayan, toplumun geri kalanına kendi terimlerini dikte eden ve kesinlikle uzlaşmaya yanaşmayan dönemin zenginleri kent dışında korunaklı alanlara, kendi güvenli, steril sitelerine çekilerek toplumun geri kalanıyla aralarına duvarlar örmüşlerdir. Çocukların özel okullara ve ardından vakıf üniversitelerine gönderilmeleri yoluyla da "benzerleriyle" birlikte kültürel ayrışma kalıplarını öğrenmeleri ve içselleştirmeleri sağlanmıştır. Paraya tahvil edilmeyen meziyetlerin değerinin olmadığı, kolay yoldan paraya ulaşmanın her yolunun mubah görüldüğü (24 Ocak kararlarının ardından bankerler dönemi, "büyük düşün, büyük kazan" mottosu) bu dönemde eskinin önemli statü göstergesi olan okumuş, kültürlü olmak gibi değerler yerini kolay paraya çevrilebilir, likit değerlere bırakmıştır. Bunlara ek olarak 1980 sonrası yeni zenginlerin devlet ile olan ilişkisinde de daha saldırgan oldukları gözlenmektedir. Işık ve Pınarcıoğlu'nun (2013, s. 142) 'yeni ayanlar' olarak adlandırdıkları bu zengin kesim ithal ikamesi burjuvazinin tersine, varlığını devletin ekonomiden çekilmesine borçludur. Bu nedenle, İthal ikamesi burjuvazinin devlet odaklı

ideolojisiine karşın bu kesim kendisine hesap sorulmadan ve hiçbir bedel 6denmeden dilediğini yapabilme 6zg6rl6đ6n6 elde etmeye 6alışmaktadır (Aydın ve Taşkın, 2014, s. 439; Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, s. 140-142) .

2000’li yıllara gelindiğinde, diğer bir ifade ile Adalet ve Kalkınma Partisi’nin iktidara gelmesine paralel bir d6nemde T6rkiye’nin yeni zenginleri “Muhafazakâr Zenginler”, diğer bir ifade ile “İslami Burjuvazi” sahneye 6ıkmış ve hızlı bir y6kselişe ge6miştir. Yankaya’nın (2014, s. 18/16) aktardığı gibi 1990 yılında İstanbul’da İslami hareketle g6çl6 bağları bulunan ekonomik se6kinler topluluğu tarafından kurulan MÜSİAD’ın (M6stakil Sanayici ve İşadamları Derneği) kurucu başkanı Erol Yazar 2009 yılında yaptığı konuşmasında “TÜSİAD (T6rk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği) ge6miş, MÜSİAD gelecek demek. Ben buna yeni değil asli burjuvazi diyorum” s6zleriyle T6rkiye’nin ger6ek burjuvazisi oldukları y6n6ndeki g6r6şlerini belirtmiştir. Bu İslami burjuvazi, g6sterişli bir hal alan İslamileşmiş bir t6ketim ile kendini ortaya koymaktadır. Pahalı markalardan giyinen ve bu markaların eşarpları ile 6rt6nen, 4x4 otomobiller kullanan kadınlar, tesett6r defileleri, tesett6re 6zel g6zellik merkezleri, l6ks villalar, Osmanlı ya da Arap esintileri taşıyan i6 dekorasyonlar, haremlik-selamlık uygulamaları olan beş-yedi yıldıızlı tatil k6yleri, alkol satışı olmayan ultra l6ks restoranları ile yeni bir d6nemin habercisi olmaya başlamışlardır.

Kuşkusuz toplumda var olan bu d6n6ř6m6n toplum tarafından benimsenmesinde, i6şelleştirilmesinde ve yeniden 6retilerek yayılımının ve yeni nesillere aktarımının sağlanması genelde kitle iletişim ara6larının 6zelde ise sinemanın rol6 6nemlidir. Kayalı’nın (1998, s. 93-95) da değindiği gibi T6rk Sineması, diğer sanat alanları gibi sosyal, ekonomik, k6lt6rel ve politik gelişmeler, sorunlar 6er6evesinde otobiyografik 6zellikler ve g6ndelik olayların etkisiyle şekillenmiştir. Bu 6er6eveden hareketle, 1980’den g6n6m6ze T6rk Sineması’nda 6lkede değişen siyasal, ekonomik ve toplumsal yapının, değişen zenginlik olgusunun ve zenginliği somut olarak g6steren yaşam tarzlarının nasıl temsil edildiğinin ve bu temsillerin sosyal bir 6zne olan izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığının araştırılması bu 6alışmanın problemini oluşturmaktadır. Ele alınan filmlerde toplumsal dinamiklerin analizi ile zenginliğin toplumsal temsillerinin izleri s6r6lmeye 6alışılacaktır.

1.2. Amaç

Bu problem çerçevesinde bu çalışma ile Türkiye’de 1980 sonrası dönemde çekilen filmlerde zenginliğin temsilini ve izleyicilerin filmleri okuma biçimlerini ortaya koymak amaçlanmaktadır. Bu amaç çerçevesinde aşağıdaki sorulara cevap aranmaktadır.

- 1) Filmler aracılığıyla sunulan zenginlik temsilleri ülkenin 1980 sonrası süreçteki politik, ekonomik ve toplumsal yapısıyla nasıl bir ilişki içerisinde?
- 2) Filmlerde zenginliğin somutlaştırılması hangi temalar ve göstergeler çerçevesinde sunulmaktadır?
- 3) İzleyicilerin zihninde zenginliğe ilişkin nasıl bir imge ve söylemsel çerçeve bulunmaktadır? Örnekleme olarak seçilen filmlerin bu imgeler ve söylemsel çerçevelerle ilişkisi nedir?
- 4) İzleyiciler farklı dönemlerde çekilen filmlerdeki zenginlik temsillerini ne şekilde okumaktadırlar?

1.3. Önem

Çalışmanın, toplumsal dönüşümün, bu dönüşümün sinemadaki yansımalarının ve izleyicilerin bu yansımalarla ilişkin okumalarının panoramasını çıkartması açısından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Buna ek olarak, tarihsel süreçte Türkiye’de yapılan film çalışmaları ele alındığında çoğunlukla izleyici boyutunun göz ardı edildiği ve filmlerin birer metin olarak ele alınıp incelendiği görülmektedir. Çalışmanın literatür taraması süresince Türkiye’de sinema filmlerinin alımlanması üzerine yapılmış olan çalışmalardan erişilebilenler şunlardır: Hülya Uğur Tanrıöver’in “ ‘Ce film nous a fait du bien’ une étude de cas sur la réception filmique” (2004) başlıklı makalesi; Dilek Kaya Mutlu’nun, Bilkent Üniversitesi’nde sunduğu “Yeşilçam in Letters: A ‘Cinema Event’ in 1960s Turkey From The Perspective of an Audience Discourse” (2002) başlıklı doktora tezi ve Brock Üniversitesi’ndeki master programı kapsamında hazırladığı teze dayanan *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the Film Midnight Express* (2005) isimli kitabı; Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı’nda gerçekleştirilmiş olan Selvi Şenel’e ait “Fantastik Sinema ve Günlük Düşünce: Yüzüklerin Efendisi Üzerine Bir Alımlama Çalışması” (2009) başlıklı yüksek lisans tezi; Özlem Güçlü’nün “Breaking the Female Silence in the New Cinema of Turkey: A Case Study of Film Reception” (2010) başlıklı makalesi; son olarak da Ece Simin Civelek’in Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal

Bilimler Enstitüsü'nde yazdığı “Food in Film: A Study on Audience Reception” (2012) başlıklı yüksek lisans tezi; Çağla Karabağ Sarı'nın Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda sunduğu “ 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması” (2012) başlıklı doktora tezi ve teze dayanan “12 Eylül Filmleri ve Üniversite Gençliği: Politik Söylemler Bağlamında 12 Eylül Filmlerinin Alımlanması” (2013) başlıklı makalesi; Tülay Şeker ve Salih Tiryaki'nin “*Savaş Fotoğrafçısı* Filminin Alımlama Analizi” (2013) adlı makale çalışmaları ve Aybike Serttaş'ın “V For Vendetta Filminin Alımlama Analizi ile Sinemada Televizyon” (2014) başlıklı makalesi. Bu alanda yapılan çalışmalarının azlığı ve anlamın filmin izleyici ile karşılaşma sürecinde inşa edildiği ve bir sanat ürünü olarak sinemanın izleyici ile kurduğu ilişki çerçevesinde izleyicinin hayatı algılama, yaşama ve değerlendirme pratikleri üzerine yaptığı etkinin önemi dikkate alındığında alımlama kuramının sinema filmleri ile ilişkisinin saptanması önem taşımaktadır. Kuramın sinema çalışmalarına uygulanması sürecinde karşılaşılabilecek zorlukların ve eksikliklerin izleyici merkezli bir eleştiri yönteminin oluşturulması sürecine katkı sağlayacağı ve diğer araştırmalara zemin hazırlayacağı düşünülmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir:

- 1) Türk Sinemasında her dönemde zenginlik temsili ile karşılaşılmaktadır.
- 2) Türk Sinemasında zenginlik somut göstergeler yardımıyla temsil edilmektedir.
- 3) Türk Sinemasında farklı dönemlerde çekilen filmlerdeki zenginlik temsilleri farklılık göstermektedir.
- 4) İzleyicilerin zihninde zenginliğe ilişkin bir tanım, söylem bulunmakta ve bu tanımlar kişiden kişiye farklılık göstermektedir.
- 5) İzleyicilerin toplumsal gerçeklik ve zenginliğin temsilleri açısından farklı dönemlerde çekilen filmlere ilişkin okumaları farklılık göstermektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Türk Sineması'nda zenginlik temsillerine ilişkin bir çalışma daha önce 1950-1970 tarihlerini içerecek şekilde Aslıhan Doğan Topçu (2005) tarafından doktora tezi olarak yapılmış, ele alınan 10 film içerik analizi ve göstergebilimsel yaklaşımla incelenmiştir.

Bu çalışmanın kapsamını ise; 1980 sonrası Türk Sineması'ndaki zenginlik temsilleri oluşturmakta ve sinema anlatısının biçime ilişkin göstergeler/araçlar (kamera, ışık, renk ve ses kullanımı, kurgu v.b) çözümlemenin dışında tutulmaktadır. Bu çerçevede çalışma, 1980'den günümüze kadar yaşanan değişim ve dönüşümler, bu dönüşümlerin toplumsal hayata yansımaları ve zenginliğin tanımlanmasında, yaşanışında ve zenginliğe ilişkin göstergelerdeki farklılaşma ile bu toplumsal gerçeğin sinemaya yansımaları, izleyicilerin bu temsillere ilişkin okumaları/anlamlandırmalarını içermektedir. Çalışma kapsamında ele alınan filmler araştırmacının ulaşabildiği, konu ve içerikleri açısından zenginlik göstergeleri içerdiğine kanaat getirdiği ve hikâyeleri Türkiye sınırları içerisinde geçen filmlerle sınırlandırılmıştır. Zengin karakter yurt dışında yaşıyorsa örneklem dışında bırakılmıştır.

1.6. Tanımlar:

Zenginlik: Parası, malı çok olan, varlıklı. Fakir, yoksul karşıtı.

2. ALANYAZIN

2.1. Türkiye'de Tarihsel Süreçte Toplumsal Alandaki Gelişmeler ve Zenginlik

2.1.1. Osmanlı Devleti'nin son döneminde siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:

1980 sonrası dönemi incelemeden önce bu dönemi doğru anlamlandırabilmek için Türkiye'de 1980 öncesinde yaşanan toplumsal yapı ve dönüşümleri ele almak çalışma açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle çalışmanın amaçlarına uygun olarak toplumsal dönüşümü daha iyi çözümleyebilmek için bu dönemde Osmanlı'nın son dönemi ele alınacaktır.

Toplumsal yapı ve toplumsal değişme kavramları 18. yüzyılın sonunda yaşanan Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi'nin sonucunda ortaya çıkmıştır. Toplumsal yapı ile kast edilen toplumu oluşturan bireyler, gruplar, etnik topluluklar, inanç toplulukları, statü grupları, sınıflar, toplumsal cinsiyetler vb. arasındaki sistematik ilişki bütünüdür. Bu nedenle toplumsal değişme ise, kastedilen bu ilişkilerde yaşanan dönüşümdür (Alpkaya, 2014, s. 7).

Bu çalışmada da Osmanlı Devletinde ve sonrasında Cumhuriyet döneminde yaşanan gelişmeler toplumsal dönüşüm çerçevesinde ele alınacaktır. Toplumsal yapı açısından ele alındığında Osmanlı Devleti bir anlamda ümmet ideolojisine dayalı sınıfsız bir toplum imajına ağırlık vermiştir. Bu nedenle Osmanlı’da Batı’da görülen türde bir burjuva sınıfı veya aristokrasi tabakasına rastlamak mümkün değildir. Osmanlı için önemli olan millet-i hâkime veya egemen toplumu temsil eden “hanedan” olgusudur. Bunun yanında varlığı “hanedan” çekirdeği etrafında güçlü bir varlık alanının oluşturulmasını desteklemek amaçlı olan, Kalemiye (bürokrasi), İlmiye (bilim adamları) ve Seyfiye (askeriye) gibi üç önemli sosyal tabakalaşma modeline rastlanmaktadır. Bu üç tabaka da hanedan dışı bir kimliğe sahip değildir. Bu tabakaların hepsi, bir memuriyet esprisi içerisinde sistemle bütünleşir. Seyfiye, askeri-idari teşkilat; İlmiye, islami-dini örgütlenme; Kalemiye ise sivil bürokrasi veya kâtiplik hizmetidir. Yönetici sınıf; siyasal güç, zenginlik ve yüksek statüyü ellerinde tutmaları nedeniyle Osmanlı toplum dinamiğinin temel unsurunu oluşturur. Bu noktadan da görüldüğü üzere Osmanlı toplumu kuruluş felsefesi, kültür değerleri ve dünya görüşü bakımından farklılaşmaya, merkezden kopmaya uyan bir sosyal modele yatkın değildir. Toplum düzeni bütünleşmeyi, kümeleşmeyi, bir çekirdek etrafında toplanmayı gerektirir. Sosyal yapıyı besleyen norm ve değerler sistemi bu amacı gerçekleştirmek için örgütlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı toplum yapısı “merkezcil” özellikle patrimonial bir yönetim biçimini temsil etmektedir (Türkdoğan, 2004, s. 463).

Geleneksel Osmanlı düzeni merkezcil yapı anlayışına uygun olarak, yönetenler ve yönetilenler, diğer bir ifade ile merkezi bürokrasi ve tımarlı sipahi katmanlarından oluşan bir hâkim sınıfla, reaya olarak adlandırılan bir (köylü) doğrudan üreticiler sınıfını karşı karşıya getirmektedir. Bu iki ana sınıfın arasında ara katmanlar olmakla birlikte; hâkim sınıfın kendi içerisinde işlev, konum ve güç açısından farklılaşmaları söz konusudur. Buna benzer olarak köylüler içerisinde de gerek Müslümanlar ve gayrimüslimler arasında, gerekse de göçlerle gelip yerleşik tarımla uğraşanlar arasında var olan çıkar farklılıkları sınıf mücadelelerinde belirleyici rol oynamıştır. Bu dönemde kimlerin bu sınıflara dâhil oldukları, ne zaman ve hangi şartlarda öbür sınıfa geçecekleri devlet tarafından belirlenmektedir. Yönetenler, askerlikle doğrudan ya da dolaylı bir ilgileri olmasa da, (örneğin, ulema) askerî sayılmış, bunlara yönetilenlere oranla yüksek bir yaşama düzeyi sağlanmıştır. Kural olarak ülkenin en zengini padişah, ikinci en zengini sadrazam olmuş, tüccardan çok zenginleşen biri olursa, müsadere yoluyla duruma

müdahale edilmiştir. Yönetenlerin ikinci bir ayrıcalıkları, vergi ödemekle yükümlü olmamaları olmuştur (Savran, 2011, s. 46; Akşin, 1997, s. 14) .

Osmanlı'da başı padişah olan askerî sınıfa ulema ile icraî (yürütme ile ilgili yönetim ve askerlik işleri) işler gören ve kul statüsünde olan askerîler de dâhildir. Bunların kul statüsünde olmaları boyunlarının kıldan ince olması ve muhakeme edilmeden padişahın buyruğu ile "siyasetten katledilebilmeleri" anlamına gelmektedir. Kul olmanın ikinci bir sonucu, ölümlerinde miraslarına el konmasıdır. Kulların ölümlerinden sonra varislerini gelir sahibi yapabilmelerinin yolu cami, medrese vb. gibi hayır işleri yapıp, bunların sürdürülmesi için vakıf kurmaları ve varislerini vakıf mütevellisi atayıp onları bu yoldan gelir sahibi yapmalarıdır. Yönetenler sınıfının ikinci kolu ise ulema'dır. Âlimler devletin din, yargı, eğitim işlerini görmekte ve askerî sınıfın ayrıcalıklarından yararlanmaktaydılar, diğer bir ifade ile, yüksek gelir sahibiydiler ve vergi ödememekteydiler. Âlimler, mahalle mektebinden sonra medreselerde okuyarak yetişen Müslüman çocuklarıydı. Oysa kullar, çok kez devşirme idiler, yani çocukken Hristiyan olan kişilerdi. Yüksek ulema büyük servet sahibi olabildiği gibi, bu serveti çocuklarına intikal ettirebiliyorlardı. Yüksek ulemanın da çocukları ulema oldukları takdirde ki genellikle ortaya bir ulema aristokrasisi ya da soyluluğu (zadegânlık) ortaya çıkmaktaydı. İcraî askerî yöneticiler kapıkulları ve diğer maaşlılar ile tımarlı sipahiler ve zaimler (zeamet sahipleri) diye ayrılmaktadır. Yönetilenler sınıfına gelince, bunun özgün adı reaya idi. Üretim reayaya ait bir işti ve vergi vermekle yükümlüydüler. Aynı zamanda savaş işine de yardımcı olurlardı. Kentli reaya deyince akla önce lonca esnafı gelmekteydi. Bunlar hem imalatçı, hem satıcı, ya da yalnızca satıcı olan, loncalarının sert ve kısıtlayıcı çerçevesi içinde çalışan küçük iktisadî birimlerdi. Usta-kalfa-çırak ilişkileri içinde çalışan bu birimlerin büyümemesi, gelişmemesi hem loncaların, hem devletin özen gösterdiği bir konuydu. Loncaların dışında, büyük iş yapan sarraflar ve şehirlerarası ya da uluslararası ölçekte çalışan tüccarlar vardı. Bu servet sahiplerine izin verilmesi, yaptıkları işin lonca ölçeğinde yapılmasının olanaksız olmasından kaynaklanıyordu. Osmanlı Devleti köylüleri göçebelere tercih eden bir devletti. Nedeni ise köylülerin vergi ödeyen ve gerektiğinde asker veren bir kesim olmasıydı. Göçebeler ise adresi belli olmayan, vergi ve asker vermek konusunda isteksiz, üstelik silahlı ve seyyar, üstüne fazla varılamayan bir kesimdi (Akşin, 1997, s. 15-17).

Bu bağlamda Osmanlı toplumunda bulunan farklı katmanlara yaşayış biçimleri açısından bakıldığında kaçınılmaz farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu dönemde vezirlerin,

beylerin, zenginlerin evleri geniş avlular içinde, birkaç katlı ve genellikle ahşap iken, çoğunluk halkın evleri ise, bir katlı ve yine ahşap evlerdir. Bu sebeple yangınlarda çok zarar görmüşlerdir. Bu dönemdeki bütün evler, imkânlar dâhilinde kadınların bulunduğu haremlik ve misafirlerin karşılandığı selâmlık olmak üzere iki bölüm olarak yapılmış ve kullanılmıştır. Zengin ailelerle fakirler arasında evlerinin lüksü, giyecek, yiyecek, hizmetçi bulundurmak vb. gibi konularda seviye farkları bulunmakta birlikte yaşayış tarzı olarak fark olmadığı görülmektedir. Osmanlı'da bütün ailelerde gelenekler, âdetler, inanışlar, düğünler, toplantılar, bayramlar, eğlenceler çoğunlukla aynı şekilde yaşanmış, günlük hayat namaz vakitlerine göre düzenlenmiştir. Saate ihtiyaç duyulmadığı toplumda sabah ezan ile kalkılır, akşam ezanı ile eve gelinir, yatsı ile yatılırdı (Şirin, 2002, s. 238/244).

Bu tür farklı yaşam biçimlerinin yanı sıra 19. yüzyıl boyunca Osmanlı toplumu, büyük iç çatışmalara, iktidar mücadelelerine, kitlesel ayaklanma ve kırılmalara, politik ve hukuksal üstyapıda dönüşümlere ve geri dönüşlere, düşünsel alanda köklü değişimlere sahne olmuştur. Bu toplumsal çalkantıların meydana gelmesinde sosyoekonomik yapıda ve onun sonucu olarak sınıf bileşiminde meydana gelen değişimler etkili olmuştur. Osmanlıda toplumsal yaşayış 19. yüzyıldan itibaren değişmeye başlamış, önce, toplumun en üst tabakalarında olmak üzere, "fazla tüketmek" bir üstünlük olarak görünür olmuştur. Padişah ve saray çevresi, yüksek memurlar, zengin tabakalar lükse, israfa ve fazla tüketime yönelmiş, İstanbul başta olmak üzere, tüketimin artması önce şehir merkezlerinde ve sonra diğer yerleşim bölgelerinde görülmüştür. 20. Yüzyıl eşiğine ulaşıldığında Osmanlı'nın en azından gelişmiş bölgeleri burjuva toplumuna doğru bir sıçrama yapmaya hazır hale gelmiştir (Savran, 2011, s. 41-42; Şirin, 2002, s. 296).

Bu süreç içerisinde 19. Yüzyılda Osmanlı ekonomisi açısından önemli dönüm noktalarından bir tanesi İngiltere ile 1838'de imzalanan Ticaret Antlaşması'dır. Bu antlaşmayı öteki kapitalist güçlerle imzalanan benzer antlaşmalar izlemiştir. Bu antlaşmalarla açılan dönemde Osmanlı ülkesi sanayi devrimini yaşamakta olan Batı Avrupa ekonomisiyle hızlı bir bütünleşme süreci içerisine girmiş, böylelikle Osmanlı'nın birçok yöresi meta dolaşımı ağının içerisine çekilmiştir. Böylelikle ihracat için üretim artışı, parasal gelir akımlarının kendinden önceki, kullanım değerlerine bağlı ekonominin yerini alışı, ülkenin doğrudan dış pazarlara bağlı olmayan yörelerinde de meta üretiminin gelişmeye başlamasına neden olmuştur. Yüzyılın son çeyreğinde yaygınlaşan demiryolu ağı ve Bağdat demir yolu imparatorluğun en ücra köşelerini birbirine bağlayarak ülke

apında birleşik bir pazar oluşumunun adımlarının atılmasına neden olmuştur (Savran, 2011, s. 42-43).

Kuşkusuz demir yollarının Osmanlı toprakları üzerinde yer alması tüketim anlayışının da yeni bir ön kapitalizm habercisi olarak adlandırılabilir. Bu sürecin ardından Tanzimat Döneminin de Osmanlı tarihinde oldukça önemli bir yer tuttuğı bilinmektedir. Tanzimat'tan sonra, azınlıkların "eşitliğı" ve toplumun can ve mal güvenliğı yeni bir anlayışla ele alınmıştır. Bu durum yabancı sermayeye hareket alanı açmakla birlikte toprak mülkiyetinin devlet denetiminden çıkmasına ve özelleşmesine neden olmuştur. Kapitülasyonlar ve ikili ticaret anlaşmaları ile bu haklardan yararlanan gayrimüslim tüccar ve yabancı tüccarlar önemli kazançlar elde ettiler. Bu süreçle Osmanlı Devleti pazarlarının Avrupa malları ile dolmasını ve yerli küçük sanayinin büyüememesini beraberinde getirmiştir. Buna ek olarak Osmanlı Devleti'nde süratli bir gelişme gösteren yabancı sermaye, birçok iş kolu ve yeni meslekler (nakliyecilik, sigorta, bankacılık) yaratmış olduğu halde bunlar vergilendirilmemiştir. Vergi sisteminin bütün gelir kaynaklarını eşit derecede içine almaması, hazineyi güç durumda bıraktığı gibi sosyal bir dengesizlik de yaratmıştır. Bunun neticesinde ticaret ile iştigal edenlerin çoğunluğunu oluşturan gayrimüslimler alabildiğine zenginleşirken, büyük çoğunluğunu Müslümanların teşkil ettiği küçük esnaf ve ziraatla meşgul olanlar fakirleşmişlerdir. Üstelik bu zümre ürettiğı mallara yeterince alıcı bulamadığı için bunları maliyet fiyatına satmak zorunda kalabilmişlerdir. Böylece özel mülkiyet kavramı gelişmeye başlamıştır (Karpas, 2013, s. 58-59; Şirin, 2002, s. 125-126).

Özel mülkiyetin hukuk planında gelişmesi yine 19. Yüzyıla denk gelmektedir. 1839 Tanzimat Fermanı, çeşitli reform belgeleri ve 1858 tarihli Arazi Kanunnamesi özel mülkiyet açısından önemlidir. Tanzimat Fermanı ilk kez padişahın tebaasına (en başta kapitalist güçlerin koruması altındaki gayrimüslim ve yabancı tüccara) müsadereye karşı güvence vererek özel mülkiyeti garanti altına almıştır. Arazi Kanunnamesi ise, belirli sınırlamalara rağmen, toprakta özel mülkiyet hakkını tanıyarak, yüzyıllara yayılan bir süreç içinde fiilen oluşmuş olan özel mülklere yasal bir kılıf sağlamıştır. 19. Yüzyılda atılan bu adımlar Osmanlı toplumunda bir ticaret burjuvazisinin ve tarımda melez bir mülk sahibi bir sınıfın gelişiminin yolunu açmıştır Öteki alanlarda olduğu gibi özel mülkiyet alanında da burjuva toplumuna özgü biçimlerin geri dönölmez bir biçimde sağlamlaşması ancak Cumhuriyet ile birlikte gerçekleşmiştir (Savran, 2011, s. 44).

Tanzimat'tan sonra Osmanlı Devleti'nin ve toplumun Avrupa ile olan siyasi, ticari, ekonomik ve kültürel ilişkileri hem artmış hem de şekil değiştirmiştir. Toplum yapısı süratle değişmeye yüz tutmuş, insanların yaşayış ve yerleşimlerinde de değişim gerçekleşmiştir. Toplum içerisinde faaliyet alanları çeşitlendikçe Osmanlı toplumunda şehir ve kasabalarda; meslek, yaşayış ve düşünüş itibarıyla halk ciddi dönüşüm geçirmiştir. 1850'den sonra şehirlerin nüfusu hızla artmaya başlamıştır. Ancak bununla birlikte Tanzimat devri ile geçirdiği siyasi ve idari değişiklikler Osmanlı devlet idaresinde istikrarsızlığı ana karakter haline getirmiştir (Karpaz, 2013, s. 54-56).

Bununla birlikte açık ekonomi politikalarının terk edilmesi, korumacı politikaların gündeme gelmesi ve millî ekonomi kurma hedefinin iktisat politikalarını yönlendirmeye başlaması için Birinci Dünya Savaşı yıllarını beklemek gerekmiştir. Savaşın patlak vermesiyle birlikte dış ticaret kesilmiş, imparatorluğun toplam tüketiminin yaklaşık yüzde yirmisini oluşturan mamul mallar ve gıda maddeleri ithalatı hemen hemen tümüyle durmuştur. Böylece 1915 ve sonrasında Osmanlı ekonomisi, daha önce ithal ettiği malları kendi olanaklarıyla sağlamak durumunda kalmıştır. Diğer yandan, 1908 Devrimi sonrasında izlenen ve imparatorluk içindeki değişik etnik unsurları Osmanlı milleti kavramı çevresinde bir araya getirmeyi amaçlayan liberal politikalar Balkan Savaşları'nda uğranılan yenilgilerden sonra terk edilmiş, iktidarı ele geçiren İttihat ve Terakki yönetimi Türk milliyetçiliğine yönelerek savaş yıllarında bir Türk burjuvazisi yaratmaya çalışmıştır. Bu dönemde liberal iktisat politikalarını bir kenara iterek, korumacı gümrük duvarları ardında tarımı ve sanayisiyle birlikte kendi yağıyla kavrulacak bir ekonomi oluşturmak, millî şirketler, millî bankalar kurmak ve Müslüman esnaf ve tüccar örgütlemek gibi fikirler, güçlenmeye başlayan Türk milliyetçiliği fikirleriyle uyum ve yayılım göstermiştir. 1913 yılının Aralık ayında yayınlanarak yürürlüğe giren Teşvik-i Sanayi Kanun-u Muvakkati bu doğrultudaki ilk adımlardan biri olmuş, bu geçici yasa yerli sanayiye çeşitli ayrıcalıklar ve devlet desteği sağlamıştır. Bütün bunların yanı sıra Dünya Savaşı, millî iktisat politikalarının uygulanabilmesi için gerekli dış koşulları da yaratmıştır. Savaşın başlamasından sonra, Almanya'nın ve diğer Avrupa ülkelerinin itirazlarına karşın, kapitülasyonlar tek yanlı olarak kaldırılmış, 1916 yılından itibaren de seçici tarifelerle belirli dallarda yerli üretimi korumayı amaçlayan yeni gümrük rejimi uygulanmaya başlanmıştır (Pamuk, 2007, s. 227).

Yaşanan bu gelişmelerin yanı sıra Birinci Dünya Savaşı Osmanlı'da yeni bir toplumsal katmanın ve geçmişe oranla farklı bir zihniyetin doğuşuna ortam hazırlamıştır.

Bu yıllarda Osmanlı toplumunda gelir bölüşümü yüzyıllardır süregelen kabuğunu kırmış, başta memur, asker, emekli vb. sabit gelirli kesimler olmak üzere, toplumun geniş bir kesimi savaş spekülasyonu sonucu yoksullaşıp, mülksüzleşmiştir. Bu dönemde Osmanlı Devleti yıllık artış hızı yüzde 300'ü bulan enflasyona yakalanmıştır. Bu durumla ortaya çıkan sürekli fiyat artışları maddi üretimle doğrudan doğruya ya da dolaylı ilişkisi bulunan toplum katmanlarını kazançlı çıkarmıştır. Pazar için üretimde bulunan orta ve büyük köylü, malı pazara sevk eden tüccar, dağıtımı sağlayan perakendeci esnaf giderek güçlenmiştir. Böylelikle Osmanlı toplumunda “yeni zengin” ya da “harp zengini” bir orta sınıf doğmuştur. Osmanlı kendine özgü yöntemlerle birikime gitmiş, Batı’da orta katmanlar diye adlandırılan “burjuvazi”yi kendi bünyesinde yaratmıştır. Darlığı gidermek amacıyla başvuru alan karne, narh vb. yöntemler istifçiliğe ve karaborsacılığa prim tanımıştır (Pamuk, 2007, s. 159-160/166; Toprak, 1995, s. 156-157). Osmanlı’nın son döneminde yaşanan bu gelişmeler ve ortaya çıkan dönüşümler kaçınılmaz olarak Cumhuriyet dönemini de etkilemiştir.

2.1.2. 1923-1950 Döneminde Siyasal, Ekonomik ve Toplumsal Gelişmeler

Açısından Zenginlik

Milli mücadelenin zaferle sonuçlanmasının ardından, saltanatın kaldırılması ve genel başkanının Mustafa Kemal Atatürk olduğu Halk Fırkası’nın kurduğu hükümetin çalışmaları, 29 Ekim’de Cumhuriyet’in ilan edilmesi ve 3 Mart 1924 tarihinde hilafetin kaldırılması ile 1924 Anayasası ülke tarihimiz için yeni bir dönemin başlangıcı niteliği taşımaktadır. Bu süreçlerin ardından ülke sınırlarında Cumhuriyet alternatifi bir yönetim kalmadığı gibi din otoritesi de ortadan kaldırılmıştır (Koçak, 2000, s. 136). Cumhuriyet ile birlikte Osmanlı’da mevcut bulunan yapısal model niteliğini sürdürmüş, özellikle sanayileşme, teknolojik ilerlemeler yeni burjuvazi sınıfının gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu süreçte özellikle 1923-1929 arası dönem iktisat politikaları ve resmi iktisat görüşleri bakımından 1908-1922 dönemiyle benzerlik ve hatta süreklilik göstermiştir. Meşrutiyet sonrasında var olan ve savaş yıllarında da sürdürülen ‘milli iktisat’ görüşü 1923 sonrasında da büyük ölçüde egemen olmuştur (Türkdoğan, 2004, s. 461-462; Boratav, 2012, s. 39-40). Cumhuriyet dönemine yarı-sömürge bir miras bırakan Osmanlı’nın halkı toprağa bağlı, toplumsal hareketliliğe kapalı yapısını Atatürk “köylü efendimizdir” teziyle kırmaya çalışmış, halkçılık felsefesini de : “İmtiyazsız ve sınıfsız kaynaşmış bir kitleyiz” demek suretiyle belirli tabakaların ayrımcı düşüncelerine

set çeken bir çizgiye getirmiştir. Ancak, yönetimde kurumlaşmış olan Enderuni sınıf 500 yıllık uzun bir süre içinde gerek eğitim alanında gerekse iktisadi açıdan önemli haklara sahip olmuş, İstanbul'un saray ve boğazlardaki yerleşim alanları içerisinde farklı etnik gruplar mozaïği ile bütünleşerek varlıklarını sürdürmüşlerdir (Türkdoğan, 2004, s. 464). Bu dönüşümün sonucunda Cumhuriyet Türkiye'sinde sermayenin yeniden yapılandırılması da kaçınılmaz olarak gündeme gelmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde sermayenin yeniden yapılanma sürecini Faruk Ataay (2001, s. 55) şu şekilde dönemlendirmektedir:

- 1) 1923-1953: tarım ve ticaret sermayesi birikimine dayalı gelişme,
- 2) 1954-1980: ithal ikameci sanayi politikaları altında sanayi sermayesi birikimine dayalı gelişme,
- 3) 1980'den günümüze: dışa açık koşullarda tekelleşme.

Sermayenin bu tür yapılandırılmasında Şubat 1923'de toplanan 1. İzmir İktisat Kongresinin önemi büyüktür. Bu kongre Türkiye'nin iktisadi ve toplumsal tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Kongreye katılan delegeler tüccar, çiftçi, sanayici ve işçi kesimlerini temsil etmişler ve kapitalist bir toplumun sınıfsal örgütlenmesini bu ölçüde temel alan bir resmi oluşum Türkiye tarihinde bir daha görülmemiştir. Kongre sonucunda tüccar grubun önerilerinin baskın olduğu kararlar alınmıştır. Kongre ile Devletçilik politikasının hayata geçirileceği 1932 yılına kadar tüccarlar grubu baskın olmuştur. Kongre sonucuna göre; özel girişimciliğin canlandırılması ve bunun için, kredi olanaklarının ve eğitim, ulaştırma, haberleşme gibi altyapı ve teknik hizmetlerin hükümetçe sağlanması; gerekli yasal düzenlemelerin yapılması tavsiye edilmiştir. Bu dönemde yaşanan gelişmeler tarımsal mülk sahibi ve tüccar sınıfların lehine sonuçlar yaratmıştır (Bahçe ve Eres, 2014, s. 22-23).

1929 Dünya Ekonomik Bunalımının derin etkilerini Türkiye'nin ekonomik ve sosyal yapısında da görmek mümkündür. Ekonomik Bunalımının etkisiyle dünya ticaret hacminin daralması, ekonomide kendine yetme (otarşı) eğilimini doğurmuş, ekonomik bunalım Türkiye'de liranın sürekli değer kaybı, ihraç malları fiyatlarında önemli düşüşler ve ihracat güçlüklerini ortaya çıkartmıştır. Bu gelişmeler bu dönemde tüm dünyada devletin ekonomik hayattaki rolünü arttırmıştır. Bu süreçle birlikte 1930-1932 yılları, ekonomik politikada devletçi yönde bir arayış içerisine girilmiştir. Her ne kadar Devletçilik uygulaması dönemsel farklılıklar gösterse de sistematik bir yapıya ulaşamamıştır. Devletçi ekonomik politika; devlet işletmeciliği, devletin özellikle sanayi

alanı başta olmak üzere ekonominin değişik alanlarına yatırım yapması ve ekonomik hayatın tüm alanlarının devlet denetimi altına alınması şeklinde gelişmiştir. Bu noktada unutulmaması gereken devletçilik anlayışının belirli bir süre benimsendiği ve özel girişimin tamamen bir kenara itilmesinin söz konusu olmadığıdır. Süreç içerisinde devlet desteğiyle gittikçe güçlenen özel sermaye ekonomik alana hâkim duruma gelmiştir. Öyle ki bu gelişim ile devletçi politikaya son verilmiştir (Koçak, 2000, s. 147/150-151).

Türkiye'nin iş dünyası, Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında Anadolu'daki gayrimüslim nüfusun mübadele ile yok olması ve Balkanlar'dan gelen Müslüman göçleri ile ortaya çıkan demografik değişiklikler üzerinden yeniden şekillenmiştir. Sonuçta Osmanlı ekonomisinde geleneksel olarak gayrimüslim azınlıkların hâkim olduğu sanayi ve ticaret Müslümanlara açılmıştır (Buğra ve Savaşkan, 2015, s. 60).

Cumhuriyet döneminde oluşan Türk burjuvazisinin bir bölümünün kökenlerini, 1920'lerden bu yana devlet imkânlarından yararlanmış/yararlanabilmiş üst düzey bürokrasi içerisinde aramanın yanlış olmayacağına değinen Boratav (2005, s. 15) Cumhuriyet tarihi içerisinde toplumunun sınıf yapısı ve toplumsal tabakalaşmasında üretim ilişkilerinin önemine vurgu yapmıştır. Bu dönemde Türkiye'de kapitalist ve yarı-feodal üretim ilişkileri ile basit meta üretimi söz konusudur. Bu ilişkiler açısından türeyen toplumsal sınıflar ise, işçi sınıfı ile burjuvazi, yarıcı-ortakçı köylü ile toprak ağası ve piyasaya dönük küçük üretici (köylü) ile tüccar, tefecidir. Dönemin bu temel sınıf yapısı dışında ona bağımlı tabakalar ve gruplar ise; sınai/tarımsal sermaye, mali sermaye, ticari sermaye ve rantiyeler olmak üzere burjuvazinin dört alt grubu ve serbest meslek sahipleri, bürokrasi ve kentsel marjinaler olmak üzere üç ara-tabakadan oluşmaktadır. Bu dönemde zengin az sayıda büyük toprak sahibi köylüdür. 1925'te aşar vergisini kaldırılması özellikle mülk sahibi köylüleri oldukça rahatlatmıştır. Bu dönemin diğer kazananları dış ticaretle uğraşan tüccar sınıfıdır. Tarımsal ürün fiyatlarının yükselmesinden nemalanan ise Ege ve Marmara bölgesindeki zengin köylü sınıfıdır. 1924'te İş bankasının kurulması da Türkiye'de iktisadi gelişmeye yön vermiştir. Banka kamu kaynaklarının özel sermayeye aktarılmasında etkin rol oynamıştır (Bahçe ve Eres, 2014, s. 224-25; Boratav, 2005, s. 15).

Atatürk'ün ölümü ile halkçılık ve köycülük tezleri bir yana atılmış, sistemin içerisinde ki Enderuni kimlik yeniden yükselişe geçmiştir. Bunu takip eden süreçte ülke kısa zamanda millilik kimliği oluşmamış elitist bir kadronun eline geçmiştir. Son yıllarda

tarımsal makinalaşmanın kırsal alanlara yayılması ve demokratikleşme süreciyle, köylü kalıplaşmış kimliğinden sıyrılarak ayağa kalkmayı başarmış ve sosyal hareketlilik kazanmıştır. Bu da, ayan ve eşraf kalıntısının bir gereği olarak ortaya çıkan ağalık-beylik yönetiminin toprak düzeninde önemli çatlamalara yol açmış ve belirli ellerde toplanan geniş topraklardan ayrılmak durumunda kalan kiracı, icracı ve gündelikçi atıl tabakaların büyük kent merkezlerine göçünü hazırlamıştır (Türkdoğan, 2004, s. 465-466).

Tüm bu dönüşüm içerisinde Celal Bayar'ın ardından gelen Refik Saydam hükümeti, savaşın başlaması üzerine, ekonomiyi ve fiyatları denetim altına almak için 18 Ocak 1940'ta Milli Korunma Kanunu'nu çıkartmış, böylelikle bir savaş ekonomisi uygulaması başlamıştır. 1942'de Refik Saydam'ın ani ölümü üzerine başbakanlığa Şükrü Saraçoğlu gelmiştir (9 Temmuz 1942). O güne değin fiyatlar az çok denetim altında tutulmuş, fakat üretim arttırma ve ithalat olanaksızlıkları yüzünden birçok mal ortadan kalkmış ve karaborsa oluşmuştur. Yeni hükümet uygulamayı tersine çevirerek fiyatları serbest bırakıp, kanun gereğince kurulmuş olan İaşe Müsteşarlığı ve ona bağlı örgütleri kaldırmıştır. Bu gelişmeler üzerine fiyatlar fırlamış, genel fiyat düzeyinin 1942'de yüzde 90, 1943'te yüzde 75 artmasıyla, çiftçi, tüccar ve sanayicinin durumu iyileşmiştir. Dar gelirli kentlilerin durumu çok daha zor bir hal almıştır (Akşin, 1997, s. 106-107) . 1942 yılında kabul edilen Varlık Vergisi, II. Dünya Savaşı yıllarının ekonomik güçlüklerini aşmak için özellikle gayrimüslim azınlık, tüccar ve işadamlarının servet ve karlarına yönelik bir defaya mahsus çıkarılmıştır. Komisyonların saptadığı vergiyi bir ay içinde ödemeyenler önce toplama merkezlerine (kamplara), sonra da çalıştırılmak üzere Erzurum'un Aşkale'sine sevk edilecek olmalarının da etkisiyle bu dönemde Varlık Vergisi çok sayıda gayrimüslimin ülkeyi terk etmesine neden olmakla birlikte 1944 başında Batı kamuoyunun olumsuz değerlendirmeleri sonucunda kanunun yürürlükten kaldırılmasıyla son bulmuştur. Sonrasında Haziran 1943'te Toprak Mahsulleri Vergisi Kanunu çıkarılmış, bu yasa ile çiftçiler yetiştirdikleri ürünün yüzde 10'unu ya nakden ya aynen ödemek zorunda kalmışlardır. Aşara benzeyen ve doğrudan devlet tarafından toplanan bir vergi 1946'da yürürlükten kaldırılmıştır (Akşin, 1997, s. 106-107).

Tüm bunların yanı sıra Türkiye'nin savaşa geç katılması, savaş sırasında Almanya'ya krom satması, Stalin'in Batılılar nezdinde Türkiye aleyhinde kullandığı konular arasında yer almış, batılıların Sovyetler'le ipleri koparmadıkları sürede Türkiye uluslararası alanda bir yalnızlık dönemi geçirmiştir. Fakat zamanla Batı ile özellikle ABD ile bir yakınlık başlamış, Nisan 1946 başında Missouri zırhlısının İstanbul'a gelmesi, bu

yakınlaşmanın simgesi olmuştur. 12 Mart 1947 günü ABD Başkanı Truman, Kongre'ye, Türkiye ve Yunanistan'ı Sovyet tehdidinden korumak üzere kendi adıyla anılan bir siyaset başlattığını bildirmiş, (Truman Doktrini) aynı yıl Türkiye - ABD Askeri Yardım Antlaşması yapılmıştır. 1948'de Avrupa'nın komünizme kaymaması için ABD'nin başlatmış olduğu "Marshall Yardımı" çerçevesinde ABD ile bir iktisadi yardım antlaşması başlatılmıştır. Bu gelişmelerle birlikte 1949'da Türkiye'nin Avrupa Konseyi üyesi olmasıyla, bu ortamda İnönü çok partili siyasal yaşama geçme kararı almıştır (Akşin, 1997, s. 111).

Bu kararın ardından 1953 yılına kadar süren dönemde dünya ekonomisi ile eklemlenme biçiminde (tarım ülkesi olmak bakımından) köklü bir değişiklik yaşanmazken, ulusal bir ekonominin inşası ve ulusal bir burjuvazinin yetiştirilmesi bakımından önemli adımlar atılmıştır. Ulusal ekonominin inşası ve burjuvazinin yetiştirilmesi bakımından, asıl olarak devletten aldığı çeşitli imtiyazlara (belediye hizmetleri, ulaşım, enerji, maden vb.) odaklanmış bulunan yabancı sermayeli kuruluşların millileştirilmesi ile burjuvazinin Türkleştirilmesi iki önemli adımdır. Burjuvazinin Türkleştirilmesinde de, özellikle iç ve dış ticarete önemli bir ağırlığa sahip olan gayrimüslim burjuvazinin çeşitli yollarla bu konumundan edilmesi ile tehcir, mübadele vb. uygulamalarla boşalan mülklere el konulması temel mekanizmalar olarak görülmektedir. Özel sermaye birikiminde ithal ikameci sanayileşme döneminin başlayacağı 1950'lere kadar bu süreç büyük ölçüde tamamlanmıştır (Ataay, 2001, s. 56). Çok partili yaşama geçiş tüm toplumsal alanlarda farklı yaşam biçimlerinin oluşmasında çok etkili bir yer tutmuştur.

2.1.3. 1950-1980 dönemde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Türkiye'de siyasi, ekonomik ve bunların yansımaları olarak toplumsal anlamda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Çok partili hayata geçiş ardından Demokrat Parti iktidarı ve uygulamaları bu değişikliklerde temel belirleyici etken olmuştur. Sıkı bir şekilde denetlenen ve kendi kendine yeterli olmaya yönelmiş devletçi ekonomiden, liberal serbest pazar ekonomisine geçişteki önemli figür olan Demokrat Partililer, Türkiye'yi modern bir ülke haline getirme programında her mahalleden bir milyoner çıkartarak "küçük Amerika" yaratma sözü vermişlerdir. Bu çerçevede Faroz Ahmad'ın da değindiği gibi Demokrat Parti Hükümeti, sanayileşmeyi

rafa kaldırmış, öncelikli olarak savaştan çıkmış Avrupa'nın büyük talep gösterdiği tarımsal ürünler ve madencilğe önem vermiştir. Türk tarihinde ilk kez çiftçinin çıkarlarına öncelik verilmiş ve ucuz kredi sağlanmıştır. Üretilen ürünlerin ihracatını kolaylaştırmak için gerekli alt yapının sağlanma sürecinde ise Birleşik Devletlerin mali ve teknik yardımı sayesinde karayolu şebekesi, diğer bir ifade ile otomobil, otobüs, kamyon ve traktörleri taşıyacak asfalt yolların inşası yapılmıştır. Üretimin artması tarımda makineleşmeyle mümkün olmuş, makineleşme köylünün üretim sürecindeki rolünü değiştirmiştir. O güne kadar çoğunlukla üründen pay karşılığında ağanın tarlalarını eken köylüler, artık ya kendi toprakları varsa ağaya ya da traktörü olan kişiye pay vermek koşuluyla ödünç traktör ile tarlalarını sürmüşler ya da köyde iş olanakları kısıtlandığı için göç etmek durumunda kalmışlardır. Bu dönemde Avrupa'ya yapılan gıda maddesi ve ham madde ihracatı kırsal kesime para akmasını sağlamış, ülke içinde ve dışında tüketici mallarına talepte artış olmuştur (2014, s. 139-141). Yaşanan bu süreç Bali'nin (2003, s. 23) de değindiği gibi sıradan vatandaşa zengin olma, uygarlığın ve modernizmin simgesi olan Amerika gibi gelişmiş bir ülkede yaşama arzusunu dile getirmekte, uygulanan liberal ekonomi politikaları ve özel girişimcilere verilen destekler bu vaatleri, özelemleri karşılamaya yöneliktir. Aynı döneme denk gelen NATO ve Birleşmiş Milletler üyeliği de Türkiye'nin ekonomik model olarak kapitalizm cephesinde yer alacağını göstermektedir.

Demokrat Parti Hükümetinin ekonomik beklentileri arasında Türk burjuvazisinin 1940'lerde biriktirdiği karları yatırıma dönüştürmeye başlayacağı ve yabancı kapitalistlerin Türk ekonomisine yatırım yapacakları yönünde beklentilerde yer almaktaydı. 1951'de hükümet güçlü Amerikan etkisi altında yabancı yatırımı teşvik etmek için bir yasa getirmiştir. Ancak bütün teşviklere rağmen yabancı yatırımlar sınırlı kalmış, devlet yatırımları kendisi yapmak zorunda kalmıştır (Zürcher, 2000, s. 326-327). Yatırımların karşılanması için yüksek miktarda alınan dış borçlar ise enflasyonun artışını ve ekonomik anlamda dışa bağımlı olmayı beraberinde getirmiştir.

Karayolları ağı ticarete yaptığı katkının yanı sıra köy yaşantısını kent yaşantısına bağlamış, ülkenin kıyı şeridinin yerli ve yabancı turizme açılmasına fırsat vermiş, hem ekonomik hem de toplumsal etkileri olmuştur. 1950'lerde yaşanan dönüşümü Aydın (1997, s. 12) şu şekilde özetlemektedir:

1950'ler boyunca Demokrat Parti iktidarını yaşayan Türkiye'de, bu dönemdeki en büyük değişiklik, Cumhuriyet'in kurulmasından beri uygulanan devletçi politikanın yerini, özel ekonomi

politikasının alması oldu. Tasarrufçu ve üretimi zihniyet yerine, tüketime dayalı ekonominin tüketimci kültürü dört bir yanı kuşatarak geniş çaplı sosyal bir devingenliğe, değişime yol açtı. Kalkınan bir ülkenin eğitim ve aydınlanmaya dayanan felsefesinin yerini eğlence ve vakit öldürmeye dayalı bir felsefe aldı. Bilinç endüstrisinde sanat ve kültür konuları, sıradan okuyucuyu cezbedecek formatlarla basit ve yüzeysel tarzlarda sunulmaya başlanırken, toplumun her kesimi, bu kültürden kendine düşeni gerektiği gibi alıyordu. Devletin girişimciliği, fırsatçılığı ve zengin olmayı kışkırtan politikasından varsıl ve yoksul kesimlere farklı seçenekler düştü. Kentte yaşayan kesimler Amerikan Kültürü ile tanışırken, çarpık yöntemlerle uyumlanmaya çalıştıkları bu kültür ve yaşam tarzı önce popüler sonra magazin bir süreç izledi. Diğer tarafta köylerdeki kırsal nüfusun payına düşen ise kente göç etme seçeneğiydi.

1950’li yılların ortalarında Demokrat Parti iktidarının yönetim anlayışında bir takım değişimler olmuş, otoriter ve baskıcı bir yönetim anlayışına yönelmiştir. Duraklama dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Demokrat Parti, bir yandan büyük toprak sahiplerini ve ticaret burjuvazisini desteklemeye devam etmiş, diğer yandan toplumsal sınıflar arasında uçurumun doğmasına, ülkede ticaret burjuvazisinin güçlenmesine, ithal malların girişiyle karaborsacı, vurguncu ve tefeci tüccarların ortaya çıkmasına, toprak sahiplerinin daha da güçlenerek arazilerini büyütme ve köylerde ağaların oluşmasına neden olmuştur. Küçük bir toprağı olan köylüler ise toprağını satmak ve ağaların yanında çalışmak zorunda bırakılmıştır. Bu dönemde tarıma makinelerin girmesi teknoloji satın alabilen köylüyü daha da zenginleştirirken, küçük köylüyü giderek daha da yoksullaştırıp köyünden göç etmeye zorlamıştır. Anadolu’dan kentlere göç edenler arasında Demokrat Parti için potansiyel oy tabanı oluşturacaklara verilen ekonomik destek ile kentlere gelenler arasında yeni bir “türedi zengin” ya da “semt zengini” tipi oluşmuştur. Köyde geniş arazilere sahip olan toprak sahibi zenginler ve ağalar dışında bu yeni zenginlerin çoğunluğu dönemin siyasal ve ekonomik ortamından ve politikalarından yararlanabilmiş, diğer bir ifade ile İkinci Dünya Savaşı yıllarının karaborsa koşulları altında ve Varlık Vergisi Kanunu’nun uygulanması sırasında gösterdikleri ticari beceri, açıkgozluluk ve/veya fırsatlardan yararlanma sayesinde zaten zenginleşmişlerdir. Bu yeni zengin tipi Demokrat Parti iktidarının “her mahalleye bir milyoner yaratma” sloganıyla bütünleşmiş, ancak bu yeni zengin tüccar ve esnaf sınıfının Anadolu kökenli ve kentli elitlere göre daha düşük bir eğitim düzeyine sahip olması kentli elitlerin onları küçümseyici bir ifade ile “hacı ağa” olarak anmalarına neden olmuştur. Bu hitap popüler mizah dergilerine de uzun süre malzeme olmuştur (Bali, 2013, s. 24; Topçu, 2005, s. 80-81). Başlayan göç dalgası Türk toplumunda kentlerden, yaşam tarzlarına önemli değişimlerin ateşleyicisi olmuştur.

1950’li ve 1960’lı yıllarda, Türk toplumunda yaşanan en önemli değişimlerden birisi kentleşmedir. Bu dönemde toplumsal açıdan kentleşme ile ekonomik açıdan kapitalistleşme birlikte gitmiştir. 60’lı yıllarda büyük bir bölümü montaja dayalı olsa da sanayileşmenin hız alması, kapalı ekonominin pazar için üretime geçmesi, geçmişten beri güç yaşam koşulları içinde bulunan ve tarımdaki yoksulluğu had safhaya varan köylüleri büyük kentlere ve yurt dışına göç etmek zorunda bırakmıştır. Bu göç dalgası plansız ve sağlıksız kentleşme ve gecekondulaşmayı beraberinde getirmiştir. Kentteki köylüler, daha iyi yaşam koşulları için kente gelmiş olsalar da kentlilerinkine benzer yerlerde oturamamış gecekonduarlarda oturmuş, kentlilerin mesleklerine benzer meslekler yapmak yerine kapıcı, simitçi, temizlikçi, odacı olmuşlardır. Böylelikle kentin içinde, kente benzemeyen ne kentli ne köylü bir hayat sürdürmeye çalışmışlardır. Şalvarın üzerine giyilen pilili etek, minik etek üzerindeki başörtü, beklentilerin umutsuzluğu, kent yaşamının acımasızlığı, korkutulmuş, dışlanmış bir kitlenin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Evren, 1990, s. 33-34). Büyük kentlere ve özellikle İstanbul’a yapılan göç İstanbul’un bir fırsatlar kenti olarak görülmesine neden olmuştur.

İstanbul’un göç yöneliminde öncelikli olmasının nedenleri arasında karayolları ağındaki gelişme, elektrifikasyonun yaygınlaşması ile sinemanın Anadolu’nun ücra köşelerine bile İstanbul’u ve İstanbul hikâyelerini ulaştırmış olması etkilidir. Bunların yanı sıra temelde “taşı toprağı altın kent” algısının oluşmasında Menderes’in başında bulunduğu ve sonrada “yıldırım yıkma harekâtı” olarak da nitelenecek olan İstanbul’un yeniden imarı çalışmalarının etkisi büyüktür (Tütengil, 1984’den aktaran Topçu, 2005, s. 111).

Bu yıllarda büyük kentler başta olmak üzere kentlerde büyük mağazalar, taksitli satışlar görülmeye başlanmıştır. Ev eşyalarının yapımında manifaktüre ve hatta büyük ölçüde fabrikasyona geçilmiştir. Gün geçtikçe toplumun en kalabalık grubu olmaya başlayan alt orta sınıf bir yandan reel yaşamın sıkıntılarından yakınmış, diğer yandan da işçi sınıfındaki gelişmelerden ayrı olarak bu küçük burjuvazinin kendi içerisindeki değişik kümeler, toplumsal üretimden elde edecekleri payı arttırmak için dernekler, birlikler kurma yoluna gitmişlerdir. Gündelik yaşam içerisinde aynı sınıf taksitli satışların, gazino ve eğlence sanayisinin, kaset ve plak sanayisinin, möble sanayisinin baş müşterisi olmuştur. Reel hayatında yaşadığı eziklikleri gidermek için evinin möblelerini değiştirmeye yönelmiş, meta ekonomisi yaygınlaştıkça yitirdiği insani değerlerini meta ekonomisinin temel dayanağı olan tüketim ideolojisini benimseyerek bu sürecin gönüllüleri olmuşlardır. Bu süreçte toplumda 1950’li yılların başında “okuyanın adam

olacağına”, “çalışanın zengin olacağına” inanılırken 1960’lı yılların sonlarında okumakla, çalışmakla değil fırsatlardan yararlanmakla, güçlülerin çevresinde fırsat kollamakla adam olunacağı inancı hâkim olmaya başlamıştır (Oskay, 2014, s. 23/246).

Toplunun, özellikle de köylülerin özlemlerini doğru anlayarak onların sözcüsü olan Demokrat Parti döneminde Türk halkının demagoji yoluyla dinsel sömürülmesi ve gericiğin yaygınlaşması söz konusu olmuştur. Ayrıca iktidara gelmeden önce yeni özgürlükler vaat edilmesine karşın bunun tersi bir tutum izlenmiş ve özellikle 1960’lara doğru baskıcı tutumun arttırılıp muhalefeti susturmak amacıyla girişimlerde bulunulmuştur. Bütün bu uygulamalar sonunda Demokrat Parti’nin yarattığı ekonomik darboğaz ve toplumsal bunalım toplumun her kesiminden ciddi tepkiler almıştır. Bunun üzerine ordu 27 Mayıs 1960’da yönetime el koymuştur (Coşkun, 2009, s. 30-31). Bu süreçten sonra Milli Birlik üyeleri ile Temsilciler Meclisi’nden oluşan Kurucu Meclis, yeni Anayasa çalışmalarına başlamıştır.

1961 Anayasası’nda toplumsal adalet ilkelerine dayalı yeni bir toplumsal ve ekonomik düzen, her vatandaş için toplumsal ve ekonomik fırsat eşitliğinin sağlandığı bir yapı amaçlanmış ve bu amacın gerçekleşmesi için devlete doğrudan sorumluluk verilmiştir. 1924 Anayasası ile 1961 Anayasa’sı ekonomik etkinlikler açısından kıyaslandığında; 1924 Anayasası’nın “kapitalizme dönük liberal devlet” yaklaşımına karşın 1961 Anayasası ekonomik bakımdan sorumlu ve görevli bir “sosyal refah devleti” yaklaşımı getirmiştir. Devam eden süreçte 29 Kasım 1964’te Süleyman Demirel, Adalet Partisi Genel Başkanlığına seçilmiş ve 10 Ekim 1965’te yapılan seçimlerde Adalet Partisi çoğunluğu elde etmiştir. 1965-1973 arasındaki dönemde, 1960’tan sonra atılan yeni temeller üzerindeki kapitalist gelişmeler, Türk toplumuna ve ekonomisine yeni boyutlar kazandırmıştır. 1960’larda burjuvazi yeterince gelişmiş görüldüğünden, işçi sınıfının gelişmesi bu dönemde devlet eliyle desteklenmiştir. Diğer bir ifade ile burjuvazinin gelişmesi güçlü bir işçi sınıfının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu gelişme, Cumhuriyet’in kuruluşundan elli yıl sonra, Türkiye’nin Batı tipi bir sınıflı topluma dönüştüğünün belirtisidir (Kongar, 2011, s. 158-165).

Demokrat Parti dönemi boyunca Türkiye’de kapitalizmin etkileri artmaya devam etmiş, bu dönemde paranın değerinin düşürülmesi otomatik olarak ithal malların fiyatlarını yükseltmiş, bu malları alanlar onları elden çıkartmayıp daha sonra büyük karlar sağlamışlardır. İthal mallar kıtlaşarak fiyatlar birkaç hafta içerisinde yüzde 50 oranında artış göstermiştir. Altın ve maden satışlarının arttığı bu dönemde hayat pahalılığı da

artmıştır. Bu gelişmeler çerçevesinde birkaç ay içerisinde yeni zenginler türemiş, eski zenginler daha da zenginleşmiştir. 1950-70 arasında yayınlanan magazin dergileri bir yandan Türk burjuvazisinin dışa bağımlı ideolojik açılımlarını ve isteklerini karşılama görevi üstlenirken diğer yandan bu dergiler sayesinde alt ve orta sınıf üyeleri egemen sınıfın yaşam biçimine özendirmekte, sınıf atlama güdüsünü kışkırtmakta ve bunun mümkün olduğu kanısını uyandırarak yönetilenler yönetenlerle aynı ideolojide birleştirmektedir (Oktay, 2002, s. 89-90) .

Batı tipi sınıflı topluma geçilirken bir yandan da özellikle 1960'lı yılların sonu öğrenci gruplarının çatışmaya başladığı, hükümet karşıtı gösterilerin yapıldığı yıllar olmuştur. 1969-70 döneminde ülkede şiddetin tırmanması üzerine 1971 Martında harekete geçen Türk ordusu sıkıyönetim ilan etmiş, özgürlükler anayasal güvence ile askıya alınmıştır. 1973 baharında normal anayasal yönetime dönmüştür. Bu yaşanan sürecin sonucunda, öğrenci hareketleri üniversite dışındaki yükseköğretim kurumlarıyla, liselere sıçramıştır (Mardin, 2014, s. 252).

Dünya ekseninde 1970'lerde başlayıp yeni bir kapitalizm biçimini doğuran küresel değişim dinamikleri söz konusu olmuştur. Yeni kapitalizm, dünyanın her yanında yarattığı etki ile ekonominin toplumdaki yerini değiştirmiştir. Bu süreçte ulusal düzeydeki ekonomik politika seçenekleri aralığı uluslararası bağlam yüzünden daralmış, sermaye kaçıışı ve mali kriz riskinden kaçınmak isteyen ülkeler uluslararası rekabet ve mali tasarruf gereklerine uymak zorunda kalmıştır. Küresel dönüşüm ticari çıkarların şekillenmesi ile ticari faaliyetlerin siyasi ve kültürel koordinatlarında da önemli değişimlere neden olmuştur. Sanayi üretimi daha az gelişmiş bölgelere kaymıştır; ticari işletmeler yeniden yapılanmış, hükümet ile sivil toplum kuruluşları (STK) arasında farklı sorumluluk ve iktidar paylaşımı tiplerini getiren yeni kapitalist düzenleme biçimleri geliştikçe devlet-toplum ilişkileri yeniden şekillenmiştir. Bu dönüşüm sürecinde kültürel düzeyde ise farklı toplumların dine atfettikleri rol dönüşüm geçirmiştir. Ekonomik küreselleşme sürecinde din önemini korumaya devam etmenin yanı sıra hem temel bir siyasal gerilim kaynağı ve farklı gruplar arasında ekonomik, toplumsal dayanışmanın önemli bir unsuru, hem de bireylerin ya da örgütlerin hayırsever faaliyetlerinin temel güdüleyicisi olmuştur. Yeni kapitalizm kültüründe dinin öne çıkışı “kamusal dinin dönüşü” olarak nitelendirilmiştir (Buğra ve Savaşkan, 2015, s. 17-18).

Geç sanayileşen pek çok ülkede olduğu gibi 20. Yüzyıl Türkiye'sinde de özel sektörün gelişmesinde devlet müdahalesi son derece önemli bir rol oynamıştır. Türk

sanayileşmesinin ilk aşamasında sanayi ve ticaret odaları resmen tanınan, desteklenen ruhsatlı çıkar temsili organları iken 1970'lerden sonra gönüllü girişimci dernekler siyaset arenasında önemli bir konuma gelmiştir. 1971'de kurulan Türk Sanayicileri ve İşadamları Derneği (TÜSİAD) hükümet ve iş adamları arasındaki ilişkilerde önemli değişimleri beraberinde getirmiştir. TÜSİAD'ın temsil ettiği büyük işletmeler artık devlete daha az bağımlı, hükümet politikalarını eleştirme noktasında daha cesur davranmaktadır (Buğra ve Savaşkan, 2015, s. 34-36). Böylesi hızlı ve çalkantılı bir dönüşüm beraberinde yeni bir sınıfsal düzeni de getirmiştir. Dolayısıyla zenginlik anlayışı da farklı bir boyuta taşınmıştır.

1970'li yılları Bali'nin de belirttiği gibi döviz darboğazı ve karaborsanın yaşandığı, yurt dışına üç yılda bir çıkış izninin verildiği, cüzdanında bir dolar bulundurmanın döviz kaçakçısı olmak için yeterli delil olduğu, kuyrukların ve yoklukların egemen olduğu yıllar olmuştur (2013, s. 25). Bu karışık yıllarda toplumsal yapıda ki zenginlik olgusunu Topçu (2005, s. 108) şöyle ifade etmektedir:

1950-1970 arası dönemde özellikle de zenginlik olgusu ve toplumsal yapı hızla değişmiş, 1950'ler ile birlikte ağırbaşlı bürokrasi tüccarların gözde olduğu yıllar başlamıştır. 1950'lerde Türkiye'de zenginler, "sosyete" olarak görülmekteydi. O dönemde zenginler, toplumsal katmanın en üst kesiminde yer alan bireyler ve ailelerdir. 50'li yılların sosyal yaşamına damgasını vuran Demokrat Parti ve Başbakan Adnan Menderes ile O'nun hayali olan "her mahallede bir milyoner yaratma" sloganı ile ifade edilen kalkınma ve sanayileşme politikalarıdır. Bu dönemde Demokrat Parti'nin önde gelenleri, Menderes, Polatkan, Zorlu aileleri ile onların çevresindeki bir kısım tüccar, sanayici ve üst düzey bürokrat sosyal hayatın önde gelen isimleri olmuşlardır. Sosyal hayat giderek canlanmış, Cumhuriyet'in ilk yılları ve Tek Parti iktidarı döneminde olduğu gibi resmi bayramlar balolarla kutlanmıştır. Ülkede siyasal ve ekonomik yapı ile birlikte eğlence hayatı, müzik, giysiler, mekânlar kısacası yaşam biçimi değişmeye başlamıştır.

Daha genel bir çerçeveden bakarsak 1980 öncesi dönemin zenginleri diğer bir ifade ile ithal ikamesi zenginler kaynakları farklı olmakla birlikte esas olarak üretimde sonlanan bir süreçle zenginleşmişlerdir. Üretimin yanı sıra bu dönemde ticaret, tarımsal faaliyetler ve arsa rantları diğer birikim kaynakları işlevini görmüştür. Bu çerçeveden ele alındığında ithal ikameci dönemin en temel ve kalıcı zenginlik kaynağı sınai üretimdir ve bu dönemin zenginliği bir gecede edinilmiş bir zenginlik değil zaman içerisinde büyüyerek elde edilmiş bir zenginliktir. 80 öncesinde eşitlikçi sayılabilecek bir toplumsal bağlam içerisinde, "yerli malı yurdun malı" düsturuyla her tür tüketim eğiliminin baskı altına alındığı ve tüketimin neredeyse ayıp görüldüğü bir ortamda var olan ithal ikameci dönem zenginleri tüketimin aşırılık sayıldığı daha az ile yetinmenin erdem olarak

görüldüğü bir kültürel ortam içerisinde var olmuşlardır. Bunun yanı sıra bu dönem zenginleri devlet eliyle, devletin her tür toplumsal değişimin temel aktörü olduğu bir dönemde zengin oldukları için hem devletle hem de diğer sınıflarla olan ilişkilerinde küstah değil mesafeli bir tavır içerisinde davranmışlardır (Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, s. 136-137). Bu dönemden sonra Türkiye siyasi, ekonomik ve toplumsal anlamda ciddi bir dönüşüm içerisine girmiş bu değişim ve dönüşüm bu dönemden sonraki zengin olma süreçlerinde ve zenginlerin yaşantılarına da yansımıştır.

2.1.4. 1980-1990 döneminde yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:

1980'ler başta 24 Ocak Kararları, 12 Eylül darbesi ile askeri yönetim, siyasi partilerin, derneklerin sendikaların kapatılması ve siyasetin yasaklanması, ardından gelen Özal'lı sivil yönetim, Türkiye'de etkileri günümüzde bile hissedilen siyasi, ekonomik, toplumsal değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

1980'lerde toplum, bir yandan siyasi alanda inanılmaz bir baskı altında tutulurken diğer yandan ise değişim ve dönüşüm büyük bir hızla gerçekleşmeye başlamıştır. Bu dönemde liberalizm giderek güçlenmiş, yaşanan değişim ve dönüşüm ise her alanda bireyciliğin ve rekabetin görünür hale gelmesi sonucunu ortaya çıkartmıştır. Kültür, giderek metalaşmış ve üretme yaratma ideallerinin yerini kazanma hırsı almıştır. Bu eğilimler toplumun her kesimine hâkim olmakla birlikte yoksul kitleler eğer bu piyasa içerisinde yolunu bulursa köşeyi dönmenin, sınıf atlamanın mümkün olduğuna inandırılmışlardır (Altınay, 2011, s. 85). Bu dönemin temel felsefesi zengin olma ve tüketme çerçevesinde şekillenmiştir.

Bu dönemde Özal hükümetinin enflasyonu aşağıya çekmek ve ödemeler bilançosu sorununu çözmek olmak üzere başlıca iki ana hedefi olduğuna değinen Tokgöz, bu hedeflere ulaşmak için hükümetin devlet müdahalelerini asgariye indirip, serbest piyasa ekonomisi anlayışı çerçevesinde ortaya koyduğu temel iktisadi politikaları şu şekilde sıralamıştır (2007, s. 215-216):

- 1) Sıkı para politikası ve mevduata pozitif reel faiz verilmesi,
- 2) Özel yabancı sermayenin tüm faaliyet alanlarına girişinin serbest bırakılması,
- 3) KİT'lerin özelleştirilmesine başlanması,
- 4) Kamu yatırımlarının altyapı alanlarında yoğunlaştırılması,
- 5) Günlük döviz kuru ilanına geçilmesi,
- 6) Döviz işlemlerinde büyük ölçüde serbestiye geçilmesi,

- 7) İthalatta liberasyona geçilmesi, yasakların ve miktar kısıtlamalarının istisnai kılınması,
- 8) İhracatın çok yönlü olarak teşvikine devam edilmesi,
- 9) Altın ithalatının ve ihracatının serbest bırakılması,
- 10) İstanbul Menkul Değerler Borsası'nın açılması ve işlemeye başlaması...

1980'li yıllar liberal politikaların uygulandığı, devlet politikaları aracılığıyla sınıf dengelerinin emek aleyhine, sermaye lehine döndüğü ve bu nedenle sermaye için “yüksek karlı” olan yıllar olmuştur. Bu yıllarda Türkiye burjuvazisi, ülkeyi “düşük ücretli” bir ekonomiye dönüştürerek dünya kapitalist sistemi ile bu konumda bütünleşmeye dönük bir strateji izlemiştir. Bu dönüşümün bir yandan sanayi ürünleri ihracatında büyük bir sıçramaya yol açacağı, öte yandan da ucuz işgücünün Türkiye'nin yabancı sermaye açısından çekiciliğini arttıracığı umuluyordu. 1980'li yıllarda Türk Lirasının dış değerindeki aşınma, diğer bir ifade ile doların Türkiye'deki enflasyondan daha yüksek bir tempoda pahalılaşması yabancı sermaye açısından Türkiye'de iş gücünün ucuzlamasının etkilerini güçlendirmiş, Türk burjuvazisi “düşük ücretli” bir ekonomi yaratma hedefinde başarıya ulaşmıştır. Ancak işçi sınıfının sırtından gerçekleştirilen bu ağır operasyon sanayileşmenin uzun dönemli dinamizmine katkı sağlayamamıştır (Boratav, 2005, s. 42-45).

1980'li ve hatta 1990'lı yıllar da Türkiye'nin ekonomik alanda yüksek enflasyona ve borçlanmaya dayalı bir büyüme modeli seçmesi sonucunda alt sınıfların gelir kaybı pahasına, toplumsal piramidin orta ve üst katmanlarında yer alan kesimlerin gelirleri artmıştır. Kısa sürede yüksek gelir düzeyine erişen bu kişiler seksen sonrası Türkiye'sinin yeni elitlerini teşkil etmiştir. “Yeni elitler” veya “Yeni Türk İnsanı” olarak tarif edilebilen bu kuşaktakiler seksenli yılların başında başlayan bir sürecin sonunda ortaya çıkmışlardır. Bu yeni zenginler “Türkiye'yi bizler yönetiyoruz” veya “her konuda tahlil yapabilecek bir entelektüel derinliğe sahibiz” şeklinde özetlenebilecek bir ruh yapısına sahip bu elitler son yirmi yıl boyunca Türk toplumunu “aydınlatma” ve “yol gösterme” görevini üstlenmişlerdir. Bunu yaparken de son yıllarda “Öteki Türkiye” tanımıyla popüler bir şekilde atıfta bulunulan alt gelir katmanlarında yer alanları görmezlikten gelinmiş, onlarla göz göze geldiğinde bakışlarını başka yere çevirmişti. Ancak 2001 yılında Türkiye'yi sarsan ekonomik kriz ve medya sektöründe yaşanan kitlesel işe son vermeler sonucunda “Öteki Türkiye” söylemi kamuoyunun gündemine iyice yerleşti. Yeni elitlerin tohumları 12 Eylül darbesinden sonra atılmış, seksenli ve doksanlı yıllarda özellikle devletin ekonomiden el çekmesiyle büyümeye devam etmiştir. Toplumsal merdivenlerin basamaklarını oldukça hızlı tırmanan bu yeni zenginleri önceki dönemin zenginlerinden

ayıran noktalar arasında zenginliğin kaynağı ile elde ediliş hızı ve biçimi yer almaktadır. 1980 sonrası dönemin en çarpıcı özelliklerinden birisi yüksek gelirli ücretli bir kesimin ortaya çıkmış olmasıdır. Batı’da ‘yuppiler’ olarak bilinen bu kesim 80’li yılların vahşi kapitalist ortamının genç, yetenekli şehir profesyonelleridir ve Özal’ın ithal mallı olarak çoğunlukla devletin bankalarında ve stratejik finans noktalarında görevlendirilmişlerdir. Yuppiler 1980 sonrasında yaşanan değişimler ve Türkiye’nin küresel ilişkiler içerisindeki konumuyla doğrudan ilişkilidir. Bu süreçte bir yandan Türkiye’nin dış bağlantılarında, diğer yandan da küresel tüketim kültürünün yerleşmesinde önemli rol oynamışlardır. (Bali, 2013, s. 21-22; Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, s. 138-139; Kozanoğlu, 1993, s. 10; Kozanoğlu, 1995, s. 19).

1980 darbesi ardından serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte Türkiye oldukça hızlı bir şekilde dış dünyaya açılmıştır. 1980 öncesinde karaborsadan, kaçakçılardan ve bavul ticareti yapanlardan elde edilebilen yabancı sigara, içki, Nescafe, Levis kot pantolon gibi dönemin lüks sayılan ithal ürünleri serbest piyasa ekonomisine geçilmesiyle önce vitrinleri süslemeye başlamıştır. Seçkin kesimin alım gücüne hitap eden bu ürünler çoğunlukla sosyetenin alışveriş yaptığı lüks şarküterilerde satılmıştır. Serbestleşen ithalatla birlikte caddelerde çoğunluğu Japon olmak üzere ithal arabalara rastlanmaya başlanmış 1989 yılının sonuna gelindiğinde ise artan lüks araba merakına paralel olarak Mercedes ve BMW almak isteyenler 4-6 ay beklemek koşuluyla sıraya girerken Jaguar için Türkiye’ye ayrılan kontenjan hemen tükenmiştir. 1980’lere kadar sadece seçkin sınıfın ayrıcalık simgesi olan kredi kartlarının gündelik hayata girmesi bu dönemin tüketici yaratmak politikası ile uyumluydu. Nitekim dönemin reklamları seçkinciliği ve tüketici olmayı teşvik eder nitelikteydi. 1980 döneminde en çok idealize edilen ve hatta bizzat Başbakan Özal tarafından bir erdem olarak topluma sunulan zengin olmanın önemi ve zengin olma özlemiydi. Özal’ın Tunus başkanına Kur’an’ı temel alarak söylediği “Zengin bir Müslüman fakir bir Müslümandan daha iyidir” sözü dönemin felsefesinin dile dökülmüş halidir. Bu dönemde Milli Piyango çekilişleri ile tarihinin en yüksek ikramiyelerinin dağıtılması halka zengin olma hayalleri kurdurmanın bir başka yolu olmuştur. 80’lerde servet sahibi olmak toplumsal statü açısından en önemli ölçüdür. Bu kıstas 70’li yıllarda servetlerini sergilememek, özel hayatlarını gizlemek ve kamuoyuna görünmemek noktasında aşırı çaba gösteren iş adamlarının 1980 sonrasında tam tersi bir tavır takınmalarına ve sıklıkla göz önünde olma ve her konuda görüş beyan etme çabası göstermelerine neden olmuştur. Türkiye’nin zenginlerinin listeleri

çıkartılmaya başlanmıştır (Bali, 2013, s. 27-37) . Bu gelişmeler çerçevesinde 1980’ler zengin olmak için bireylerin birçok şeyi mubah gördüğü ve değerlerinden vazgeçebildiği yıllar olmuştur.

1980 öncesinde sermaye birikim süreçlerinin büyük oranda devlet müdahalesine bağlı olduğu korumacı ekonomik sistem 1980 sonrasında yerini dünya ekonomisiyle bütünleşmiş piyasa güdümlü bir sisteme bırakmıştır. İmalat faaliyeti ve mamul mal ihracatı artmıştır, küçük ve orta büyüklükteki işletmeler önem kazanmış, sanayileşmiş bölgelerde yeni bir sınai canlılık yaşanmaya başlamıştır. Türkiye’deki dönüşüm, değişim ekonomik politika ortamının ve ekonomik kurumların ötesine geçerek, siyasal rejimin kendisini etkilemiştir. Türkiye’de cumhuriyetçi rejimin seküler karakterine meydan okuyan ve demokratikleşme taleplerinin ana unsurlarından biri olarak dini kimliği öne süren İslami politikaların yükselişi, siyasal rejim değişikliği ile ilgili tartışmaları arttırmıştır. Günümüz Türkiye’sinde geçmişte sanayi merkezinde yer alan büyük işletmelerin ekonomik hâkimiyeti, sanayi üretiminin bazı taşra şehirlerine yayılmasıyla dönüşüm geçirmiştir. (Buğra ve Savaşkan, 2015, s. 18-19).

Özellikle, 1980’den sonra Türkiye’nin kapitalist dünyayla bütünleşme çabalarından sonra serbest piyasa sistemi, kırsal kesimden kentlere göçler, terör ve çatışma ortamı, işsizlik gibi ülkenin sosyo-ekonomik yapısında meydana gelen değişimler yoksulluğun artmasında ve daha görünür hale gelmesinde etkili olmuştur. Türkiye, bu yıllarda kent yoksulluğu, gecekondulaşma, çarpık kentleşme, konut mafyası, yolsuzluk, kayıt dışılık ve enformel sektör gibi sorunlarla daha fazla yüzleşmeye başlamıştır (Açıkgöz ve Yusufoğlu, 2012, s. 79-80).

1980’de uygulanmaya başlayan neoliberal politikalar toplumsal dengelerden kentleşmeye, tüketilen nesnelerden tüketim biçimlerine kadar geniş bir çerçevede değişime neden olmuştur. Tüketime teşvik edildiği, dışa açık politikalarla uluslararası sınırların silikleştiği bu dönemde sonrası tüketim alışkanlıkları bireylerin kendilerini tükettikleri nesneler ve hatta besinler üzerinden tanımlamasına, kimliklendirmesine ya da kendisine oluşturmak istediği imaj için tüketim yapmasına neden olmuştur. Bu çerçevede ürünün kullanım değerinden ziyade toplumda var olan simgesi önemsenmektedir.

1970’li yılların sonları ve özellikle 1980’li yıllarda emekçi sınıf ve tabakalar maddi durumlarındaki gerilemeye rağmen burjuvazinin ideolojik saldırısının etkisi altında kalmış ve tüketim toplumunun yaşam değerlerini benimsemiştir. Bu alt gelir grupları televizyon, radyo ve basın gibi kitle iletişim araçlarında düzenlenen reklam

kampanyaları ile birçoğuna asla sahip olamayacakları ürünlerle kendilerinden geçirilmiş ve daha çok mülk edinme arzusuyla sistemin gönüllü ortakları haline getirilmişlerdir. Özellikle taksitli satış kampanyaları, alt ve orta sınıf bireylerinde mülküyet duygusu ve isteğini kışkırtma sürecinde önemli bir rol oynamıştır. Sınıf kültürünün aşınmaya başlaması bu dönemde bireyselleşme, dine sarılma, toplumsal yaşam odağının işyerinden ve üretimden mahalleye, semte, semt takımlarına ve hatta aile içine kayması eğilimlerinde etkili olmuştur. Burjuvazinin ücretlerini frenlediği ve ürün bombardımanı altında tuttuğu emekçi sınıf ve tabakalara da bu dönem boyunca kültürün meta kimliği altında üretilip tüketilmesi süreci tamamlanmış yazın/sanat ürünleri tıpkı öteki mallar gibi pazarlanmaya başlanmıştır. Televizyonun yaygınlaşmasının da etkisiyle üst kültür ürünleriyle zaten ilgilenme olanağı bulamamış bu nedenle de folk ve pop kültür ile teselli aramış olan emekçi kitleler televizyon ve videonun yaygınlaşmasıyla hızla eğlence endüstrisine eklemlenmiş, yazar ve sanatçılarla aralarındaki mesafe gitgide artmıştır (Oktay, 2002, s. 116-119).

1980 sonrasında hem kapitalist sistemin yarattığı sosyo-ekonomik eşitsizlikler, hem de Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu bölgelerindeki çatışma ortamından kaynaklanan zorunlu göçler ile kimlikli farklılıklara dayalı eşitsizliklerden kaynaklı olarak toplumsal yapıdaki ayrışmalarda artış gözlenmiştir. Bu toplumsal ayrışmanın dinamikleri mekânsal konumlanışlar ve fiziksel ayrışmaları da beraberinde getirmiştir. Ülkemizde temeli gelire bağlı ayrışma sınıfsal boyutta gerçekleşmektedir. Bugün ülkemizde büyük kentlerin hemen hepsinde site tarzı kapalı yerleşimlerle “steril ve güvenli” yaşamlar oluşturulmakta ve bu doğrultuda varıl ve yoksul kesim arasında mekânsal ayrışmalar artmıştır. Bu ayrışmanın göstergelerinden biri kent çeperinde giderek sayıları artan ve kentli orta ve üst sınıflara hitap eden uydu yerleşimler olmaktadır. Bu çerçevede farklı toplumsal sınıflara yönelik bölgeleri de birbirinden mekânsal, sembolik ve mimari olarak ayrılmıştır (Tümtaş, 2012, s. 108-113). Bu yalıtılmış, ayrıştırılmış sitelerde yaşam sakinlerine statünün yanı sıra belli bir yaşam tarzı da sunmaktadır. Bireyler kendilerine sunulan bu yaşam tarzını kendi sosyo-ekonomik düzeyinde olan kişilerle paylaşmaktadır.

Gürbilek'in tanımıyla 1980'li yıllarda “bastırılmışın geri dönüşü” söz konusuydu. Bu noktada Türkiye'nin modern kimliğinin oluşturulma sürecinde o güne kadar bastırılmış, tabi kılınmış, kültürel ifade imkânlarından yoksun bırakılmış içerikler 80'li yıllarda yeni biçimlerde diğer bir ifade ile geri döndüğü yerin ve zamanın koşulları çerçevesinde bir şekilde geri dönüyordu. 1980'ler de kültürel alana damgasını vuran

İslami yükseliş, Türkiye'nin kendi Kürtlerini keşfetmesi, taşranın kültürel yükselişi, aşağı kültür denilen alanda yaşanan patlama ya da o yıllarda yaşanan iştah, istek ve cinsellik patlaması gibi kimi dönüşümler bu duruma örnektir. Bu yıllarda Türkiye'de ilk kez hayat biçimleri sınıflandırılmış, “yalnız yaşayan kadınlar”, “çocuksuz çiftler”, “68'liler”, “marjinaler”, “biseksüeller”, “arabesk seven aydınlar” gibi kuşatıcı tipler oluşturulmuştur (2009, s. 11/54-55). 1980'li yıllara damgasını vuran “arabesk” 1970'lerde doğmuş, 1980'li yıllarda ise arabeskin adı konmuştur. Özellikle 1960 ve 1970'lerde kentlerin marjinalinde ve taşrada yaşayan alt gelir gruplarının hem hicranını hem de isyanını açığa vuran arabesk toplumsal düzlemde de başka bir kimlik ve statü edinme isteğinin feryadı olmuştur. 80'lere gelindiğinde ise; kentlerin ve kentsel yaşam biçimlerinin değerlerinin genişlemesi ve çeşitlenmesi ile arabeskin çağırıcı ideolojik öğeleri de dönüşüme uğramıştır. 1980'lerin ilk yarısında arabeskin yeni Ferdi Tayfur, Ahmet Kaya gibi temsilcilerinden bahsetmek mümkün hale gelmiştir. Arabeskin belirgin başat ögesi olan acı kavramı, bu dönemin ekonomik uygulamalarının sağladığı görece iyileşme ve emekçi sınıf ve kesimlerin tüketim taleplerinde yarattığı genişleme acının alımlanmasında da dönüşüm yaratmıştır. Bundan sonraki süreçte arabesk şarkılarda dillendirilen acı, popüler sınıfları doğrudan çağırmayı öngörmeyen, daha çok ortak duyarlılığı kullanmayı seçen, gösterinin süsü, aksesuarı haline geliyor ve egemen sınıfların söylemlerine eklemlenmiştir. Bundan da öte dönemin liberal-kapitalist politikaları çerçevesinde varsıllık içinde yaşayan yeni yoksulluk biçiminin yönetilen-bağımlı kesimler tarafından tam algılanamaması arabeskin de giderek pop müziğinde gözlenen bir züppeleşmeye ve boş vermişliğe dönüşmesine neden olmuştur. Bu sürecin yanı sıra Özal ekonomisinin Türkiye'de pop müzik alanında ortaya çıkardığı yeniliklerden bir diğeri taverna müziğidir. Taverna müziği şarkıcıları müşterilerinin mali durumu ve sıfatlarına özel önem veren anonslarla dönemin varsıllığa önem veren egemen söylemini yeniden üretmişlerdir (Gürbilek, 2009, s. 25; Kozanoğlu, 1995, s. 42-45; Oktay, 2002, s. 300-305). Görüldüğü üzere her dönemde olduğu gibi bu dönemde de popüler kültür dönemin egemen ideolojisi çerçevesinde şekillenmiş, popüler kültür ürünleri egemen söylemin yeniden üretilmesine ve/veya meşrulaştırılmasına yardımcı olmuştur.

2.1.5. 1990-2000 döneminde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:

1990'lı yıllar Türk siyasi hayatında dalgalanmaların olduğu yıllardır. 1989-1993 yılları arasına damgasını vuran dönemde geleneksel popülizme sürüklenme ve dış dünya ile Türkiye arasındaki sermaye hareketlerinin serbestleşmesi ve kambiyo kontrollerinin kaldırılması gibi bu döneme damgasını vuran yönelişler ülkenin 1994 krizine sürüklenmesine neden olmuştur. 1994 krizi ile istikrarsız, finansal krizlere yatkın bir sürece girilmiştir. Bu yıllarda Anavatan Partisi'nin 1991 seçiminden sonra iktidarı Doğru Yol Partisi (DYP) ile Sosyal Demokrat Halkçı Parti koalisyonuna bırakmıştır. İktidardan muhalefet durumuna düşmesi bölüşüm politikalarında ANAP'ı popülizme gönülsüzde olsa dönmeye zorlamıştır. Böylelikle işçi eylemleri karşılığını bulmuş ve 1989'da kamu işçilerine %42'lik bir zam verilmiştir. Özel sektördeki toplu sözleşmelerde de aynı oranda olmamakla birlikte işçiye anlamlı oranda zam yapılmıştır. Bu olumlu gelişmelere karşılık bu dönemde özel sektörde işten çıkarma ve sendikasılaştırma ile iş yasalarının uygulanamayacağı istihdam biçimleri, diğer bir ifade ile kayıt dışı istihdam yaygınlaşmıştır. (Boratav, 2014, s. 190/195; Tokgöz, 2007, s. 234-235).

1990'lı yılların başında halkın desteğini arkasına almış olan DYP-SHP koalisyon hükümetinin öngörülen iktisadi ve sosyal gelişme hedefleri arasında halkı enflasyon ve geçim sıkıntısından kurtarmak, devlet geliri ile devlet giderini denk bütçe kuralı çerçevesinde ayarlamak, kalkınma için dışa açık pazar ekonomisini uygulamaya koymak ve gelir seviyesindeki çarpıklıkları önleyip refahı tabana yaymak yatıyordu. Ancak 1992 yılının sonuna gelindiğinde hem siyasal hem de iktisadi alanda öngörülen hedeflere ulaşamadığı görülmüştür. Bu süreç için vadeliden vergi reformu, üniversite reformu, KİT reformu bir sonuca bağlanamamış, enflasyon ve işsizlik düşürülememiş, bu dönemde ayrıca doların değeri Türk Lirası karşısında enflasyon oranı kadar artmıştır (Tokgöz, 2007, s. 236-243). 1993 yılında Turgut Özal'ın ölümünün ardından Başbakan Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı seçilmiştir.

1990'dan beri siyasal İslam'ın yükselişiyle birlikte kurulan ve gelişen gönüllü girişimci örgütleri vardır. Bu örgütlerden ilki, 1990'larda siyasal İslam'ın tek temsilcisi konumundaki Refah Partisi'yle (RP) yakın ilişkileri olan Müstakil Sanayici ve İşadamları Derneği'dir (MÜSİAD). Bundan sonraki süreçte Anadolu Aslanları İşadamları Derneği (ASKON) ve Türkiye İşadamları ve Sanayiciler Konfederasyonu (TUSKON)

kurulmuştur. Bu örgütlerin üyeleri siyasal İslam'ın toplumsal tabanı içerisinde yer almıştır (Buğra & Savaşkan, 2015, s. 39).

Tanyılmaz temelleri 1950'li yıllara dayanan ve 12 Eylül 1980 sonrasında hızla gelişen İslami sermayenin güçlenmesinde rol oynayan unsurlar şöyle özetler:

1) 1980 sonrasında, “Yeşil Kuşak” stratejisi adı altında emperyalistlerin, sola ve işçi sınıfının güçlenmesine karşı karşı-devrimci örgütlenmeleri güçlendiren politikalar izlemeleri.

2) 1990'dan itibaren bürokratik işçi devletlerinin çöküşüyle birlikte, Orta Doğu ve Orta Asya'ya uzanan coğrafyanın emperyalistlerin nüfuz alanı bakımından artan öneme sahip olması (Büyük Ortadoğu Projesi),

3) 1980 darbesi ile birlikte “Türk-İslam sentezi” adı altında Türkiye egemen sınıfının işçi hareketinin canlanma dinamiklerine karşı, dinsel akımlara yol veren, göz yuman ya da onları himaye eden politikalar yönelmesi,

4) Türk sermayesinin izlediği dış pazara dayalı sermaye birikimi stratejisi ile Türkiye egemen sınıfın yeni yöneliş olarak Avrasya ve Ortadoğu'daki stratejik çıkarlarını geliştirmek bakımından bir “bölge gücü” olmaya soyunması, bu bölgelere sermaye ihracına yönelmesi,

5) Özal dönemi ile başlayan ve politik yöneliş ile birlikte hem yurt dışındaki muhafazakâr Türk vatandaşların parasının hem de Arap/Körfez sermayesinin ülkeye çekilmesi (Özellikle İslami finans kuruluşlarının faizsiz bankacılık faaliyetleri adı altında söz konusu finans kapital fraksiyonunun oluşumunda adeta kuluçka işlevi görmeleri, Arap sermayeli özel finans kuruluşlarının gelmelerinin tarikat ve cemaat şirketlerinin gelişmesinde kilit rol oynamaları),

6) Özellikle işçi sınıfını dize getirmeye dönük neoliberal politikaların uygulanması (Konya, Kayseri gibi büyük Anadolu kentlerinde dini ve kültürel değerlerin ya da bağların sermaye birikimi ve emek sömürsünde kullanılmasıyla Organize Sanayi Bölgeleri'nde yer alan KOBİ'lerde “esnek üretim” uygulamalarının altyapısının oluşturulması)

7) Yerel yönetimlerin de piyasaya açılması sürecinde özellikle belediyececilik faaliyetlerinin İslamcı sermaye kesimlerine açılması (2013, s. 156-157).

1990'lı yıllar ülke ekonomisi açısından çok parlak yıllar olmamıştır. Türkiye 1994 ve 2001'de çok ağır, 1998-99'da ise daha sınırlı üç finansal krizin içinden geçmiştir. Bu krizlerin etkisi ile ekonominin tümü ve tüm iktisat politikası araçları, bu çalkantıların etkisi altına girerek ortaya çıkan yeni sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmıştır. Krizlerin yönetiminin IMF programları tarafından üstlenildiği bu dönemde tarımsal destekleme ise, kriz sonunda uygulanan bütçe kısıtları nedeniyle daraltılmıştır. Buna ek olarak bu süreçte yüksek faizli iç borçlanma, kısa süre sonunda sadece anaparanın ödenmesinin değil, faiz yükümlülüklerinin de ek borçlanma ile karşılandığı bir duruma gelinmiştir. (Boratav, 2014, s. 197). Bu yaşanan süreç Türkiye'nin borç yükünü ağırlaştırmıştır.

1995 yılına gelindiğinde Refah Partisi seçimlerden birinci parti olarak çıkmış ve başında Tansu Çiller'in olduğu koalisyon hükümeti kurulmuştur. Bu hükümet 28 Şubat

muhtırasıyla anılan ve zamana yayılan bir askeri müdahale ile devrilmiş yerine Mesut Yılmaz'ın başbakanlığında bir koalisyon hükümeti kurulmuştur (Savran, 2013, s. 73).

1980'lerin ikinci yarısından başlayarak ve giderek artan bir hızda kentleri terk etmeye başlayan üst sınıflar 1990'lı yıllarda toplumun turistleri konumuna çekilmişlerdir. Bu kaçışın İstanbul örneği kendisini iki temel biçimde göstermiştir. Üst sınıflar kimi örneklerde kent içerisinde kalmış boş arazi parçalarını geliştirmekte ya da yeni gelişmekte olan finans merkezlerine yakınlıkları dolayısıyla ayrıcalıklı konuma sahip arazilerdeki eski kullanımları tasfiye ederek konut kullanımına açmaktadırlar. 1980'li yıllarda imar kısıtlamalarının gevşetilmesinin ardından Boğaz sırtlarında başlayan villa furysı ile Belgrad ormanlarının, Beykoz sırtlarının büyük ilgi görmesi buna örnektir. Konumları değişmekle birlikte 1990'lı yılların üst sınıf konut projelerinin ortak özelliği kentteki mevcut yaşamdan farklı bir hayat tarzı oluşturma, kentin olumsuzluklarından arınmış, korunaklı mekânlar yaratmadır. Çoğunlukla “country” veya “city” ile sona eren adlarla bu lüks konut projelerinde sıkı güvenlik önlemlerinin yanı sıra, tel örgüler ya da yüksek duvarlarla hem oralarda yaşayan toplumsal gruplar itibarıyla hem de fiziksel olarak dışarıdan yalıtılmış, içe kapalı dünyalar yaratılmıştır. Bu mekânsal ayrışmanın kimi zaman 1 milyon doları aşan bedelleri karşılığında satın alınan ayrıcalıklar dünyası site sakinlerine “nezih ve seçkin bir ortamda” her türlü sporun yapılabildiği “fitness center”lar, boş zamanları değerlendirmek için sinema salonları, lokantalar, alışveriş merkezleri ve gece kulüpleri ile kendi kendine yeterli bir mini kent sunmaktadır (Bali, 2013, s. 110-115; Işık ve Pınarcıoğlu, 2013, s. 143-152) . Dolayısıyla bu yeni zenginlik anlayışı beraberinde yeni zenginlik göstergelerini de getirmiştir. Örneğin; 1990'larda özel pistlerde özel kıyafetlerle yapılan spor bir seçkinlik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra bu dönemden sonra ağzının tadını bilmek, yemekten anlamak diğer bir ifade ile gurmelik, koleksiyonerlik, yatçılık, sanatseverlik de önemli seçkinlik ögesi olarak görülmektedir (Oktay, 2002, s. 125-126).

1980 sonları ve 1990 sonrası kadının kamusal alanda görünümü ve bu görünümün tüketim alışkanlıklarına dayanarak modern bir biçimde sunulması kimlikler üzerinden yürütülen piyasa mücadelesinde, öncelikle başörtüsü olmak üzere, kadının örtünme biçimlerinin sembolik bir unsur olduğuna ve İslami örtünme biçimlerinin günümüzde söylemsel bir anlama sahip olduğuna değinen Avcı (2012, s. 226-227) modern hayat, dini yaşam ve tüketim ilişkileri arasındaki ilişkiyi şu şekilde özetlemektedir:

Modernleşmenin getirdiği en önemli davranış kalıplarından biri de tüketime yaptığı vurgudur. Çünkü modern dünyada var olmak isteği ve tüketim arasında doğrudan bir ilişki vardır. Modern toplumlarda inşa edilen kimlikleri öncelikle tüketim alışkanlıklarıyla ve dış görünüşleriyle gözlemlemek mümkündür. Bu durumdan dini yaşam biçimleri de etkilenmiş ve yaşam pratikleriyle modern dünyanın tüketim alışkanlıkları iç içe geçmiştir. Bu doğrultuda dini kimliklerin kişilerin mahrem alanlarından çıkarak kamusal alanda görünmeye başlaması, dini bir modanın oluşması ve yaygınlaşması, giyim tarzının abartılı ve gösterişli oluşu, anlamından ve dini kurallar tarafından tanımlanan işlevinden ziyade moda için uygun bir biçim kazanması hatta “İslami” bir modanın ortaya çıkması kapitalizm ile ilişkili olarak okunabilir. Önceleri sadece maneviyata vurgu yapan düşünce ve davranışların yerine şimdi, maddi dünyaya doğru yönelen, tüketim talepleri artan bir İslami kesim gözlenmektedir (2012, s. 15).

1980 sonrası ve 1990’lı dönemlerde İslami hareket içerisindeki aktörlerin özellikle eğitim ve ekonomik seviyelerinin yükselmesinin de etkisiyle giderek bireyselleşmesi, piyasa ekonomisi, medya ve sanat dünyası içerisinde yer almaları İslam’ın temel dinamiklerinde kaymalara, değişimlere neden olmuştur. Özellikle kültürel ürünlerin üretilmesi ve tüketilmesi noktasında dindar bireyler de kendi yerlerini almaya başlayarak süreç içerisinde “İslami” kimliğe sahip bir kültürel alanın, özellikle popüler kültür alanının oluşmasında etken olmuşlardır. Süreç içerisinde İslam ve modernleşme karşılıklı olarak birbirlerini etkilemiş, İslami yaşam biçimleri modern kent yaşamına uygun bir biçime dönüşmüş, dönüştürülmüştür. Zamanla İslami kesimlerin, yaşam tarzlarıyla birlikte talep ve beklentileri de çoğalmıştır (Avcı, 2012, s. 14-17). Bu gelişim ve dönüşümlerin yansımaları 2000’li yıllarda da görülmektedir.

2.1.6. 2000-2015 döneminde yaşanan siyasal, ekonomik ve toplumsal gelişmeler açısından zenginlik:

2000’li yıllar Türkiye’si 1990’ların mirası ve küresel dünyanın etkilerini içerisinde barındırır. 2001 krizinin olumsuz sonuçlarını ve IMF destekli Güçlü Ekonomiye Geçiş Planı (GEGP) uygulaması ile ekonomik alanda sınırlamalar koalisyon hükümetinin sıkıntılar yaşamasına ve 2002 yılında erken seçime gitmesine neden olmuştur. 3 Kasım 2002’de yapılan genel seçim sonrası Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) tek başına iktidara gelmiştir. Tek başına iktidar olmanın avantajlarından yararlanan AKP siyasal ve iktisadi inisiyatif kontrolüne almıştır. Bu çerçevede GEGP ile uyumlu Acil Eylem Planı (AEP) 16 Kasım 2002’de yayımlanarak iktisadi eylem planının sınırları belirlenmiştir. Doğrudan yabancı sermaye yatırımlarının özendirilmesini hedef alan AEP, işleyen serbest piyasa koşullarının yaratılması, etkin bir rekabet ortamının oluşturulması, kamuda etkinliğin artırılması için özelleştirme stratejilerine hız

kazandırılması, popülist politikalardan özellikle ilk yıllarda uzak durmaya çalışan uygulamalar gibi öngörü ve hedefleri barındırmıştır. Bu noktada 2002 sonrası dönemde hem özelleştirme hem de yerli firmaların yabancılara satışı veya ortaklık temelinde ülkeye önemli ölçüde doğrudan yabancı sermaye yatırımı gelmiştir. Bununla birlikte bu süreçte kamunun dış borç stoku arttığı gibi özel kesimde izlenen düşük kur politikası nedeniyle dış kredilere yönelmiştir. Bu yönelim 2002'den sonra yüksek faiz-düşük kur politikasının sağlamış olduğu imkânlardan dolayı hızlanmış ve özel kesimde dış borç stoku ciddi bir artış göstermiştir. Buna ek olarak 2002-2006 yılları arasında dış ticaret açığında da önemli düzeyde artış görülmüştür. Bu olumsuz ekonomik gelişmelerin yanı sıra 2002 sonrası dönemde ekonomide enflasyon ve büyüme başta olmak üzere bir takım olumlu gelişmelerde yaşanmıştır. Yüksek büyüme rakamları ve düşük enflasyon oranları, artan özelleştirme gelirleri ve artan doğrudan sermaye girişi hükümetin ekonomi karnesine olumlu yansıyan gelişmeler arasındadır. 2005 yılına gelindiğinde sıkı para ve maliye politikalarına ve faiz dışı fazlaya odaklı iktisadi istikrar programına devam edilmiş, söz konusu istikrar programının enflasyon üzerinde yarattığı olumlu etkiler ve para reformu çerçevesinde 1 Ocak 2006'dan itibaren paradan altı sıfır atılarak Yeni Türk Lirasına (YTL) geçilmiştir (Üzümcü, Dikkaya ve Özyakışır, 2014, s. 732-735).

Bu dönemde toplum içerisinde yer alan yeni seçkin grup iki farklı sermayeye sahiptir. Bunlardan ilki bir yandan batılılaşma, otoriter sekülerleşme ve ekonomik kalkınmadan gelen bir modernleşme sermayesi ve diğeri İslami sosyalizasyondan kaynaklanan İslami bir sermayedir. İslami sermaye MÜSİAD'ın kökenindeki toplumsal gücü oluşturan İslami karşı seçkinler grubuna karşılık gelmektedir. Bu çerçevede özellikle 2000'li yılların başından itibaren Adalet ve Kalkınma Partisi iktidarı döneminde yükselişe geçen yeni bir toplumsal gruptan bahsetmek mümkündür. Yükselişe geçtikleri dönem itibarıyla ekonomik ve siyasal iktidar yapıları içine kök salmaya başlayan, gittikçe büyüyen şirketleri, piyasadaki siyasi yönelimleri ve kamusal alandaki estetik beğenilerinin hâkimiyeti ile bu gruba AKP (Adalet ve Kalkınma Partisi) burjuvazisi adı verilmektedir. İslamileşmiş bir tüketimle varlığını ortaya koyan bu İslami burjuvazinin mensupları pahalı markaların eşarplarıyla örtünen, 4x4 otomobiller kullanan, tesettür defilelerine katılan kadınlardan, lüks villalarına Osmanlı ya da Mekke esintileri taşıyan iç dekorasyonlar yaptıran, sahillerde, lüks beş yıldızlı tatil köylerinde otellerde haremlik-selamlık uygulamalarla deniz tatilini meşrulaştıran bireylerden oluşmaktadır. Bu grup aynı zamanda çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu Türkiye'de kamusal alanın yeni

bir ayrışma ilkesiyle tekrar düzenlenmesine yol açmıştır. Zira günümüzde sivil toplumun, edebiyatın, müziğin, medyanın, dizilerin, ticaretin, mimarinin, tatillerin, moda defilelerinin, hatta sosyete hayatının bile her şeyin bir İslami yorumu yapılmaktadır (Yankaya, 2014, s. 16/37).

Cumhuriyet rejimi kendi öz kültürünü tarihsel geçmişinde aramak maksadıyla Türklük mirasını önemsemiş ve bunun üzerine gitmiştir. Günümüz muhafazakâr söylem ile cumhuriyet rejimi bu konuda hem benzerlik hem farklılık gösterirler. İki görüş de tarihsel mirasa önem vererek sanat ve kültür politikalarını geçmişin de katkısıyla geliştirmektedir; ancak referans aldıkları noktalar başkadır. Cumhuriyet rejimi geleneksel Türk kültürünü, Muhafazakâr söylem ise geleneksel Osmanlı kültürünü örnek almaktadır (Öztürk, 2014, s. 624) . Dolayısıyla bu yaklaşım yaşam tarzlarına yansımakta Muhafazakâr kesimin söylemlerinin yanı sıra yaşam alanlarında da Osmanlı kültürünün izleri görülmektedir.

Günümüz Türkiye'si'nde toplumsal alanda lüks konaklar, yalılar, villalar ve yaşam tarzı sunan lüks, seçkin insanların yaşadığı, içerisinde her türlü ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri güvenli siteler zenginliğin konutlar aracılığı ile göstergesi toplumsal ayrışmanın mekânsal yansımalarıdır. Koca'nın (2011, s.33) da belirttiği gibi 2000 sonrası konutun finans çevreleri, fiziki üretimin gerçekleştirildiği tüm sektörler ve bireysel konut alıcısı için önemli yatırım araçlarından birine dönüşmesi ve bu dönüşümün yasal düzenlemeler ve yönetim biçimlerindeki değişimler ile desteklenmesi, ulusal ve uluslararası yatırımcının konut üretimine yönelmesine neden olmuştur. Konut artık barınmak için bir gereklilik değil, tekrar tekrar üretilerek üzerinden rant sağlanan bir yatırım aracı haline gelmiştir.

Küreselleşen dünyanın bütün büyük kentlerinde olduğu gibi Türkiye'de de büyük kentlerde yaygın olarak ve hatta giderek taşra kentlerinde bile aynı içerikte yapılan alışveriş merkezleri, başta küresel markalar olmak üzere kapitalist sistemin ürünlerini satmaktadır. Farklı dinlere mensup bireyler, nasıl ibadet için tapınaklarına giderlerse, tüketim toplumunda da alışveriş merkezleri metaforik anlamda “tüketim tapınağı” misyonunu üstlenmektedir. Alışveriş merkezleri günümüzün tüketim merkezleri olmalarının yanı sıra sosyalleşme mekânına dönüşmüştür (Bayhan, 2011, s. 223). Bireyler boş zamanlarında alışveriş merkezlerinde buluşmakta aynı çatı altında bir yandan tüketmenin hazzını yaşarken, diğer yandan yemek yemek, kahve içmek, arkadaşlarıyla

buluşmak, sinemaya gitmek, arabasını yıkatmak aktiviteleri de yerine getirebilmektedir. Markaların statü göstergesi olduğu günümüzde özellikle büyük kentlerde lüks markaların olduğu alışveriş merkezlerinin vitrinleri farklı sınıftan bireylerin kimisinin gardıroplarına hitap ederken, alım gücü olmayanların hayallerini süslemektedir.

2.2.Türk Sinemasında Zenginlik: Geçmişten Günümüze Sinemada Zenginlik Temsilleri

Çalışmanın bu bölümünde, Türk Sinemasının tarihsel gelişim sürecinde zenginliğin nasıl temsil edildiği üzerinde durulmuş ve zenginlik temsiline ilişkin genel bir çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Farklı kaynaklarda Türk Sinemasında yaşanan gelişmelere ilişkin farklı sınıflamalar yer almaktadır. Tarihsel süreç içerisinde Türk Sinemasına ilişkin ilk kaynak ve belgelerin saklanması ve arşivlenmesi konusunda yeterli çalışmanın yapılmamış olması özellikle sinemanın Türkiye sınırlarına girdiği sürece ilişkin yeterli ve net bilgi edinme konusunda zorluklarla karşılaşmamıza neden olmaktadır. Türk sinemasının tarihsel evreleri çoğunlukla sinema tarihçisi Nijat Özön'ün yapmış olduğu sınıflandırma çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu çalışma kapsamında Türk sinemasındaki zenginlik temsillerinde 1980 dönemine kadar olan süreç Özön'ün (1985, s. 337-338) sınıflandırması dâhilinde 1914-1923 İlk Dönem, 1923-1939 Tiyatrocular Dönemi, 1939-1950 arası dönem Geçiş Dönemi, 1950-1970 Sinemacılar dönemi ve 1970-1984 Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak ele alınmıştır. Bu çalışmanın kapsamı olan 1980-2015 arasındaki süreç tezdeki sınıflandırma çerçevesinde ülkemizdeki gelişmelere paralel ele alınması açısından 1980-1990, 1990-2000 ve 2000-2015 yılları arasındaki dönem olarak ele alınacaktır.

2.2.1.İlk dönem (1914-1923) Türk Sineması'nda zenginlik temsili

Louis ve Auguste Lumiere kardeşlerin 28 Aralık 1895 tarihinde Paris'te Grand Cafe'de düzenledikleri gösterim sinemanın resmi doğum tarihi olarak kabul edilir. Sonrasında Amerika'da Thomas Alva Edison'un kinetoskop adlı aygıtıyla 15 Nisan 1894 tarihinde ilk gösterim yapılmıştır. Almanya'da bilinen ilk gösterim ise Max ve Emil Skladanowsky kardeşlerin aygıtıyla 1 Kasım 1895 günü Berlin'deki Wintergarten'de yapılmıştır. Sinemanın ülkeye girişine ve dolayısıyla ilk gösterimlerin yapılmasına ilişkin tarih ülkelere göre değişmekle birlikte bir başlangıç tarihi vermek mümkünken, Türkiye söz konusu olduğunda yapılan araştırmalara rağmen kesin bir doğum tarihine

ulaşılamamıştır. II. Abdülhamit'in kızlarından Ayşe Osmanoglu'nun anılarında Saray'a sinemayı Bertrand adlı bir Fransız'ın getirdiğine ilişkin bir bilgiye ulaşılmıştır (Scognamillo, 2003, s. 15). Bunun yanı sıra Nurullah Tilgen "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" adlı çalışmasında (2009, s. 114) Türk filmciliğinin başlangıcı olan film gösteriminin 1896 yılında memlekete geldiğine, canlı resimler olarak tabir edilen sinemanın Sultan Abdülhamit tarafından da iltifat gördüğüne ve Weinberg'in, yeni getirdiği filmleri padişahın seyretmesi için makinesiyle zaman zaman saraya davet edildiğine değinmiştir. Bu dönemde İstanbul'un çeşitli yerlerinde sinema salonları kurulmuş ve halka açık film gösterimleri yapılmıştır.

Türk Sinema tarihine ilişkin tarihsel metinlerde Türk Sineması'nın başlangıç tarihi olarak 14 Kasım 1914 yılı kabul edilmektedir. Bu tarihte Fuat Uzkınay tarafından çekilen "Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı" adlı belge filmin ilk Türk filmi olduğu ileri sürülse de yeni bulgu ve belgelere göre bu tarih 1911'dir. 1911'de Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde yer alan Manastır'da fotoğrafçılık yapan Manaki Kardeşler'in çektikleri "V. Sultan Mehmet Reşat'ın Manastır Ziyareti" adlı belgesel ilk Türk filmi olarak kabul edilmektedir (Özgüç, 1994, s. 18).

Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle 1914'de kurulan ve başına Sigmund Weinberg'in, yardımcılığına da Fuat Uzkınay'ın getirildiği Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde Weinberg savaşla ve Türkiye'yi ziyarete gelen imparatorlarla ilgili belgeseller çekmiştir. Bunların yanı sıra ilk öykülü film denemesi olan "Leblebici Horhor" çekilmeye başlanmış ancak tamamlanamamıştır. İkinci öykülü film denemesi olan "Himmet Ağa'nın İzdivacı" ise ilk çekim girişiminde oyuncularını Çanakkale Savaşına alınca yarım kalmış daha sonra Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilen Fuat Uzkınay tarafından 1918'de tamamlanmıştır. Bu dönemde Sedat Simavi yönetmenliğinde 1917 yılında çekilen "Pençe" ve "Casus" Türk sinemasında yarım kalmadan çekilen ilk öykülü filmlerdir. Pençe bir sahne oyununun uyarlamasıdır ve evlilik ile evlilik dışı aşkın çatışmasını ortaya koymaktadır. Tıpkı Casus gibi Pençe'nin de kopyası kayıptır (Özgüç, 1994, s. 20/25; Scognamillo, 1998, s. 41-43) .

Türk sinemasının başlangıç döneminde bunların yanı sıra Ahmet Fehim ve Fazlı Necip yönetmenliğinde çekilen ve ilk başarılı ticari film olan "Binnaz" (1919), Ahmet Fehim yönetmenliğinde çekilen "Mürebbiye" (1919) ve Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen "Samson/Istırap"(1919), "Boğaziçi Esrarı Nur Baba" (1922) ile

“İstanbul’da Bir Facia-ı Aşk” (1922) bu dönemin tamamlanabilmiş filmleri arasında yer alır (Özgüç, 2014, s. 25).

Sinemamızın başlangıç yıllarında çekilen bu filmlere ulaşılamamaktadır. Konusu itibarıyla “Mürebbiye” adlı film bir Türk ailesinin yanında mürebbiyelik yapmaya başlayan ve ailenin bütün erkeklerini birbirine düşüren bir Fransız kadınının hikâyesini anlatmaktadır. Yazılı kaynaklardan (Scognamillo, 1998, s. 44) anlaşıldığı üzere hikâye Behri Efendi’nin yalısında geçmektedir ve Anjel adında ki mürebbiye evin aşçıbaşı da dâhil olmak üzere evdeki erkekleri baştan çıkartmıştır. Bu bilgilerden hareketle filmdeki ailenin zengin olduğuna ve dolayısıyla filmde zenginlik temsillerine ilişkin göstergeler olduğuna ilişkin bir çıkarım yapmak söz konusu olsa da filme ulaşılamadığı ve dolayısıyla izlenemediği için kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Aynı durum başlangıç döneminde çekilen diğer filmler için de söz konusudur. Çoğunlukla kopyaları kayıp olan filmlere ulaşılamadığı ve filmlere ilişkin yazılı kaynaklarda yalnızca kısa konu bilgisine yer verildiği için filmlerde zenginlik temsili olup olmadığına ilişkin bir veriye ulaşılamamıştır.

2.2.2.Tiyatrocular dönemi (1923-1939) Türk Sineması’nda zenginlik temsili

Türk Sinema tarihinde Tiyatrocular dönemi, dönemin tek ismi Muhsin Ertuğrul dönemi olarak da adlandırılabilir. Ertuğrul bu dönemde Türk Sinemasını tekeline almıştır. Yurt dışında tiyatro eğitimi gören Ertuğrul, Berlin ve Rusya’da kaldığı dönem içerisinde sinema ile ilişki ağını örmeye başlamıştır. Bu nedenle Ertuğrul’u şekillendiren üç etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sinemasıyla Rus Devrim sinemasıdır. Bu yıllarda ilk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla çekilen filmlerde ve özellikle uyarlamalarda dolaylı ve doğrudan bir şekilde batı etkisi görülmektedir. Ertuğrul zaman zaman yerli yapıtlara ve özgün senaryolara da yönelmiştir. Yönetmen bu dönemde çoğunlukla aynı oyuncu ekibiyle kendi görüşüne uygun şekilde vodviller, müzikli güldürüler, duygulu güldürüler, operetler, köy filmleri, kostümlü filmler ve melodramlar çekmiştir (Scognamillo, 2003, s. 41/68) .

Muhsin Ertuğrul’un bu dönemde çektiği “Leblebici Horhor” (1923) Mirasyedi Hurşit ile leblebici kızı Fadime’nin aşk öyküsünü anlatır. Filmin konusunda miras olduğu için zenginliğin olabileceği düşünülmüştür ancak filmin tamamına ulaşılamadığı için kesin bir yargıda bulunmak mümkün değildir. Filme ulaşılamasa da yazılı kaynaklarda yer alan bilgilere göre yönetmenin 1929 yılında çektiği “Kaçakçılar” adlı filmde piyango

ikramiyesiyle zengin olma vardır. Filmde fakir bir balıkçı ailesinin oğlu kaçakçı çetesine girer ve bir çatışma esnasında kardeşini vurur. Daha sonra İstanbul’da ikinci bir çarpışma esnasında yakalanır ve tutuklanır. Anneleri kahrından ölünce evin beslemesi İstanbul’a iş aramaya gelir fakat kötü yola düşer. Beslemeye âşık çobana piyangodan büyük ikramiye çıkınca o da İstanbul’a gelir ve sevdiği kızı bularak kötü yoldan kurtararak onunla evlenir. 1933 yılında çekilen “Karım Beni Aldatırsa” adlı film ise Moda’da ki bir deniz sporları dershanesinde geçer ve bir kentsoylu güldürüsüdür. Bu nedenle zenginlik temsili içerdiği düşünülmektedir (Scognamillo, 2003, s. 52/56). Dönemin birçok filmi gibi bu iki filme de ulaşılamamış ve dolayısıyla izlenemediği için zenginlik temsiline ilişkin bir ayrıntılı bir analize yer verilememiştir.

Tiyatrocular döneminde Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen “Aysel Bataklı Damın Kızı” (1934) ilk Türk köy filmi örneğidir ve zenginlik temsilleri içermektedir. Bir aşk öyküsü etrafında şekillenen film varlıklı bir ailenin yanında çalışırken evin beyi tarafından hamile bırakılan Aysel ile Ali adındaki köylünün aşk hikâyesini anlatır. Aysel çocuğunu büyütebilmek için çocuğun babasına nafaka davası açar. Bu dava sırasında ki dik duruşu bu süreçte tanıştığı Ali’yi etkiler. Ali, çevrede kötü gözle bakılan Aysel’e yatalak annesine bakması için kendi evlerinde çalışmayı teklif eder. Aysel bu teklifi kabul eder fakat bir süre sonra Ali’nin büyük şehirde okumuş zengin bir ailenin kızı olan nişanlısı Gülsüm, Aysel’in Ali’nin evinde kalmasına karşı çıkar. Ali istemese de Aysel’in işine son vermek zorunda kalır. Bu arada Aysel’i hamile bırakan bey öldürülür. Öldürüldüğü gece kasabanın meyhanesinde Ali ile kavga etmişlerdir. Ali bu nedenle tutuklanır. Nişanlısı Ali’yi terk eder. Bu süreçte Ali ve Aysel birbirlerini sevdiklerini anlarlar. Suçsuz olduğunun anlaşılması üzerine Ali serbest kalır ve Aysel’e kavuşur. Filmin ana meselesi olmamakla birlikte filmde toprak ve hayvan sahipliğinden doğan taşra zenginliğinin temsili vardır. Aysel’in ilk başta yanlarında çalıştığı Satılmışzade’ler zengindir. Satılmışzadelerin zenginliklerine ilişkin tek temsil söylemdedir. Filmde yaşam alanlarına ilişkin bir gösterge yer almaz. Ali’nin nişanlı olduğu Gülsüm’ün ailesi de zengindir. Gülsüm’ün ailesinin zenginlikleri filmin başında Ali ve babası arasındaki diyalogdan anlaşılır. Babası zenginliklerini övmekte, zenginliğin sorunların çaresi olacağını söylemektedir:

Baba: Kasabaya inerken Madenli Çiftliği’nden geçmeyi unutma! Gülsüm’e şöyle bir görün bakalım. Babasına da benden bir selam!!!

Ali: Olur. Yolum düşerse bir uğrarım.

Baba: Yolum düşerse mi? Ne tuhaf çocuksun be!!! Sana Madenli'nin en güzel, en zengin kızını alıyorum üste naz ediyorsun.

Ali: Naz ettiğim falan yok baba. Yalnız benim gibi kaba saba bir köylü Gülsüm gibi İstanbul'da okumuş, oranın adetlerine alışmış bir genç kızla nasıl uyuşacak bilmem.

Baba: Uyuşur... uyuşur... Sen daha paranın tadını almadın. Öyle bir uyuşursun ki.

Gülsüm ve ailesi çiftlikte yaşamaktadır. Geniş toprakları ve hayvanları vardır. Gülsüm'ün kıyafetleri köylü kadınların giyindiklerinden daha modernidir. Gülsüm evlenme arifesinde Ali'ye babasının kendilerine iki büyük tarla, 500 davar ve inek sürüsü vereceğini söyler. Filmin sonunda Ali zenginliği değil aşkı seçer ve Aysel ile birlikte olur. Aysel Bataklı Damın Kızı sonraki yıllarda filmlerde sıklıkla göreceğimiz zengin kız-fakir erkek temsiliyi içeren ulaşılabilen ilk örneklerden biri olması açısından önemlidir. Yukarıda da değinildiği gibi bu dönem filmlerinde zenginlik temsillerine bakıldığında zenginliğin zengin-fakir aşkı üzerine kurulu olduğu görülmektedir.

2.2.3.Geçiş döneminde (1939-1950) Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri

1939-1950 arası dönemi içeren bu evre Türk Sinemasının tiyatrocuların etkisinden tam anlamıyla kurtulamadığı ve dolayısıyla kendi sinema dilini henüz oturtamadığı bir sürece karşılık gelmektedir. Bu dönem bir yandan kimileri geleceğin sinemacıları olacak yeni ve doğrudan sinemayla ilgilenen yönetmenlerin film çekmeye başladığı diğer yandan da tiyatrocular döneminin tek ismi olan Muhsin Ertuğrul'un film çekmeye devam ettiği bir dönemdir.

Makal'ın belirttiği gibi geçiş dönemini içine alan bu yıllardaki temel sorunlar arasında II. Dünya Savaşı'nın yarattığı buhran, enflasyon ve enflasyon spekülörleri, ortaya çıkan savaş zenginleri, üretici olan kişilerin büyük çoğunluğunun silahaltında tutulmasından kaynaklanan üretim sorunu, savunma giderlerinin artması, köylünün ağır vergilerle yoksullaşması ve orta sınıfın da bu süreç içerisine girmesi yer almaktadır. Yaşanan bu süreç sinemayı da etkilemiş, bu dönemde film üretimi oldukça az olduğu için talep karşısındaki film açığı ithal edilen Amerikan ve Mısır filmleriyle kapatılmaya çalışılmıştır. Türkçe dublajlı Hollywood ve Mısır filmleri izleyicinin ilgisini fazlasıyla çekmiştir. Mısır sinemasının şarkıcı filmleri süreç içerisinde Türk sinemasında melodramın yerleşmesine katkı sağlarken, şarkıcı filmlerinin de öncülü olmuştur. 1948 yılında yerli filmlerden alınan eğlence vergisinde yapılan indirim ise çekilen filmlerde artışa neden olmuştur (1994, s. 16-17).

Bu yıllar arasında çekilen filmlere zenginlik temsili açısından bakıldığında bir önceki döneme benzer olarak filmlerin çoğuna ulaşılammış, sadece yazılı kaynaklarda yer alan (Özgüç, 2014, s. 38-51) bilgilerle yetinilmek zorunda kalınmıştır. Konusu itibariyle bu yıllarda çekilen ve zenginlik temsili içeren filmlerden ilki Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı "Allah'ın Cenneti" (1939) adlı filmidir. İlk şarkıcı-oyuncu denemesi (Munir Nurettin Selçuk) olan bu film boğaz içinde yaşayan zengin kentsoylu bir ailenin hikâyesini anlatmaktadır. Filmde kuşları, balıkları ve tablolarıyla uğraşan zengin ressam Şevket Bey Boğaziçi'ndeki yalısında kız kardeşi Nüzhet ve iki kızıyla oturmaktadır. Kızlarından Leyla, Şevket beyin hayatı yalanla dolu, avukat yeğeni Şadan ile nişanlıdır. Şevket Bey'in küçük kızı Selma'nın Münir Engin'den piyano ve şan dersleri alması kararlaştırılınca, bu konuda Şadan kendilerine yardımcı olur, çünkü Münir arkadaşıdır. Münir, Selma'ya ders vermeye başlar. Yalıda Leyla'yla tanışır ve zamanla ona tutulur. Diğer yandan yalının aşçısı Veli, siyahi hizmetçi Yasemin'e tutkundur. Evlenmeleri arifesinde Şadan piyasayı dolandırıp Leyla'yı aldattığı Ketty ile yurt dışına kaçar. Filmin sonunda Leyla ile Münir'in, Yasemin'le Veli'nin çifte düğünleri yapılır². Her ne kadar film izlenememiş olsa da özeti ile zengin yalı yaşamına, evdeki çalışanlara, gündelik yaşam pratiklerine, zengin bireylerin ilgi ve yeteneklerine diğer bir ifade ile zenginlik temsiline ilişkin bilgiler vermektedir. Her şeyden önce filmde zenginliğin sahibi, kaynağı erkek karakterdir. Kızları ve kız kardeşi onun sayesinde yalıda yaşamaktadır. Yalı günümüzdekine benzer olarak o dönemde zenginlik göstergesidir. Bunun yanı sıra evde hizmetçi ve aşçı çalışıyor olması da ailenin zengin yaşantısının bir göstergesidir. Yalılar, köşkler, aşçılar ve hizmetçiler devam eden yıllarda Türk Sineması'nda sıklıkla zenginlik göstergeleri olarak karşımıza çıkacağından bu film ilk örneklerden olması açısından önemlidir. Filmde zengin karakterlerin sanatla kurdukları ilişki evin küçük kızının bir konservatuar hocasından piyano ve şan dersi almasının kararlaştırılmış olması ile ilişkilendirilebilir. Kaldı ki zaten Şevket Bey de bir sanatçıdır. Filmin sonunda yaşanan olumsuzluklara rağmen sevgililer kavuşmuştur. Leyla ile Münir'in, Yasemin'le Veli'nin çifte düğünleri yapılır. Evin kızı ile hizmetçisinin düğününün birlikte yapılması aradaki sınıf farkının çatışma unsuru olarak kullanılmadığını göstermesi açısından önemli bulunmuştur.

² <http://www.sinematurk.com/film/1593-allahin-cenneti/> (Erişim Tarihi: 22.02.2017)

1939 yılı içerisinde Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde çekilen bir diğer film “Tosun Paşa”dır. Online kaynaklarda³ yer alan bilgilere göre filmde Tosun adlı gayrimeşru bir çocuğun hikayesi üzerinden bisiklet fabrikatörü Demir, kızı Leyla’yı evlendirmek istediği ortağı Ziya, Leyla’nın âşık olduğu ve fabrikada “katip” adı altında her işe koşturulan becerikli Tekin ve Demir’in oğlu Yavuz’un hikayesi anlatılmaktadır. Filme ulaşılammıştır ancak konusu itibariyle bir fabrikatör ve çocuklarının hayatlarını konu edindiği için bilgi olarak değinmek gerektiği düşünülmüştür. Filmde fabrikatör Demir’in kızını ortağıyla evlendirmek istemesini zenginliği devam ettirmek ve pekiştirmenin göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Zenginliği devam ettirmek ve/veya arttırmak için ortakların bu tür evlilikleri seçmesi ve hatta çocuklarına dayatmaları ilerleyen yıllarda da gerçek hayattakine benzer olarak sinemamızda sıklıkla temsil bulan bir durumdur. Bu dönemde zenginliğe sahip olan özne açısından yine bir fabrikatörü ve kızını anlatan bir diğer film “Yanık Kaval” (Baha Gelenbevi / 1947) adlı filmidir.

Geçiş döneminde Faruk Kenç yönetmenliğinde çekilen “Dertli Pınar” (1943) adlı film ise toprak davası yüzünden aralarında kan davası başlayan iki ailenin birbirlerine âşık olan çocuklarının hikâyesini anlatmaktadır. Filmde ağalık ve dolayısıyla taşra zenginliği temsili mevcuttur. Ağalık üzerinden temsil bundan sonraki dönemlerde sıklıkla filmlerde yer aldığı için ilk örneklerinden olan bu film önemli bulunmuştur. Filmde, Hilmi Ağa ve adamlarının tarlaları için Hayri efendiyi öldürmesi ve tarlalara el koymasıyla başlayan dava ailenin oğullarının büyüüp dedelerinin ve babalarının intikamını almak için Hilmi ağanın oğlunu öldürmesiyle devam eder. Kardeşlerden birisi hapse girer. Ali ise Hilmi Ağa’nın bir adamı tarafından vurulur. Ali işleri kan yoluyla değil, kanun yoluyla çözme taraftarıdır. Bu olay toprağı işleyen köylü ile Hilmi ağanın arasının açılmasına neden olur. Köylü, Hilmi Ağa ve adamlarının karşısına dikilir. Hilmi ağanın zenginliği evinden anlaşılmaktadır. Büyük iki katlı bir evi vardır. Ağa olmasının kendisine verdiği güç sayesinde çevresindekilere istediğini yaptırmaktadır. Hatta Ali’yi vuran kişiye şiddet uygular, kimse ona karşılık vermez, durdurmaya çalışmaz. Söylemde o dönemde paradan ziyade altının iş gördüğüne ve dolayısıyla zenginliğin göstergesi olduğuna ilişkin bir gösterge mevcuttur. Hilmi Ağa köylüyle arasını düzeltmek için oğluna “yanına biraz altın veririm varır köye gidersin. Hilmi Ağa hepinizin babasıdır

³ <http://www.sinematurk.com/film/6340-tosun-pasa/> (Erişim Tarihi: 22.02.2017)

dersin. Fakir fukara babasıdır dersin. İki kere hacca gitti dersin. Kim ki mahkemede bana şahitlik eder onu altına boğacak dersin” der. Zamanında beş altın karşılığında yalancı şahitlik yaptırmıştır köylüye. Diğer köylü kadınlardan farklı olarak Hilmi Ağanın kızı Ayşe’nin boynunda sıralı olarak taktığı altınlarda zenginliklerinin göstergesidir. Mahkeme toprakları Ali’ye verince, Hilmi Ağa Ali’yi öldürtmeye karar verir. Zaten Ali’nin âşık olduğu kızı Ayşe’yi de başka birine vermiştir. Ali’yi öldürtmek için tuttuğu adama on bin lira ve tarla teklif eder. Yalancı şahitlerde ayarlamıştır. “Hepsi kapımdaki köpek” diye nitelendirir şahitleri. Ayşe’nin Ali ile kaçacağını duyunca kızını kırbaçlar. Filmin sonunda zor olsa da Ali ve Ayşe kavuşurken Hilmi Ağa suçlarını itiraf eder. Filmdeki Hilmi Ağa karakteri bundan sonraki süreçte sıklıkla temsil bulan zengin ve kötü ağaya örnektir. Filmlerde yer alan ağalar çoğunlukla köylüye haksızlık ve zulüm etmekte, namusuna göz dikmekte ve kendi suçlarını paranın gücü ile başkalarının üzerine yıkabilmektedirler. Bu temsiller toplumsal tarihimizde de kimi bölgelerde gerçeklikle örtüşmektedir.

1945 yılında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen “Yayla Kartalı” ise büyük kente gelip ünlü ve zengin olan bir şarkıcının hikâyesini anlatmaktadır. Filme ulaşılammış bu nedenle izlenemediği için bir analiz yapılamamıştır ancak bu filmde tıpkı ağalık yoluyla zenginlik temsiline olduğu gibi ünlü ve şöhret olma yoluyla zengin olmanın ilerleyen dönemlerdeki çok sayıda örneğinin ilklerinden biri olduğu için yer vermenin uygun olacağı düşünülmüştür. “Yayla Kartalı”⁴ adlı film bir köyde yaşayan ve türkücülüğe meraklı olan Reşit adlı gencin, köye yolu düşen bir tiyatro kumpanyası oyuncularını ile tanışıp İstanbul’a gitmesi ve ardından ünlü olması üzerinden ilerler. Yetenekli birinin bir anda şans eseri keşfedilip ünlü, şöhretli ve zengin olması bundan sonra da sıklıkla işlenen ve izleyicilere hayal dünyasının kapısını açan bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde Reşit, tiyatro kumpanyasından Nermin ile ilişki yaşamaktadır. Reşit bir süre sonra sosyete çevresine girer ve Nesteren adında zengin bir kadınla tanışır. Nesteren Nermin’e Reşit’ten ayrılması için para teklif eder, Nermin ise kabul etmez. Bir süre sonra Reşit şöhretini kaybeder. Nesteren de onu terk eder. Sonrasında bu süreçte barda çalışmaya başlayan Nermin’in ısrarı ile köyüne döner. Film hızla gelen şöhretle açılan kapıları, sosyete hayatını ve hızla kaybedilen şöhret ve zenginliği anlatması dolayısıyla önemli bulunmuştur.

⁴ <http://www.sinematurk.com/film/6765-yayla-kartali/> (Erişim Tarihi: 22.02.2017)

Dönemin zenginlik temsili içeren bir diğer filmi Turgut Demirağ yönetmenliğindeki “Bir Dağ Masalı” (1947) adlı filmidir. Film tıp fakültesinde okurken tanıştığı Lale adındaki bir sosyete kadın uğruna dayısından kalan mirası kumarda yitiren ve bir köyde öğretmenlik yapan bir gencin hikâyesini anlatmaktadır. Filmde zenginliğe ilişkin göstergeler öğretmenin başından geçenleri köylünün ve özellikle çocukların iyiliği için yaptığı şeylerin kanunlara, mevzuata uygun olmaması nedeniyle yapılan şikâyetler üzerine kendisini denetlemeye gelen müfettişe anlattığı sırada yapılan flashbacklerle (geriye dönüşler) görülür. Lale sosyete gecelerinin aranan ismidir. Filmdeki zenginlik temsilleri; büyük evler, şık kıyafetler, hizmetçiler, kumar partileri, dans gösterileri, eğlenceli gece hayatı, içki, sigara sosyetik hayatın göstergeleri olarak yer alır filmde. Lale’ye göre sosyete de içki ve kumar insanları yüceltmektedir. Oysaki öğretmen kumar yüzünden önce dostlarını ardından servetini kaybetmiştir. Lale ise ona parası için tahammül etmektedir. Sonunda da onu en yakın arkadaşıyla aldatır. Para söz konusu olduğunda aşk ve sadakat duyguları ortadan kalkmaktadır. Öğretmen bu olanların ardından elinde kalan tek şey olan evini satıp köye gelmiştir. Amacı köylülere doğru yolu gösterip kendisinin düştüğü hatalara düşmelerini önlemektir. Filmin sonunda köylü bir kızla nişanlanan öğretmen fırsatı olmasına rağmen filmde olumsuz olarak temsil edilen zenginlik ve sefahat âlemini tercih etmemiştir.

Bu dönemde çekilen ulaşılamadığı için izlenemeyen ancak konuları açısından zenginlik temsili içerdiği düşünülen filmlerden bir diğeri Adolf Körner’in yönettiği “Sürtük” (1942) adlı filmidir. Film sınıf atlayan bir hayat kadınının öyküsünü anlatmaktadır. Fahişelik yoluyla sınıf atlama ve dolayısıyla zengin olma Türk sinema tarihi açısından çokça işlenmiş bir konudur. Bu film de bunlara ilişkin ilk örneklerden biridir.

Dönemin filmlerinden bir diğeri zenginlik ve sefahat hayatının olumsuz yönleri üzerinde duran ve taşra zenginliği içeren “Karanlık Yollar” adlı filmidir. Karanlık Yollar (Özgüç, 2014, s. 46) kâhya tarafından sefahat âlemine sürüklenen Yusuf adındaki bir çiftlik sahibinin oğlunun dramatik hikâyesini anlatmaktadır. Bu yıllarda çekilen ve ulaşılamayan bir diğer film ise “Damga” (Seyfi Havaeri/1948) adlı filmidir. Bu film ise zengin bir ailenin kötü yola düşen kızı Asuman’ın öyküsünü anlatmaktadır.

“Dinmeyen Sızı” (Şadan Kamil/1949) ve “Zehirli Şüphe” (Suavi Tedü/1949) adlı filmlerde de zenginlik temsilleri yer almaktadır. “Dinmeyen Sızı”, para ile aşkın mücadelesini anlatırken, “Zehirli Şüphe” ise, kızını iğfal eden zengin genci vurup hapse

giren bir anne ile suçsuz ve masum kızın mutlu sonla biten öyküsünü anlatmaktadır. Konuları itibariyle “Dinmeyen Sızı” zenginlik temsili içeren filmlerin çoğunda yer alan temel çatışma konularından aşk ve para ikilemini ele almaktadır. “Zehirli Şüphe” ise, zengin gencin kızı iğfal etmesi üzerinden zenginliğe sahip bireylerin namus değerleri ve diğer insanlarla olan ilişkilerindeki umursamaz yanlarına bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Zenginliğe ilişkin her iki temsil örneğine sinema tarihimizde sıklıkla rastlanmaktadır.

2.2.4.Sinemacılar dönemi (1950-1970) Türk Sineması’nda zenginlik temsilleri

1950’li yıllar Türkiye’de toplumsal açıdan köklü dönüşümlerin yaşandığı yıllar olmuştur. Çoğunlukla bir eğlence aracı olarak görülen Türk Sineması da toplumsal dönüşümlerden payını almış bu dönüşümler filmlerin içeriklerine yansımıştır. Ülke, 1946’da çok partili düzene geçişle başlayan demokratikleşme ve sanayileşme sürecinden bu güne kadar üç askeri müdahalenin yaşandığı, anayasa değişikliğinin olduğu, hükümetlerin değiştiği, farklı iktisadi programların uygulandığı dönemler geçirirken; Türk Sineması da 1950’lerden itibaren canlanmaya başlamakla birlikte dönem dönem durgunluklar yaşamıştır. Lütfi Akad’ın 1952 yılında çektiği “Kanun Namına” adlı filmle birlikte sinemaya özgü anlatım biçimleri benimsenmeye başlanmıştır. Gelişen karayolu ağının da etkisiyle sinemanın Anadolu’da açılan salonlar aracılığı ile yaygınlaştığı ve halkın ilgisini çekmeye başladığı 1950’li yıllarda DP (Demokrat Parti) iktidarı yönetiminde Türkiye’de bir takım değişimler gözlemlenmektedir. Bu yıllarda, liberal ekonomi uygulamasına geçilirken; sinemada da Anadolu’dan gelen taleplere göre film çevirme uygulamasının benimsendiği ve sinema mecmuaları tarafından düzenlenen yarışmalarla aktör ve aktrisler seçilerek sinemanın ilk starlarının yaratılmaya başlandığı görülmektedir (Pösteği, 2005, s. 9-11). Çok partili hayat ve Menderes döneminin sinemaya yansımalarını Topçu (2005, s. 145) şu şekilde ifade etmektedir:

1950’lerde Türk toplumunda ekonomik dengesizlikler artmış, siyasal iktidara karşı duyulan güven giderek azalmaya başlamıştır. Çok partili hayat ve Menderes dönemi, halkın, köylünün menfaatlerini korumak yerine ekonomik açıdan zaten güçlü ve zengin olanları daha da zenginleştirmiştir. Menderes döneminde sağlanan krediler ve yatırım destekleri her mahalleden bir milyoner değilse de, bu fırsatları iyi değerlendirenlerden oluşan yeni zengin sınıf yaratmıştır. Bu yeni zenginler ve onların yaşama ve zenginliklerini gösterme tarzları da Türk Sineması’nda yansımaları bulmuştur.

1960’a gelindiğinde sinemacılar döneminin ikinci yarısı başlamıştır. 1960’ların başında sinemaya talebin hızla artması, yapımcıların film yapım sürecini hızlandırma

çabası içerisine girmesine neden olmuştur. Düz aydınlatma, durağan görüntüler, olabildiğince ekonomik kamera pozisyon ve hareketleri, senaryo yazma zahmetinden kurtulmak ve zaman kazanmak için yapılan fazla tekrar ve uyarlamalar, iç içe çekimler ortaya bambaşka bir anlatım tarzı koymuştur (Erdoğan, 2003, s. 111).

Türk Sineması 1960'larla birlikte “neyi” ve “nasıl” anlatacağını çok daha dikkatli ve kendi olanakları içinde bilinçli bir şekilde saptayıp çalışmaya koyulmuştur. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük ortamı ve sansürün fazla denetleyici olmaması, o zamana kadar işlenemeyen toplumsal konu ve sorunlara eğilme fırsatı tanımış ve bunu bazı yönetmenler kullanmıştır. Gerçekliğin kısmen de olsa uygulanabildiği dönemde, sinema öz ve biçimde dil sorununu ele alabilmiştir. Bu yıllar izleyici rekorlarının kırıldığı; sanatçı, yapımcı, yönetmen, teknik personel gibi sinema tutkunlarının hızla arttığı yıllardır. O yıllardan itibaren Türk Sineması, toplumsal ve siyasal olaylara, krizlere, çalkantılara, hükümet değişikliklerine ve bunların getirdiği özgürlüklere ve sınırlamalara daha duyarlı olmaya başlamıştır. Her türlü kriz, iç ve dış göç olayları ve yabancılaşma, işçi sorunları ve grevler, mülkiyet sorunları, kentleşme süreci ve ortaya çıkan sorunlar, umutlar, sendikal olaylardan cinselliğe, 12 Eylül öncesinden feminizme kadar her türlü belirgin ve etkin “moda” veya “akım” beyaz perdede dolaylı ya da doğrudan yansımalarını bulmuştur. Bu dönemde Metin Erksan (Gecelerin Ötesi/1960, Yılanların Öcü/1962, Acı Hayat/1963, Suçlular Aramızda/1964), Halit Refiğ (Yasak Aşk/1961, Seviştığımız Günler/1961, Şehirdeki Yabancı/1963, Gurbet Kuşları/1964), Ertem Göreç (Karanlıkta Uyananlar/ 1965) ve Duygu Sağıroğlu (Bitmeyen Yol/1965) toplumsal gerçekçi olarak nitelenen filmler çekmişler, ancak bu filmler Yeşilçam sinemasında neredeyse dışlanmışlardır. Çünkü Türkiye’de uzun bir dönem Yeşilçam gelenekleri dışında film yapmak mümkün olmamıştır. Özellikle 1960 ortalarından itibaren Yeşilçam dışında film yapan yapımcılar dağıtım ve salon sorunuyla karşı karşıya kalmış, Yeşilçam’dan dışlanmışlardır (Aydın, 1997, s. 14-15; Coşkun, 2009, s. 13; Kaplan, 2004, s. 11; Scognamillo, 2010, s. 10). Bu yıllarda filmlerde genellikle aşk ilişkileri, sınıf atlama yolları, konut sorunu, ağalık, ünlü olma üzerinden zenginlik işlenmiştir.

Anayasa ile gelen özgürlük havası 1965'lere kadar sürmüştür. 1965 yılında seçimle iktidara gelen Adalet Partisi'nin politikaları ve bunun sinemadaki yansımaları göze çarpmaktadır. Ekonomik büyümenin yüksek olduğu bu dönemde Süleyman Demirel'in liderliğindeki Adalet Partisi'nin yapısı Kırel'in de belirttiği gibi sanayiciler, küçük tüccar, esnaf, köylüler ve büyük toprak sahipleri, muhafazakârlar ve batı hayranı

liberallerin bir bileşimi olarak özetlenebilir. Bu dönemin yansıması olarak da din içerikli filmler, sayısı artan melodram ve arabesk şarkıcılı filmler çekilmiştir. 1965’den sonra Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema gibi tezler ortaya atılmıştır (2005, s. 13). Bu dönemde özellikle Ulusal Sinema Akımı çerçevesinde Türkiye’nin görsel, edebi, teatral ve müzikal geleneklerinden esinlenen bir sinemanın biçimsel ve anlatısal ilkeleri tartışılmaya başlanmıştır. Bu çerçevede Halit Refiğ, Kemal Tahir’in romanlarından esinlenmiş, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Ö. Lütfi Akad ile Ulusal Sinema Hareketinin gelişimi için çalışmıştır (Kaplan, 2003, s. 742) 1970’de Yılmaz Güney’in *Umut*’u çekmesi sinema açısından yeni bir dönem başlangıcı olmuştur. Güney filmlerinde fakir, ezilen, sömürülen, insanları anlatmıştır.

1950-70 arası yıllarda çekilen filmlere zenginlik temsili açısından bakıldığında sinemamızda çok sayıda filmin çekildiği ve ciddi bir izleyici kitlesine ulaştığı bu dönemde birçok filmde zenginlik temsillerinin yer aldığını söylemek mümkündür. Aslıhan Doğan Topçu (2005) tarafından yapılan *1950-1970 Arası Dönemde Çekilen Filmlerde Türk Sinemasında Zenginlik Temsilleri* adlı doktora tez çalışmasında bu konu ele alınmış, bu yıllar arasında Türkiye’de siyasal, ekonomik alanlardaki değişimlerin toplumsal alana yansıyan sonuçları ve zenginlik olgusunun dönüşümü ile yeni zenginler ve onların yaşama tarzlarının filmlerdeki zenginlik temsillerine nasıl yansıtıldığı araştırılmıştır . Bu çalışma kapsamında Topçu, belirtilen döneme ilişkin zenginlik temsillerini, “İstanbul Geceleri” (Mehmet Muhtar/1950), “Kanlarıyla Ödediler” (1953/ Osman F. Seden), “Leylaklar Altında” (Suavi Tedü /1954), “Üç Arkadaş” (Memduh Ün/1958), “Otobüs Yolcuları” (Ertem Göreç/1961), “Acı Hayat” (Metin Erksan/1962), “Gurbet Kuşları” (Halit Refiğ/1964), “Satılık Kalp” (Türker İnanoğlu/1965) ve “Altın Kalpler” (Türker İnanoğlu/1969) adlı filmler üzerinden incelemiştir. Yapılan inceleme sonucunda filmlerin hepsinde zenginliğin en az bir özne tarafından temsil edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Filmlerde zenginliği temsil eden dört nesne vardır. Bunlardan ikisi önemli bir zenginlik temsili olarak İstanbul kenti, biri mekân/konut ve bir tanesi de elmas bir gerdanlıktır. İnceleme sonucunda ele alınan filmlerde çoğunlukla zenginliği temsil eden öznelerin erkek olduğu, zenginliği temsil eden iki kadın öznenin ise miras yoluyla zengin oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Ele alınan filmlerde kadınlar daha çok zenginliği elde etmek isteyen özne konumunda temsil edilmişlerdir ve filmlerdeki özneler ait oldukları sınıf açısından ekonomik seçkindir. Zenginliği yasal olmayan yollarla elde eden karakterlerin kötü olarak temsil edildiği filmlerde zenginliğin somut göstergeleri para,

fabrika, köşk ve otomobildir. Ayrıca çalışma kapsamında ele alınan iki filmde köy kökenli zenginlik, iki filmde de kültürel seçkin özne bulunduğu sonucuna varılmıştır. Bunlara ek olarak maddi açıdan zengin olmayan ancak zenginmiş gibi yapan özneler de vardır. Zenginlerin yaşadığı konutlar villa/köşk tarzında müstakil konutlardır ve zenginliği temsil eden mekân köşklere. Çalışma sonucunda ele alınan filmlerdeki zenginlik temsillerinin dönemin sosyo-ekonomik yapısıyla uyum gösteren temsiller olduğu belirtilmiştir (Topçu, 2005).

Bu dönemde çekilen ve Topçu'nun tezinin örnekleme dışında kalan zenginlik temsili içeren başka filmler de vardır. Bu filmlerde zenginlik sinema tarihindeki çok sayıda örneğe benzer olarak öncelikle zengin kız-fakir oğlan (zengin oğlan-fakir kız) karşıtlığı üzerinden işlenmiştir. 1950-70 arasında çekilen birçok filmde bu temsili taşıyan ve kentte yaşanan örnekleri söz konusudur. Bu filmlerde âşıkların kavuşması aralarındaki sınıf farkından dolayı kolay olmamaktadır ki zaten çoğunlukla kavuşamamaktadırlar. Zengin aileler zenginliğin devamı için zengin biriyle evlenmenin gerekliliğini savunmaktadır. Bu birisi çoğunlukla babanın iş ortağı ya da onun çocukları olabilmektedir. Bu dönemde çekilen Tanrı Şahidimdir (Mehmet Muhtar/1951), Garibin Aşkı (Tekin Akpolat/1954), Ayrılık (Sırrı Gültekin/1958), Kır Çiçeği Zeynep (Nejat Saydam/1958), Ana Kucağı (Lütfi Ö. Akad/1959), Unutamadığım Kadın (Ülkü Erakalın, 1961), Aşk Güzeldir (Sırrı Gültekin, 1962), Battı Balık (Atıf Yılmaz, 1962), Küçük Beyefendi (Türker İnanoğlu/1962), Kavgasız Yaşayalım (Sırrı Gültekin, 1963), Makber (Ümit Utku/1963), Babasına Bak Oğlunu Al (Türker İnanoğlu/1965), Fakir Gencin Romanı (O. Nuri Ergün/1965), Sevmek Zamanı (Metin Erksan/1965), Sevinç Gözyaşları (Osman F. Seden/1965), Fakir ve Mağrur (Mehmet Dinler /1966), Mühür Gözlüm (Ülkü Erakalın/1967), Trafik Belma (Sırrı Gültekin/1967), Çingene Güzeli (Oksal Pekmezoğlu/1968), Bir Şarkısın Sen (Mehmet Aslan/1969) ve Fakir Kızı Leyla (Orhan Aksoy/ 1969) adlı filmler zengin-fakir karşıtlığından temellenerek zenginlik temsili içeren filmlere örnektir.

Dönemin zenginlik temsili içeren filmleri aşk ilişkileri, aşk acısı çekme, iki aşk arasında kalma, kirli işler çeviren zenginlerle yaşanan ilişkiler, sevenleri ayırmaya çalışan zenginler, aldatma ve aldatılma öyküleri, zengin birisiyle sınıf atlamak için evlenme çabası gibi hikâyeler ile de temsil edilmektedir. Çoğunlukla yalılarda, köşklere geçen bu hikâyelerde zengin karakterler kimi zaman kötü, kimi zaman da bencil, umursamaz, şımarık karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmlerin sonunda âşıklar kimi zaman

kavuşup mutlu olmakta, kimi zamansa ayrı düşmektedir. “Seni Unutamadım” (Çetin Karamanbey/1951), “Hıçkırık” (Atıf Yılmaz /1953 ve sonra 1965 Orhan Aksoy), “Sazlı Damın Kahpesi” (Muharrem Gürses/1956) “Avare Mustafa” (Memduh Ün/1961), “Dudaktan Kalbe” (Ülkü Erakalın/1965), “Pişkin Delikanlı” (Cevat Okçugil/1965), “Yalancı” (Orhan Aksoy/1965), “Milyoner Kızı”, “İntikam Hırsı” (Türker İnanoğlu/1966), “Nuhun Gemisi” (Duygu Sağıroğlu/1966), “Hindistan Cevizi” (Osman F. Seden/1967) ve “Efkârlı Sosyete” (Türker İnanoğlu/1968) bu tür zenginlik temsillerini içeren filmlerdir.

1950-1970 arasında çekilen filmlerde taşradaki zenginlik zalim, çapkın, insanlara haksızlık yapan, sevenleri ayıran, köylünün malına namusuna göz diken ağalar ve ağa çocuklarına âşık olan marabalar üzerinden de sıklıkla temsil edilmektedir. Bu tür temsile örnek olarak; “Vahşi Arzu” (Enver Burçkin/ 1953) “Ağam Eğleniyor” (İhsan Nuyan/1955), “Kahbe” “İrz Düşmaları” (Nuri Akıncı/1955), “Bir Avuç Toprak” (Osman Seden 1957), “Ala Geyik” (Atıf Yılmaz/1959), “Şafak Bekçileri” (Halit Refiğ/1963), “Başlık” (Kemal İnci/1965), “Davudo “Erkek Erkeğe” (Hasan Kazankaya/1965), “Murad’ın Türküsü” (Atıf Yılmaz/1965), “Öfke Dağları Sardı” (Sırrı Gültekin/1965), “Senede Bir Gün” (Ertem Eğilmez/1965) “İntikam Fırtınası” (Yavuz Figenli/1966), “Devlerin İntikamı” (Fevzi Tuna/1967), “Kışlalar Doldu Bugün” (Yavuz Figenli/1968), “Seyithan Toprağın Gelini” (Yılmaz Güney/1968) ve “Namluda 5 Kurşun” (Natuk Baytan/1969) adlı filmler verilebilir.

Ağalar gibi kentte yaşayan zengin karakterlerin özellikle fakirlerin namuslarına göz diktikleri, onlara kötülük ettikleri görülmektedir. Bu filmlerde zenginliği temsil eden karakter kimi karşıdakinin hayatını karartıp kendi zengin yaşantısına dönerken kimi zamanda iğfal ettiği kişinin ailesinden birisinin intikamına maruz kalmaktadır. “Halıcı Kız” (Muhsin Ertuğrul /1953), “Namus Uğruna” (Osman F. Seden/1960), “Son Karar” (Cevat Okçugil/1963), “Tehlikeli Adımlar” (Mehmet Dinler/1965) ve “Kınalı Keklik” (Sırrı Gültekin/1969) bu tür filmlere örnektir.

Miras yoluyla zengin olmak da bu yıllar içerisinde çekilen filmlerde karşımıza çıkan bir tür zenginlik temsidir. Bu filmlerde mirasın kalması sürecinde ya da mirasçılar arasında ortaya çıkan sorunlar ve çatışmalar ile kendisine miras kalan kişinin zengin olduktan sonra yaşadığı şaşkınlıklar çoğu zaman filmlerde komedi unsuru olarak yer almıştır. Bu filmlerin örnekleri arasında; “Kan Kardeşler” (Vahi Öz/1952) “Memiş ile İbiş Anaforçular Kralı” (Çetin Karamanbey/1952), “Cılalı İbo Perili Köşkte” (Nuri

Ergün/1960), “Şaka Yapma” (Şinasi Özönük/1962), “Kimse Fatma Gibi Öpemez” (Zafer Davutoğlu/1964), “İstanbul Kazan Ben Kepçe” (Orhan Elmas/1965) ve “Boyacı” (Sırrı Gültekin/1966) adlı filmler yer almaktadır.

Sinemada zenginlik çoğunlukla erkek karaktere atfedilmekte kadınlar çok fazla özne olmamaktadır. Bu yaygın temsillere rağmen 1950-1970 arasında çekilen filmlerde kadının zenginliğin öznesi olarak karşımıza çıktığı görülmektedir. Fakat yine de kadınların zenginliğin kaynağına baktığımızda çoğunlukla zengin eşlerinden miras kalması yoluyla zengin dul karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Filmlerde zenginliğe sahip kadın karakterler kimi zaman parası sayesinde her şeyi elde edebileceğine inanan bencil karakterler, kimi zaman sevenleri ayırmakta bir sakınca görmeyen ve hatta bunun için yalan söyleyip iftira atabilen karakterler kimi zaman da kullanılmak istenen karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu yıllar arasında çekilen “Çılgın Aşk” (Muharrem Gürses /1961), “Mağrur Kadın” (Burhan Bolan /1962), “Kibarlar” (Yorgo Dizikrikis/ 1963), “Erkek Ali” (Atıf Yılmaz/1964) “Son Tren” (Nejat Saydam/1964), “Şehrazat” (Halit Refiğ/1964), “Yalnız Değiliz” (Ülkü Erakalın/1964), “Eli Maşalı” (Nejat Saydam/1966), “Geceler Yârim Oldu” (Ülkü Erakalın/1966), “Kadın Avcıları” (Turgut Demirağ/1966) ve “Leylaklar Altında” (Ümit Utku/1968) bu filmlere örnektir.

Şöhret olmak da Türk Sineması tarihinde sınıf atlamanın bir yolu olagelmıştır. Tıpkı bundan sonraki süreçteki örneklerine benzer olarak 1950-70 arası dönemde de zor günlerin ardından gelen bir fırsat şöhretin kapılarını açmış ve karakter zengin bir hayat yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde şöhret olup zengin olan karakterler “Sürtük” (Ertem Eğilmez/1965) ve “Aşk Mabudesi” (Nejat Saydam/1969) filmleriyle izleyiciyle buluşmuştur. 1950-1970 yılları arasında çekilen filmlerde bunların yanı sıra yine fakir bir hayat yaşarken piyango sayesinde bir anda zengin olan ve hayatı değişen karakterler ise “Kırk Gün Kırk Gece” (Esat Özgül /1953) ve “Lafını Balla Kestim” (Aram Gülyüz/1965) adlı filmlerin öznesi olmuştur.

Filmlerde kimi zaman da zenginlik zenginliği kaybeden karakterler ile temsil edilmiştir. Varlık ve sonrasında yokluk “Gelen Ağlar Giden Ağlar” (Hüseyin Örmən Peyda/1956) “İstanbul Sokaklarında” (Kemal Kan/1964), “Şahane Züğürtler” (Süreyya Duru/1964) ve “Gül ve Şeker” (Osman F. Seden/1968) adlı filmlerde işlenmiştir. Zenginlerin yaşam tarzı, birbirleri ile ilişkileri, zengin çevre içerisinde yaşananlar ya da kimi zaman zengin hayatın getirdiği yozlaşmadan sıkılan karakterler, zengin olan ama

fakirmiş gibi başka kimlikle yeni bir ortama giren karakterler ise; “Kırık Aşk Derbeder” (Abdurrahman Palay/ 1961), “Kül Kedisi” (Nejat Saydam / 1961), “Mahalleye Gelen Gelin” (Osman F. Seden/1961), “Bulunmaz Uşak” (Türker İnanoğlu/1963), “Asker Arkadaşım” (Yavuz Yalınkılıç/1965), “Çeto Salak Milyoner” (Orhan Erçin/1953), “Öpüşmek Yasak” (Ülkü Erakalın/1964), “Ringo Kazım” (Türker İnanoğlu/1967), “Suçlular Aramızda” (Metin Erksan/1964) ve “Seninle Ölmek İstiyorum” (Lütfi Ö. Akad/1969) adlı filmlerle izleyiciyle buluşmuştur.

Dönemin sosyo-ekonomik yapısı dikkate alındığında zenginlik temsillerinin, zenginliğe ilişkin yaşam tarzlarının dönemin toplumsal yapısına ve/veya egemen ideolojinin söylemine çoğunlukla uygun olduğu görülmüştür.

2.2.5.Genç yeni sinema dönemi (1970-1980) Türk Sineması’nda zenginlik temsilleri

1971 muhtırası, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı politik ve dolayısıyla toplumsal hayatı etkileyen olaylar olarak bu yıllara damgasını vurmuştur. Bu dönemde Türk Sinemasında bir yandan ağır sansür baskısı, diğer yandan niceliksel olarak artan filmlerin yapım ve içeriğine ilişkin sorunlar ile televizyonun ve videonun yaygınlaşması, göçler, kente uyum sağlayamama ve konut sorunu ile bunların bireyler üzerinde yarattığı sıkıntılar ve gittikçe yükselen arabesk kültürü belirleyici unsurlar olmuştur. Bunlara ek olarak Güçhan’ın da değindiği gibi 1970-1980 yılları arasında seks ve arabesk filmleri furiasının yaygınlaşması, Türk seyircisi içerisinde önemli bir paya sahip olan “aile” ve “kadın”ların sinemadan uzaklaşmaları, 60’lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının giderek yok olması, dönemin iddialı yönetmenlerinin piyasa koşullarına uygun film yapmaya yönelmeleri ve az sayıdaki yeni yönetmenin bireysel sinema arayışları dönemin dikkat çeken olaylarıdır (1992, s. 89). Görüldüğü gibi hemen hemen her dönemde olduğu gibi sinema bu dönemde de bir yandan toplumdan etkilenmiş diğer yandan içerikleriyle toplumu etkilemeye devam etmiştir.

Bu süreçte 70’li yıllar erotik komedi ve pornografik filmlerin sinemaları kapladığı yıllar olmuştur. Esen’in belirttiği gibi dönemin toplumu şiddete iten, ezilmiş insanları saldırganlaştıran ve kadını cinsel nesne olarak gören porno filmleri sansürü aşarak sinemalarda gösterilmeyi başarmışlardır. Toplumsal gerçekleri anlatan filmler ise ya sansüre uğramış ve gösterilememiş ya da büyük ölçüde kesilerek gösterim fırsatı bulabilmişlerdir. Bu dönemde renkli film sayısındaki artış yapımcılık politikasında da belirleyici ölçüt olmuştur (Esen, 1996, s. 18; Scognamillo, 2003, s. 175) . Bütün bu

toplumsal ve sinemasal gelişmeler çerçevesinde bu süreçte çok sayıda film çekilmiş ve çekilen filmlerde zenginlik tıpkı bundan önceki süreçte olduğu ve bundan sonraki yıllarda da olacağı gibi sıklıkla işlenen bir konu olmuştur. Zenginliğin en çok işlendiği filmler yine zengin kız-fakir oğlan aşkı üzerine kurulmuş filmlerdir. Bu filmlerde zenginlik temsilleri zengin karakterlerin çoğunlukla köşk ve konak olan evleri, evlerinin içerisindeki gösterişli eşyaları, evde çalışan görevlileri, çoğunlukla fabrikatör olan babaları, klasik arabaları ile temsil edilmiştir. Filmlerde çoğunlukla gençler birbirlerini sevseler de aralarındaki sınıf farkı kavuşmalarına engel olmuştur. Zenginliğin devamı için zengin bir karakterle evlenmek daha doğru bulunmaktadır. Diğer dönemlerden farklı olarak bu dönemde çekilen bazı filmlerde zengin karakterin karşısındaki fakir karakterlerde zenginmiş gibi davranmakta, başka bir zengin karakterin ismini, evini kullanarak evlenip sınıf atlamanın yollarını aramaktadırlar. Bu tür temsillere örnek olan “Bütün Aşklar Tatlı Başlar” (Aram Gülyüz/1970) ve “Yalancı Yârim” (Ertem Eğilmez/1973)’de olduğu gibi zengin karakter oyunu öğrense de çok büyük tepki vermemekte hatta sevenlerin kavuşması için onlar da destek olmaktadır. Örneğin “Bütün Aşklar Tatlı Başlar” adlı filmde Murat fakir bir genç olmasına rağmen fabrikatör kızı Nevin’e kendisini zengin olarak göstermektedir. Bu süreçte arkadaşının şoförlüğünü yaptığı zengin Vehbi Kahraman’ın oğlu olarak kendisini tanıtmıştır. Arkadaşı sayesinde Nevin ve ailesini eşiyile tatilde olan Vehbi Bey’in konağında misafir eder. Vehbi Bey ile eşi dönüp onları yakalarlar, ancak onları şikâyet etmek yerine hiçbir şey olmamış gibi oyuna dâhil olurlar. Gerçekler Nevin’in babasının müdürü tarafından ortaya çıkartıldığında da Vehbi Bey gençlerin ayrılmaması için çabalar. Benzer bir temsil “Yalancı Yarım”da da vardır. Zengin karakterler bu filmlerde iyi, babacan kişiler olarak temsil edilirler. Filmlerin sonunda da sevenler kavuşur. Bunların dışında milli sinema/beyaz sinema akımının ilk örneği olan “Birleşen Yollar” (Yücel Çakmaklı/1970) adlı filmde zengin sosyete kıızıyla üniversiteli gencin ayrı dünyaları İslami değerler çerçevesinde ele alınırken; “Oh Olsun”da (Ertem Eğilmez/1973) zengin oğlan fakir kız aşkı; babasının fabrikasında çalışan kıza âşık olup ailesine rest çekerek evlenen bir gencin öyküsü üzerinden anlatılır. Zengin baba oldukça kuralcı bir adamdır ve evli olduğunu bilmediği oğlunu kendi ailesine uyan bir kızla nişanlandırır. Sevddiği kızla gizlice evlenen onu ailesinin yaşadığı köşkün çatı katında gizleyen zengin, daha doğrusu babası zengin genç bu evlilikten bir çocuk sahibi olur ancak nişanın ortaya çıkması ile terk edilir. O güne kadar babasına karşı gelmemiş olan genç filmin sonunda sevdiği kıza kavuşur. Bu

filmlerde zengin babanın çocuğunu evlatlıktan, mirastan reddetmekle tehdit etmesi sıklıkla görülür. Bu tür bir tehdit paranın oldukça önemli olduğu bu kişiler için önem taşır. Filmlerde yer alan zengin ve gaddar babanın en güzel örneklerinden bir tanesi de “Bizim Aile” (Ergin Orbey/1975), adlı filmde yer alır. Kızının üniversiteden fakir bir gençle aşk yaşamasını onaylamayan baba adamlarına genci dövdürür, tüm aile fertlerini işlerinden kovdurur, kış günü evlerini mühürleterek sokakta yatmalarına neden olur. Fabrikatörün elindeki ekonomik güç özel veya devlet kanalında etkili olabilmesine, istediklerini yaptırabilmesine olanak vermektedir. Kendilerinin yanı sıra ailenin diğer bireylerinin de zorluk çektiğini gören sevgililer aşklarından fedakârlık yapıp ayrılırlar. Zengin babanın sevgisiz büyümüş kızı istemeyerek de olsa evine döner ama babasıyla hiç konuşmaz. Bu filmde Münir Özkul namı diğer Yaşar Usta’nın meşhur tiradı oldukça önemlidir. Fakir gencin üvey babası olan Yaşar Usta fabrikatör Saim Bey’in karşısına dikilir ve ailesine yaptıkları için hesap sorar.

Bak beyim, sana iki çift lafım var. Koskoca adamsın. Paran var, pulun var, her şeyin var. Binlerce kişi çalışıyor emrinde. Yakışır mı sana ekmekle oynamak. Yakışır mı bunca günahsız, çoluğu çocuğu karda kışta sokağa atmak, aç bırakmak. Ama nasıl yakışmaz. Sen değil misin kızına bile acımayan, bir damlacık saadeti çok gören. Anlamıyor musun beyim, bu çocuklar birbirini seviyor. Ama ben boşuna konuşuyorum. Sevgiyi tanımayan adama sevgiyi anlatmaya çalışıyorum. Sen büyük patron, milyarder, para babası, fabrikalar sahibi Saim Bey. Sen mi büyüksün. Hayır, ben büyüğüm, ben, yaşar usta. Sen benim yanımda bir hiçsin, anlıyor musun, bir hiç. Gözümde pul kadar bile değer yok. Âma şunu iyi bil, ne oğluma ne de gelinime hiçbir şey yapamayacaksın. Yıkamayacaksın, dağıtamayacaksın, mağlup edemeyeceksin bizi. Çünkü biz birbirimize parayla pulla değil, sevgiyle bağlıyız. Bizler birbirimizi seviyoruz. Biz bir aileyiz. Biz güzel bir aileyiz. Bunu yıkmaya senin gücün yeter mi sanıyorsun. Dokunma artık aileme. Dokunma çocuklarıma. Dokunma oğluma. Dokunma gelinime. Eğer onların kılına zarar gelirse ben, ömründe bir karıncayı bile incitmemiş olan ben, yaşar usta, hiç düşünmeden çeker vururum seni. Anlıyor musun? Vururum ve dönüp arkama bakmam bile.

Yaşar Usta’nın bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi filmde manevi zenginlik yüceltilmektedir. Söz konusu aile olduğunda sevgi ve bağlılık olması gereken temel şeydir. Zira bunlar paranın satın alamadığı şeylerin gerçekleşmesini sağlarlar. Filmde Saim’in kızı eve döner ama mutsuzdur. Saim sonunda pes eder. Birbirine kenetlenmiş ailenin önünden çekilir. Kızını kendi elleriyle sevdiği adama götürür. Sonunda gençler kavuşur. Bunların dışında bu dönemde çekilen “Fadime” (Türker İnanoğlu/1970), “Ateş Parçası” (Atıf Yılmaz/1971), “Bir Teselli Ver” (Lütfi Ö. Akad/1971), “Mahşere Kadar” (Lütfi Ö. Akad/1971) “Mualla” (Nevzat Pesen/1971), “Sev Kardeşim” (Ertem

Eğilmez/1972), “Süreyya” (Metin Erksan/1972) ve “Sıralardaki Heyecan” (Orhan Aksoy/1976) adlı filmlerde yine zengin-fakir karşıtlığı aşkı işlenmiştir.

Ağalık da yine bu dönemde taşra zenginliğinin temsili olarak sıklıkla işlenmiştir. Geniş toprakları, marabaları, emrinde çalışan adamları, köydeki herkesinkinden daha büyük evi ve çok sayıda hayvanı olan ağa yörenin ekonomik gücünü elinde bulunduran tek kişidir. Bu dönemde de bir önceki döneme benzer olarak “Çarşambayı Sel Aldı” (Mehmet Aslan/ 1970), “Allı Turnam” (Muharrem Bozkuş/1971), “Talihsiz Gelin” (Tarık Tibet/1971), “Cemo” (Atıf Yılmaz/1972), “Şirvan ile Nazlı” (Yavuz Figenli/1973), “Açlık” (Bilge Olgaç/1974), “Analar Ölmez” (Ertem Göreç /1976) ve “İsyen” (Orhan Aksoy/1979) adlı filmlerde örneklerine rastlandığı gibi ağalar köylünün namusuna göz dikmekte, istediği kızla zorla da olsa evlenme hakkını kendisinde görmekte ya da tecavüz etmektedir. Bunun yanı sıra ağalar “Kızgın Topraklar” (Cevat Okçugil/1970) ve “Kader Torbası” (Yılmaz Duru/1976) adlı filmlerde olduğu gibi başkalarının topraklarına haksızlık yaparak el koymaktadırlar. Gerek bu dönemde gerekse önceki süreçte zenginlik çoğunlukla bireysel hikâyeler üzerinden şekillenmiş zengin kişinin eylemlerinin bir grup ya da toplum üzerindeki yansımalarına çok yer verilmemiştir. Az da olsa bu dönemde çekilen “Güneşten de Sıcak” adlı filmde (Yaşar Seriner/1978) toprağından çıkan suyu köylülerle paylaşmak istemeyen zalim bir ağa ile köylülerin çatışmasını ele alınarak zengin ve kötü bir karakterin daha fazla kişiyi etkileyen eylemlerine yer verilmiştir. Buna benzer olarak “Kibar Feyzo” (Atıf Yılmaz/1978) adlı filmde de ağanın köylü üzerindeki etkisi Feyzo ve Gülo’nun aşkı çerçevesinde işlenmiştir. Ağa dilediği zaman Feyzo’yu köyden kovdurmuş, ağanın köylünün hakkını yediği ile ilgili köylüyü bilinçlendirmek istediğinde onu falakaya yatırtmış ve hatta tarlada çalıştıkları esnada eşi Gülo’ya bakmasını bile yasaklamıştır. Köyün sahibi olan zengin ağa köylünün de sahibi gibi davranmaktadır. Ağa’nın köylü üzerinde yaptığı zulüm bitmemiş Feyzo ağayı öldürmüştür. Ancak onun yerine gelip köyü satan ağa köylüye daha kötü davranmıştır. Ağalar sinema tarihinde çoğunlukla toplumsal yapıda da görüldüğü gibi insanlara kötü davranan zulüm eden karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Ağalara benzer olarak kentte yaşayan ve namus düşmanı olan zenginlerde vardır. Örneğin “Adım Kan Soyadım Günah” (Sırrı Gültekin/1970) ve “İnsafsız” (Semih Evin/1972) adlı filmlerde zengin fabrikatörler tarafından tecavüze uğrayan kızların intikamını erkek kardeşleri almaktadır.

Zengin karakterlerin yaşadığı aşk ilişkileri ve/veya maceraları da filmlerde sıklıkla işlenen konular arasındadır. Zengin karakterler bu filmlerde kimi zaman şımarık,

bencil, kumarbaz, intikam peşinde olarak temsil edilmekte, kimi zamanda karşısındaki kişiden emin olabilmek için fakirmiş gibi davranmaktadırlar. Bu dönemde çekilen; Acımak “Mutluluk” (Aydın G. Arakon/1970), “Gecelerin Öfkesi” (Yavuz Figenli/1971), “Kezban Paris’te” (Orhan Aksoy/1971), “Mahkûm” (Osman F. Seden/1972), “Para” (Memduh Ün, 1972), “Ah Bu Gençlik” (Orhan Elmas/ 1975), “Bodrum Hâkimi” (Türkan Şoray/1976) “Kan” (Remzi Jöntürk/1977), “Küçük Hanımın Şoförü” (Tunç Başaran/1970), “Arabacının Aşkı Nahide Şerbet” (Oksal Pekmezoğlu/1976), ve “Gülünüz Güldürünüz” (Sırrı Gültekin/1977) adlı filmler bu tür temsillere örnektir.

Arabesk kültürün yükselişte olduğu bu dönemde özellikle arabesk söyleyen sanatçıların oynadığı şöhret yoluyla zengin olma da sıklıkla temsil edilmektedir. Filmlerde fakir genç birden bire önüne çıkan bir fırsatla şöhret ve sonrasında zengin olmakta ya da çoğunlukla başlık parasını kazanmak için kente çalışmaya gelen ve yine önüne çıkan bir fırsatla şöhret olmaktadır. Bu tür filmlere örnek olarak; “Hicran” (Metin Erksan/1971), “Sisli Hatıralar” (Nejat Saydam/1972) “İntizar” (Oksal Pekmezoğlu/1973), “Niyet” (Oksal Pekmezoğlu/1973), “Yayla Kızı” (Ertem Göreç/1974), “Batan Güneş” (Temel Gürsu/ 1978), “Kara Yazma” (Remzi A. Jöntürk/1979) ve “Şark Bülbülü” (Kartal Tibet/1979) adlı filmleri vermek mümkündür.

Her dönemde olduğu gibi bu dönemde de piyango ve miras yoluyla gelen zenginlik temsili vardır. Fakir insanların birden çok zengin olabileceklerine ilişkin bir temsil içeren bu filmler izleyiciler açısından da bir umut vermektedir. “Lambaya Püf De... Sütçü” (Müjdat Saylav/1973) ve “El Bebek Gül Bebe”k (Çetin İnanc/1978) miras yoluyla zenginlik anlatırken “Beş Milyoncuk Borç Verir misin?” (1975 Osman F. Seden) piyango yoluyla zenginlik temsili içermektedir. Fakir fabrika işçilerine piyango bileti çıkınca etrafındaki herkesin onlara bakışı değişir. Para sızdırmak için nişanlısının bu adamlardan birisiyle flört etmesine göz yumanlar bile vardır.

Bu temsillerin yanı sıra bu dönemde çekilen “Zehra” (Yücel Çakmaklı/1972) adlı filmde büyük kentteki zengin, yozlaşmış ve sahte yaşamından kaçıp, köyüne dönen bir genç kızın öyküsünü anlatılmakta, diğer bir ifade ile zenginlerin yaşantısı eleştirilmektedir. Gülşah (Orhan Aksoy/1975) adlı filmde ise, zenginliğe sahip olan ancak içerisindeki anne sevgisinin boşluğunu ne dadılarıyla, ne oyuncaklarla ne de diğer sahip olduklarıyla dolduramayan Gülşah’ın hikâyesi üzerinden zenginlik karşısında sevgi ve maneviyatın önemine vurgu yapılmaktadır. Sonuç olarak bütün bu temsillerde dönemin toplumda var olan zenginlik temsillerine rastlanmaktadır.

2.2.6.1980-1990 yılları arasında Türk Sineması'nda zenginlik temsilleri

1980 dönemi siyasi ve toplumsal hayatta yaşananların sinemaya yansıdığı ve sinemayı etkilediği yıllar olmuştur. 24 Ocak 1980 kararları, 12 Eylül 1980 Darbesi ve askeri yönetim sürecindeki yasaklama ve denetimler, 1982 Anayasası ve ardından 1983 yılında tekrar sivil yönetimin iktidara gelmesi dönemin önemli olayları arasında yer almaktadır. Askeri yönetim sürecinde uygulanan yasaklamalar ve denetimler ile özellikle 1980'in ilk yıllarında film sayısında düşüş yaşanmıştır. Bu denetimler ve yasaklamalar ile seks filmleri büyük oranda ortadan kalkarken, toplum sorunlarını ele alan ve toplumsal çelişkilere dikkat çeken filmler de sansüre uğramıştır. Böylelikle seks filmlerinin yerini 80'li yılların pop-arabesk kültürünün ürünü olan arabesk ve şarkıcı filmleri alırken, toplumsal sorunları işleyen filmler yerini bireysel sorunları ele alan filmlere bırakmıştır. Bireyi ele alan filmler özellikle kadın karakterlerin toplumdaki yerine ve birey olma sürecine değinmişlerdir. Bu yıllarda 80'lerde birey psikolojisine ve kadın sorununa yer veren filmler devam etse de, özellikle kendi dilleriyle sinemaya giren genç yönetmenler ile Türk Sinemasının çehresi değişmiştir (Esen, 1996, s. 22-23; Pösteği, 2004, s. 7).

Sinemamızda 1980 sonrası dönem filmler, yönetmenler, ele alınan konular dikkate alındığında ayrıksı olma çabasından kaynaklanan yenilikçi hareketlerin görüldüğü bir dönem olmuştur. 1978-79 yıllarında belirtileri görülen ve 1980'li yılların başında neredeyse bir akıma dönüşecek yoğunluğa ulaşan “genç yönetmenler kuşağının” ortaya çıktığı sinemamızda bu dönemde tabu olan konulara yer verilmiş, kadının sinemadaki konumunda/temsilde değişim yaşanmış, sinema dışı kaynaklar kullanılarak neredeyse bağımsız yapımcılık olanaklarıyla genç yönetmenler ortaya çıkmıştır. Çoğunlukla kırsal kesimin sorunlarını toplumsal/siyasal bir bakış açısıyla ele almak gibi ortak bir eğilim sergileyen genç yönetmenler, sonraki filmlerinde başka konulara eğilmişlerdir. Genç yönetmenlerin değişim istekleri ve eğilimleri filmlerin temaları, senarist ve oyuncu kadroları, filmdeki karakterlerin özellikleri ile anlatım biçimlerinde de değişimleri beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelere ek olarak yine bu dönemde Türk sineması Batı'ya daha da açılarak kendisinden söz ettirmiştir. Bu süreçte yaşanan değişim ve gelişim de TV-videonun gündelik yaşantımızın bir parçası olması, kır-kent ilişkisinin sıklaşarak çağdaş yaşam tarzının genişleme ve etkileme olanağına kavuşması, kır ve kentte gündelik yaşamda meydana gelen değişimler ile ortaya çıkan yeni beklentiler itici güç olmuştur (Evren, 1990, s. 5-8).

Türk Sinemasında tarihsel süreçte olduğu gibi bu dönemde de en çok işlenen temalardan birisi aile olmuştur. Filmlerin içeriğinde ailenin birliği, aile içi çatışma, aileyi ayakta tutma çabası ya da ailenin dağılması sıklıkla görülmektedir. 1980’den sonra Yeşilçam’ın aileyi norm olarak ele alan tavrından farklı temsiller ortaya çıkmıştır. Ailenin, kadının ve kadın erkek ilişkisinin temsilindeki dönüşümü Erdoğan (2001, s. 115) şu şekilde dile getirmektedir:

Yeşilçam’ın hemen hemen bütün türlere nüfuz eden melodramatik tavrı aileyi norm olarak alır. Yeni Türk Sineması ise aileyi ya yok saydı ya da onun çözümünü anlattı (Yengeç Sepeti, Körebe, Küçük Balıklar Üzerine Bir Masal). Yeşilçam’da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmediliyordu. Yeni Sinema kadını kendi kadınlık koşulları içinde ele alıp, onun temsil göreneklerini sorgulamaya gayret ediyordu. Kadın arzularını ifade edip, sorunlarını kendi başına çözmeye uğraşırken gösteriliyordu: Mine’de (Atıf Yılmaz, 1982) Mine (Türkan Şoray) sevdiği erkeğin kendisiyle yatmasını ister; Dağınık Yatak’ ta (Atıf Yılmaz, 1984) Benli Meryem (Müjde Ar) genç bir garsona âşık olur ve onu tatile götürür; Dul Bir Kadın ’da (Atıf Yılmaz, 1985) ve Bez Bebek’t e (Engin Ayça, 1987) olgun kadın yıllardır bastırmaya çalıştığı cinsel tutkularıyla yüz yüze gelir; çok satan bir pop feminist romandan uyarlanan Kadının Adı Yok (Atıf Yılmaz, 1987) kendi kimliğini arayan bir kadının öyküsünü anlatır; Mum Kokulu Kadınlar’ın (İrfan Tözüm, 1995) kahramanı kadınlar, onları baskı altında tutan erkeklerden -ki hepsi aynı oyuncu, Halil Ergün tarafından canlandırılmıştır- kurtulup yeni bir hayata başlarlar.

Türk filmlerinde kahramanlar çoğunlukla ya tam iyi ya da tam kötü tipler olarak ayrılırlar. İyi ve kötü yönlerin tek bir kişide olması mümkün değildir. Ya da bu özellikler, nitelikler arasında geçişler söz konusu değildir. Karakterler tek boyutludur. Film kahramanlarının tek boyutluluğu, bütün bireysel özelliklerinden arındırılıp kişisizleştirilerek pekiştirilir ve böylelikle izleyicinin edilgin bir konumda karakterle özdeşleşmesini kolaylaştırır. Sinema tarihimizde binlerce film çekilmesine karşın kahramanlar çoğunlukla, “iki zengin bir fakir”in, zengin erkek-fakir kız-zengin kız gibisinden, üçgen biçiminde çeşitli permütasyonlar şeklinde temsil bulmuştur (Evren, 1990, s. 21-22). Son yıllarda film kahramanları artık, olumlu olumsuz yanlarıyla perdede yansıyan, zaman içinde değişim gösteren daha derinlikli karakterler olarak karşımıza çıksalar da zengin ya da fakir olmanın beraberinde gelen çatışmalar filmlerde hala önemli bir yere sahiptir. 80’lerin yükselen değerleri rüşvetçilik, dolandırıcılık, namussuzluk, hayali ticaret, karaborsacılık, sınıf atlama, kısa sürede üne ve servete kavuşma isteği dönemin filmlerinde de yansımalarını bulmuştur. 1980-1990 arası dönemde filmlerde zenginliğin göstergeleri ithal arabalar (çoğunluğu Mercedes, BMW), şoförler, hizmetkârlar, boğaz, deniz manzaralı apartman daireleri, büyük müstakil evler, fabrikatör

babalar, farklı iş kollarında birden faaliyet gösteren şirket sahipleri, konken partileri, vatkalı şık, gösterişli giysiler, kürkler, telaffuz edilen milyonlar, çoğu dore işlemeli gösterişli eşyalar, kristal takımlar, işlemeli büyük aynalar, altın takılar, gösterişli avizeler, televizyon, video ve telefon gibi ülkemizde kullanımı yaygınlaşmamış cihazlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunlara ek olarak uçağa binmek, yurt dışı seyahati yapmak, yurt dışından alışveriş yapmak da zenginlik göstergeleri arasında yer almaktadır.

1980-1990 yılları arasında çekilen filmlerde yine zengin fakir çatışması filmlerin bel kemiğini oluşturmaktadır. Neoliberal politikaların zengin fakir uçurumunu açtığı 80’li yıllarda çekilen filmlerde genellikle zengin fakir çatışması bireysel hikâyelerde ve çoğunlukla yine aşk ilişkileri çerçevesinde işlenmiş, toplumsal bir durum olarak pek fazla ele alınmamıştır. Bu dönemde çekilen “Sevgi Dünyası” adlı filmde (Kartal Tibet/1980) dolmuş şoförü bir genç ile zengin kızın aşkı; “Aşkların En Güzeli”nde (Osman Seden/1982) ise zengin aile kızı ile fakir elektrikçinin aşkı üzerinden zenginlik temsillerine yer verilmektedir. 1980’li yıllarda bunlara ek olarak ve daha önceki yıllarda çekilen filmlerdeki işlenişinden farklı olarak zengin kız tarafından kandırılan alay edilen, arkadaşlarıyla eğlenmek için malzeme yapılan fakir erkekler ile aralarındaki oyunun aşka dönüşmesi söz konusudur. Bu filmlerin sonunda alay eden geçen kız da fakir erkeğe âşık olmakta yine para değil aşk, diğer bir ifade ile maneviyat yüceltilmektedir. Bu filmlere örnek olarak “Mavi Mavi” (İbrahim Tatlıses/1985), “Seni Seviyorum” (Orhan Elmas/1987) ve “Deniz Yıldızı” (Kartal Tibet/1988) adlı filmleri vermek mümkündür. “Mavi Mavi” adlı film Kerim adında arada da öğrenci servisçiliği yapan dolmuş şoförü bir genç ile aerobik hocalığı yapan zengin aile kızı Sibel’in sonu ayrılıkla biten aşkını anlatır. Sibel oldukça zengin bir ailenin kızıdır ve birkaç katlı, büyük, etrafı çevrili havuzlu bir evde oturmaktadırlar. Gün içerisinde Sibel arkadaşlarıyla yabancı müzikler dinledikleri, dans ettikleri havuzda eğlenirken içki servisini yapmak üzere evin hizmetçisi kenarda ayakta beklemektedir. Normalde kız kardeşini Ford marka arabasıyla okula bırakan ve okuldan alan Sibel yolda kaldıkları bir gün tanıştığı ve okulda okuyan diğer kızları taşıyan Kerim’in servisine kardeşini de yazdırır ve ona emanet eder. Ancak Kerim bir gün Sibel’in kardeşi Şeniz’in servise binmediğini fark eder ve diğer kızlara nerede olduğunu sorar. Kızlardan birisi “boyfriend’iyle (erkek arkadaşı) gitti” der. 80’li yıllar, özellikle Özal’ın etkisiyle İngilizce konuşmanın yüceltildiği yıllardır. Kerim kızın ne söylediğini anlamaz. Hatta anlamamış olmasına servisteki kızlar gülerler. Yabancı dil bilmek zengin kolejde okuyan kızlara atfedilmiştir. Bu esnada kızlar filmde zenginlerin

eğlence pratiğinin temsili olarak kendi aralarında akşama gidecekleri partiden ve ne giyeceklerinden bahsetmektedirler. Filmde zenginlerin günlük rutinlerinde gezmek ve eğlenmenin önemli olduğuna ilişkin vurgu vardır. İş ya da para kaygısı çekmemektedirler. Kızlardan birisi söz edilenin sevgili olduğunu açıklar ve yolda da tesadüfen Şeniz'in sevgilisinin arabasını görürler. Kerim, iki sevgiliyi arabada öpüşürken yakalar ve Şeniz'i kolundan tutup zorla eve götürür. Sibel'i de kardeşine sahip çıkması için uyarır. Ancak Sibel kardeşine böyle davranmaması gerektiğini sert bir dille söyleyince Kerim onların, diğer bir ifade ile zenginlerin namus değerlerini sorgular ve oradan ayrılır. Sonrasında Sibel intikam almak için Kerim'e yaklaşır. Kerim, Sibel'in ona karşı bir şeyler hissettiğine inanır. Bir süre sonra Sibel onu evine davet eder ve yakınlaşırlar. Sibel'in amacı namus konusunda Kerim'den söylediklerinin intikamını almak ve arkadaşlarıyla eğlenmektir. Bütün arkadaşlarını içeri çağırıp Kerim'i küçük düşürür. Hep birlikte kahkahalarla gülerler. Sonraki süreçte Sibel'in evinde ki partide hala bu konu konuşulur. Arkadaşları "Bütün sosyete o şoför parçasına verdiği ders konuşuyor... Adam da çok safmış şekerim. Tuzağına hemen düştü" derken Sibel'de kahkahalar atarak küçümser bir tavırla "Bu tipler böyledir işte. İlk fırsatta bana sahip olmaya kalktı. Salak... Sen kim ben kim? Bu salak değil de nedir Allah aşkına?" der. Bu diyalog aradaki sınıf farkını vurgulamakta ve zenginlerin küçümser tavrını göstermektedir. Bu konuşulanları Kerim duymuştur ve Sibel'i zorla kaçırmıştır. Sibel'in annesi ağlayarak kocasından bir şeyler yapmasını ister. Baba ise; "Ne yapıyım hanım bütün gazeteler bu olaydan bahsediyor. Haysiyetim, şerefim ticari hayatım iki paralık oldu" der. Baba için önemli olan kızının hayatı değildir. Çevresinin ne düşündüğünü ve bu durumun iş yaşamını nasıl etkileyeceğini önemsemektedir. Bu da zenginlerin maddiyatı ön plana yerleştirdiklerine ilişkin bir temsildir. Kerim'in Sibel'i götürdüğü yerde herkes birbirine yardım etmektedir. Dostluklar önemlidir. Bir süre sonra Kerim onu bırakır, eve dönen Sibel dönüşüm geçirmiştir. Ailesine Kerim'in onu iğfal ettiğini söyler ki böyle bir şey olmamıştır. Artık sahte bir çevrede yaşadıklarını, şeref namus değerlerinin menfaatler ile ölçüldüğünü düşünmeye başlamıştır. Babasıyla bu konuda yaşadıkları bir tartışmada Kerim'in onu iğfal etmediğini aksine insan olmayı öğrettiğini söylemesi üzerine babası Sibel'e tokat atar. Ondaki bu dönüşüm ailesinin kabul edeceği bir dönüşüm değildir. Aile için hala maddiyat önemlidir ve Sibel kendisiyle evlenmek isteyen fabrikatörle evlenmelidir. Sibel Kerim'i bulur, onu çok sevdiğini söyler ve af diler. Kerim'de onu sevdiğini ama yollarının ayrı olduğunu, bu yüzden tekrar birlikte olmalarının mümkün olmadığını söyler. Film

mutlu sonla bitmez, egemen ideoloji çerçevesinde ideal olan sonla bitirilir. Kerim annesinin de kendisine uygun gördüğü kendi mahallelerinden bir kızla evlenir. Bu filmlerdeki anlatılara benzer olarak bu dönemde çekilen “Herhangi Bir Kadın” (Şerif Gören/1981), “Alişan” (Şerif Gören/1981), “Hülyam” (Osman Seden/1982) “Kördüğüm” (Osman Seden/1982), “Nikâh Masası” (Temel Gürsu/1982), “Şingirdak Şadiye” (O. Nuri Ergün/1982), “Yalan” (İbrahim Tatlıses/1982), “Bataklıkta Bir Gül” (Orhan Aksoy/1983), “Sekreter” (Temel Gürsu/1985), “Alın Yazım” (Orhan Elmas/1986) ve “Arabesk” (Ertem Eğilmez/1988) adlı filmlerde zengin-fakir karşıtlığı çerçevesinde aşka yer verilmiştir.

Bu dönemde konu olarak işlenen bir diğer zenginlik temsili önceki dönemlerde de örnekleri görüldüğü üzere şöhret ve ünlü olma yoluyla zengin olmaktır. 1980’li yıllar arabesk kültürün toplumda yaygın kabul gördüğü yıllardır. Hem bunun etkisi hem de Evren’in (1990, s. 35) de belirttiği gibi plak kaset dünyasında belirli bir satış rakamının üzerine çıkan sanatçıların şarkıcılığının yanı sıra sinema oyunculuğuna da başlamış olması bu dönemde çok sayıda filmde bu konunun işlenmesine neden olmuştur. Filmlerde fakir olan karakterlerin bir kısmı önce köyde, taşrada yaşamakta ve çoğunlukla başlık parasını kazanmak için büyük şehre çalışmaya gelmektedirler. Hali hazırda şehirde yaşayan karakterler de yine yoksul zor şartlar altında çalışan, yaşayan karakterlerdir. Çoğunlukla büyük bir yeteneği olan bu karakterler bir tesadüf ya da şans eseri keşfedilmekte ve şöhretle gelen bir zenginliğe kavuşmaktadırlar. “Beddua” (Osman Seden/1980), “Boynu Bükük” (Temel Gürsu/1980), “Feryada Gücüm Yok” (Şerif Gören/1981), “Gırgiriye” (Kartal Tibet), “Kim Bilir Kibariye” (Temel Gürsu/1981), “Şabancık” (Temel Gürsu/1981), “Şöhretin Sonu Yüz Karası” (Orhan Aksoy/1981), “Düşkünüm Sana” (Melih Gülgen/1982), “Gırgiriye’de Cümbüş” (Temel Gürsu/1983), “Yıldızlarda Kayar” (Melih Gülgen/1983), “Yorgun” (İbrahim Tatlıses/1983), “Ayşem” (İbrahim Tatlıses/1984), “Ben Tövbemi Geri Aldım” (Cevat Okçugil/1984), “Assolist” (Ülkü Erakalın/1985), “Candan Sevmeli” (Zafer Par/1985), “Haram Oldu” (Ferdî Tayfur/1985), “Allah Allah” (İbrahim Tatlıses/1987), “Aşk Peşinde” (Samim Utku/1987), “Hülya” (İbrahim Tatlıses/1987), “Âşıkım” (İbrahim Tatlıses/1988) ve “İstiyorum” (Samim Değer/1989) bu tür zenginlik temsili için yer aldığı filmlerdir. Şöhret ile birlikte lüks ev, araba gibi zengin ve gösterişçi yaşamın göstergelerine sahip olan karakterler filmlerde çoğunlukla mutsuz görünmektedirler. Kimi filmde eski sıcak ilişkilerini özleyen karakterler, kimi filmlerde şöhretin büyümesine kapılıp zenginlikle

şımarmakta ve sonunda hüsrana uğramaktadırlar. Bazı filmlerde ise karakter ya da sevdiği kişi amansız bir hastalığa yakalanmakta zenginlik ve şöhret onu hayatta tutmamaya yetmemektedir. Bu çerçevede bu filmler bir yandan bir grup izleyiciye büyük kente gelip şöhret ve dolayısıyla zengin olmaya ilişkin umut vermekte, diğer yandan da kimi örneklerinde bu hayatın mutluluk getirmediğine yine maddi değil manevi değerlerin önemli olduğuna ilişkin temsiller içermektedir. Buna ek olarak 1980’li yıllar televizyonun yaygınlaştığı, tüketimin ve dolayısıyla reklamların arttığı yıllardır. Bu toplumsal durumda filmlere yansımakta reklam yıldızı, oyuncu olup şöhreti ve zenginliği elde eden karakterlerin hikâyesi filmlere konu olmaktadır. Bu dönemde çekilen “Talihli Amele” (Atıf Yılmaz/1980), “Şaka Yapma” (Osman Seden/1981), “İffet” (Kartal Tibet/1982); “Arzu” (Şahin Gök/1985), “Bir Kırık Bebek” (Nisan Akman/1987) ve “Temas” (Temel Gürsu/1987) adlı filmler bu türden zenginlik temsili içeren filmlerdir.

1980-1990 arası dönemde bir önceki dönemlerle kıyaslandığında sayıları azalmış olmakla birlikte yine ağalık yoluyla taşra zenginliğinin temsiline rastlanmaktadır. Ağaların geniş toprakları, altınları, büyük evleri, emrinde çalışan adamları ve sahip oldukları hayvanları zenginliklerinin göstergesi olmaktadır. Ağalar çoğunlukla gaddar, bencil çevresindekileri sömüren, kendi işledikleri suçu başkalarının üzerine atan karakterler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Ağalığa ilişkin temsiller “Ayrılık Kolay Değil” (Temel Gürsu/1980), “Ben Topraktan Bir Canım” (Osman Seden/1980), “Ceren” (Oksal Pekmezoğlu/1980), “Havar” (Hüseyin Peyda/1980), “İki Damla Gözyaşı” (Kemal Kan/1980), “Çayda Çıra Efsanesi” (Yücel Uçanoğlu/1982) ve “Çoban Aşk” (Mümtaz Alpaslan/1986), “Mahber: Göç Göç Oldu” (Yücel Uçanoğlu/1981), “Mutlu Ol Yeter” (Kartal Tibet), “Boynu Bükükler” (Ümit Efekan/1985), “Sosyete Şaban” (Kartal Tibet/1985), “Adem ile Havva” (Şerif Gören/1986), “Çapkın Baba” (Hulki Saner/1986), “Hasretim” (Yücel Uçanoğlu/1986), “Kısrak” (Ülkü Erakalın/1986) ve “Bir Beyin Oğlu” (Nazmi Özer/1988) adlı filmlerde çoğunlukla aşk ilişkileri çerçevesinde temsil edilmektedir. Çoğunlukla bu ilişkilerde de onaylanan ağa ya da çiftlik beyinin ya da çocuklarının kendi dengi insanlarla evlenmesidir. Bunların yanı sıra “Bağrı Yanık Ömer” (Yücel Uçanoğlu/1980); “Perişanım” (Temel Gürsu/1980); “Dilan” (Erden Kıral/1986), adlı filmlerde ağanın başkasının namusuna göz dikmesi; “Kaçak” (Memduh Ün/1982), “Kader Bize Düşman Mı” (Ümit Efekan/1982), “Toprağın Kanı” (Cevat Okçugil/1983), “Gelin Oy” (Yavuz Yalınkış/1986) adlı filmlerde ağa köylü çatışması ve “Çile Tarlası”

(Remzi Jöntürk/1980) adlı filmlerde köy ağalarının çatışması ile taşra zenginliği ağalık ve beylik üzerinden temsil edilmiştir.

Sinema tarihinde zengin biriyle evlenme, ilişki yaşama yoluyla sınıf atlama ve zengin olma da sıklıkla temsil edilmektedir. Tıpkı toplumsal yaşamdaki örneklerine benzer olarak “Devlet Kuşu” (Memduh Ün/1980), “İffet” (Kartal Tibet/1982), “Acı Sevda” (Melih Ülgen/1985), “Paranın Esiri” (Orhan Elmas/1985), “Kupa Kızı” (Başar Sabcu/1986), “Seviyorum” (Temel Gürsu/1986), “Yıkılmışım Ben” (İbrahim Tatlıses/1986), “Geri Dön” (Orhan Elmas/1987) ve “Yarın Yarın” (Sami Güçlü/1987) adlı filmlerde zengin birisiyle evlenerek zengin olmuş ve/veya zenginliği elde etmek için sevmedikleri insanlarla evlenmeyi kabul etmiş kişiler yer almaktadır. Bunlara ek olarak bu dönemde çekilen “Gülsüm Ana” (Memduh Ün/1982), “Metres” (Orhan Elmas/1983), “Dağınık Yatak” (Atıf Yılmaz/1984), “Sokaktan Gelen Kadın” (Orhan Aksoy/1984), “Çağdaş Bir Köle” (İrfan Tözüm/1986) ve “Tek Başına” (Ahmet Hoşsöyler/1988) adlı filmlerde ise ilişki yaşama, metreslik ve fahişelik yaparak zengin bir hayat yaşamaya ilişkin temsiller bulunmaktadır. Bu filmlerde de çoğu zaman zengin yaşam mutluluk getirmemektedir.

Siyasal iktidarların ekonomi anlayışları, kamuoyunun sağduyusundan kaynaklanan bir espri anlayışı ile pratik yaşamda yansımalarını bulmaktadır. Geçmiş yılların “her mahallede bir milyoner yaratma” felsefesi 1980’lerde yerini “kolay yoldan köşeyi dönme” felsefesine bırakmıştır. Her türlü erdemlerin çıkar/para ile ölçüldüğü bu dönemin yansımaları sinemada da görülmüştür (Evren, 1990, s. 45). Bu çerçevede “Banker Bilo” (Ertem Eğilmez/1980), “Faize Hücum” (Zeki Ökten/1983) ve “Suskun Duvarlar” (Hidayet Pelit/1985) dolandırıcılık ve kolay yoldan zengin olmayı işleyen filmlerdir. Zengin olmak için atılan adımlar ve çiğnenen değerler mubahtır. Bunların yanı sıra “Milyarder” (Kartal Tibet/1986), “Sefiller” (Ümit Efekan/1987) ve “Talih Kuşu” (Kartal Tibet/1989) adlı filmler piyango/loto yoluyla kolay yoldan ve birden zengin olmayı anlatmaktadır. Piyangonun çıkması ya da çıkmış olduğuna ilişkin ihtimal insanların o kişiye karşı bütün tavırlarını değiştirmektedir. Bu çerçevede filmler paranın ve dolayısıyla zenginliğin insan ilişkilerindeki etkilerinin göstergeleridir.

1980-1990 yılları arasında çekilen ve kadın karakterlerin zenginliğine ilişkin temsiller içeren filmlerde vardır. “Beni Unutma” (Orhan Elmas/1982), “Birkaç Güzel Gün İçin” (İrfan Tözüm/1984), “Nefret” (Osman Seden/1984), “Yangın” (Orhan Elmas/1984), “Ayrılık Acısı” (Yücel Uçanoğlu/1985), “Acı Şarkı” (Gökhan

Güney/1989) ve “Bir Aşk Yeter” (Samim Utku/1989) adlı filmler bu tür temsiller içermektedir. Bu filmlerde kadınlar çoğunlukla babalarından veya ölen eşlerinden kalan miras yolu ile zengin olmaktadır. Yaygın temsillerinin aksine “Nefret” adlı filmde kadın karakter iş kadını, zenginliğin direk öznesi olarak temsil edilmektedir. Zengin kadını maskülen bir kadın olan Fatma Girik canlandırmaktadır. Türk sinemasında lakabı “erkek Fato” olan oyuncu bu filmde de maskülen giysiler giyinmekte ve öyle davranışlar sergilemektedir. Bu temsil çoğunlukla erkeğe atfedilen patronluğun cinsiyet rolleri açısından egemen ideolojinin yeniden üretimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim yine bu yıllar arasında çekilen “Bir Damla Ateş” (Osman F. Seden), “Bedel” (Melih Gülgen/1983), “Zifaf” (Orhan Aksoy/1983), “İmparator” (Melih Gülen/1984), “Ortadirek Şaban” (Kartal Tibet/1984), “Katma Değer Şaban” (Kartal Tibet/1985), “Paramparça Hükmedenler” (Halit Refiğ/1985), “Sevmek” (İbrahim Tatlıses/1985), “Gülümse Biraz” (İbrahim Tatlıses/1986), “Sıcak Geceler” (Orhan Elmas/1986), “Severek Öldüler” (Yücel Uçanoğlu/1987) ve “Sevince” (Melih Gülgen/1988) adlı filmlerde zenginliğin öznesi, patron erkek karakterler olarak temsil edilmektedir.

1980-90 arası dönemde bu temsillere ek olarak dini değerleri ve muhafazakâr zenginliği temsil eden “Merdoğlu Ömer Bey” (Yusuf Kuruçenli/1986), miras yoluyla zenginliği temsil eden “Ceza” (Temel Gürsu/1982), “Çarıklı Milyoner” (Kartal Tibet/1983) ve “Sevdim” (Ümit Efehan/1989); siyasetçi olup da zengin olmayı temsil eden “İbişo” (İhsan Yüce/1980) ve “Zübük” (Kartal Tibet) ile zengin (miş) gibi görünmeye, davranmaya ilişkin temsiller içeren “En Büyük Şaban” (Kartal Tibet/1983), “Namuslu” (Ertem Eğilmez/1984) ve “Fazilet” (İrfan Tözüm/1989) diğer önemli zenginlik temsilleri içeren filmleridir.

2.2.7.1990-2000’li yıllar Türk Sineması’nda zenginlik temsilleri

Türk Sineması’nda 1980’li yılların sonunda başlayan ve 1994 yılından itibaren giderek belirginleşen değişim olgusu çerçevesinde, Yeşilçam sinemasına karşı öz, biçim ve üretim koşulları açısından temel farklılıklar içeren yeni bir döneme işaret ediliyordu. 1990’lı yıllardan günümüze dek Türk Sineması’nın içinde bulunduğu bu yeni dönem sinema yazarları, eleştirmenler ve araştırmacılar tarafından “Yeni Türk Sineması” veya “Türkiye’deki Sinema” şeklindeki ifadelerle tanımlanmaya başlanmıştır. 1980’li yıllarda yaşanan kimi gelişmeler 1990’lı yıllar sinemasında yansımalarını bulmuştur. Bu süreçte 1989 yılında Yabancı Sermaye Yasası’nda yapılan değişikliğin ardından başta büyük

Amerikan şirketleri olmak üzere yabancı şirketlerin ülkemizdeki dağıtım ve gösterim ağına hâkim duruma gelmesi hali hazırda kriz içerisinde olan Türk sinemasında film sayısının azalmasında etkili olmuş ve/veya çekilen filmlerin gösterime girememesine neden olmuştur. Bu olumsuz gelişme diğer yandan bağımsız sinema anlayışının ortaya çıkmasının nedenleri arasındadır. Ayrıca 1990 yılında özel televizyonların yayın hayatına başlaması da yerli film izleyicisini salonlardan uzaklaştırmıştır. İzleyicinin sinemadan uzaklaşmasının bir diğer nedeni videodan film izlemeyi tercih etmiş olmalarıdır (Sivas, 2011, s. 128-131).

1990 yılında, Avrupa ülkelerinin sinemalarını desteklemek amacıyla kurulan Eurimages’a Kültür Bakanlığı aracılığıyla Türkiye’nin de üye olması ve Avrupa Konseyi Bünyesinde 19 üye ülkeden oluşan Eurimages’ın Türk sinemacılara sıcak bakıp ilk yılda 4 projeye destek sağlaması, dış pazara girebilmemiz açısından oldukça önemli bir gelişme olmuştur. Bu fırsatlardan 90’lı yılların sonunda ekonomik krize giren Türk Sineması’nın yararlanması ve seçimi yapılan projelerin değerlendirilmesi artık kaçınılmaz olmuştur. Bu yılların bir diğer olumlu gelişmesi 1991 yılında devlet Türk sinema tarihinde ilk kez film endüstrisine yardım elini uzatmış ve 1992 yılına gelindiğinde Kültür Bakanlığı %50’si hibe, %50’si 5 yıl vadeli ve %15’i faizli olmak üzere film başına 500 milyon TL’lik bir krediyi uygun görmüştür. İlerleyen yıllarda hükümet değişiklikleri ve artan ekonomik sıkışıklık sinemaya verilen desteğin boyutunu etkilemiştir (Özgüç, 2014, s. 422; Scognamillo, 2003, s. 371-372). Yaşanan bu olumlu gelişmelere ek olarak kendi birikimleri ve kimi yönetmenlerin öz ve biçim olarak geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkan, ticari kaygılar gütmeyen bağımsız filmler yapmasına fırsat vermiştir.

1990’lar Türk sinemasını Scognamillo (2003, s. 445) şu şekilde anlatmaktadır:

Gerek 1980’lerin ikinci yarısı gerekse bize daha yakın olan 1990’lar boyunca en yaygın olan inceleme türü birey üzerine kurulu ruhsalbilimsel sinemadır. Bu filmlerin hedefi ise kentsoylu olabilmek için uğraş veren toplumun parlak ve çekici bir kesitidir. Bu filmlerde ortaya çıkan Türkiye aslında Türkiye’nin kendisi değildir, megakent İstanbul’un vitrin Türkiye’sidir, yani lüks, kitsch ve inceltilmiş bir Türkiye’dir. Neredeyse barok mekânların, biçimci duyguların, had noktaya varmış saplantı ve psikozların ülkesi, düşünceyle beyin fırtınasını –ki çoğunlukla bir bardak suda kopartılan bir fırtınadır bu- ölçülü olmakla dağımlıklığı iyice birbirine karıştıran bir Türkiye’dir.

Bu gelişmeler çerçevesinde 1990’ların başında popüler ve kişisel sinema arasındaki ipler daha fazla gerilmeye başlamış ve popüler sinemayı, teoride de olsa savunmaya kalkanlar artık Türk izleyicisinin kendi sinemasıyla buluşması gerektiği yolunda tezler öne sürmüşlerdir. Ancak gerek ağır maliyet koşulları, gerekse popüler

Hollywood sinemasının izleyicilerin beğeni ve eğilimlerinde yarattığı etki bu ortamda Türk sineması olgusunu öne çıkartmayı zorlaştırmıştır. Bu dönemde artık melodramın yerini ruhbilimsel çatışmaları ve çözümlemeleri ile dram; sulu güldürü ya da popülist komedi yerini traji-komedi, taşlama ve kara mizaha bırakmıştır. Buna ek olarak bu yıllarda modaya dönüşen bir nostaljiden söz etmek mümkündür (Kaplan, 2003, s. 748-749; Scognamillo, 2003, s. 446). 1990-2000’li yıllar arasında yaşanan ve sinemaya yansıyan olumsuz gelişmeler bu dönemde çekilen film sayılarında düşüşe neden olmuştur. Çekilen filmler arasında önceki dönemlere kıyasla çok daha az olmakla birlikte yine de farklı temalar çerçevesinde zenginlik temsillerine rastlanmaktadır.

Filmlerde zenginlik kentli zenginler üzerinden yine bireysel hikâyeler çerçevesinde ele alınmaktadır. Diğer dönemlerden farklı olarak bu yıllarda taşra zenginliğine rastlanmamıştır. Zenginliğin göstergeleri açısından ele alındığında bu dönemde, önceki yıllarda yer alan konakların ve köşklerin yerini yalıların, müstakil villaların ve zenginlerin oturduğu muhitlerdeki apartman dairelerinin aldığı görülmüştür. Evdeki çalışanlar yine zenginlik göstergesidir. Geçmiş yıllara benzer olarak ithal arabaların zenginlik göstergesi olduğu filmlerde evlerde telefon ve hatta televizyon bulunması zenginlik göstergesi olmaktan çıkmıştır. Bunlar gibi dönemin toplumsal gerçekliğine uygun olarak zengin patron rolündeki karakterler artık ithalat-ihracat yapan karakterlerdir. Zengin ailelerde mutsuz evlilikler, aldatan eşler filmlerde sıklıkla karşımıza çıkan temsillerdir. Filmlerde çoğunlukla çalışmayan kadın karakterler eşleri ve/veya babaları sayesinde ekonomik seçkin olarak temsil edilmekte özel olarak hazırlanıp katıldıkları davetlerle, konken ve kumar partilerinde, zenginliğe ilişkin ayırıştırıcı ve olumlu söylemlerin hâkim olduğu ortamlarda zengin yaşamın temsillerini sunmaktadırlar.

1990’lı yıllarda “Abuk Sabuk Bir Film” (Şerif Gören/1990), “Sözde Kızlar” (Orhan Elmas/1990) ve “Yaşamak İnsan Gibi” (Mehmet Ezici/1992) adlı filmler miras yoluyla zenginlik temsili içeren filmlerdir. Bu filmlerden bir kara mizah örneği olan Abuk Sabuk Bir Film’de Âdemoğlu köyde kızıyla yaşayan ve çevresi tarafından hor görülen fakir bir karakterdir. Günün birinde donmak üzereyken son anda kurtulan bir Alman’a yardım etmiş ve evinde misafir etmiştir. Yaptığı bu iyiliğin mükâfatı olarak Alman bütün mal varlığını Ademoğlu’na miras bırakmış ve bir anda hayatını değiştirmiş, basının bile odak noktası haline gelmiştir. Âdemoğlu Alman’ın ölümüne üzülür ve onun mirasa sevinmek yerine üzülmesi çevredekileri şaşırtır. Sonuçta onlara göre önemli olan miras

yani paradır. Zaten miras haberinden önce onu hor görenler şimdi baş tacı etmenin peşindedir. Herkes para için yaklaşmaktadır. Çevresindeki insanların bu dönüşümü paranın yozlaştırdığı insan ilişkilerinin temsilidir. Âdemoğlu çok fakir olduğu için bu kadar paraya nasıl sevineceğini bile bilmediğini söylemiştir. Bu noktada filmde zenginliğin somut göstergeleri devreye girer. Kızıyla İstanbul'a taşınan Âdemoğlu, bu yılların zenginlerinin yaşantısına uygun olarak boğaz manzaralı bir yalıya yerleştirilir. Yalı oldukça büyük ve gösterişlidir. Emrinde müdür, şoför, hizmetçi, koruma gibi çok sayıda çalışan vardır. Giyimi, gündelik yaşam pratikleri değişir ancak bütün bunlara rağmen Ademoğlu'nun yüzü gülmez. Onun hikâyesini fırsata çevirmek isteyen bir gazete yarışma düzenler. Ademoğlu'nu güldürmeyi başarana ciddi bir para ödülü verilecektir. Bu arada Ademoğlu'nun başı kapalı olan kızının reklam çekimlerinde başı açılır. Başta bu duruma çok tepki verse de sonra Ademoğlu da ikna olur. Zenginlik değer yargılarında aşınmaya, dönüşüme neden olmuştur. Ademoğlu verdiği yemek davetinde içkide içmeye başlamıştır. Ademoğlu'nu güldürmek fakir insanların umudu olmuş, yarışmaya katılmak için kuyruklar oluşturmuşlardır. Kendi müdürü bile yarışmada şansını dener. Yarışmanın ödülü olan 17 milyarın Türk lirası olarak değil dolar karşılığının ödenecek olması dönemin yapısına uygundur. Yarışma boyunca kimse onu güldüremez. Ademoğlu sonunda ödül olarak verilecek parayı çekimlerin olduğu binanın çatısından aşağı atar. İnsanların paraları toplamak için birbirlerini ezmesi de yine paraya verilen önemi göstermektedir.

Zenginliğin temsil bulduğu bir başka tema ise aşktır. Çoğunlukla aşk üçgeni çerçevesinde gelişen olaylarda zenginlik ilişkilerde yozlaşmayı, aldatmayı beraberinde getirmektedir. Karakterler mutsuz, tatminsizdir. Bu yıllarda çekilen “İki Başlı Dev” (Orhan Oğuz/1990), “Aldatacağım” (Orhan Elmas/1991), “Senin İçin Bir Kadeh” (Biket İlhan/1993), “Bir Sonbahar Hikâyesi” (Yavuz Özkan/1993) adlı filmler bu çerçevede zenginlik temsilleri içeren filmlerdir. Bu filmlerde geçmişteki benzerlerinden farklı olarak zengin-fakir çatışması temel çatışma değildir. Bu filmlere ek olarak; “Aşk Üçgeni” (Yücel Uçanoğlu/1990) ve “Babalar da Ağlar” da (Yavuz Yalınkılıç/1993) zengin kadın temsili; “Sonsuza Yürümek Yalnız Değilsiniz” (Mesut Uçakan/1991) ve “İslam Adalettir” (Yavuz Yalınkılıç/1994) adlı filmlerde ise muhafazakâr zenginlik temsili yer almaktadır. Önceki yıllara benzer olarak bu dönem çerçevesinde ele alınan filmlerde de paranın mutluluk getirmediğine ilişkin temsillere rastlanmıştır.

2.2.8.2000-2015 yılları arasında Türk Sineması'nda zenginlik

1990'lı yıllarda yaşanan olumsuzlukların aksine 2000'li yıllardan sonra Türk sineması adına olumlu gelişmeler yaşanmıştır. Bu süreçten sonra yerli sinemaya olan ilgi ve film üretimi artmaya başlamıştır. Son dönemde özellikle 2004 yılında çıkarılan “5224 numaralı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” ile Kültür Bakanlığı ve 1988'de Avrupa sinema ve görsel-işitsel endüstrisinin gelişimi için kurulan Eurimages destekleri, uluslararası fonlardan alınan destekler, ulusal ve uluslararası film festivallerinden alınan ödüller film yapım sürecindeki maddi darboğazın bir miktarda olsa aşılmasına ve dolayısıyla film sayılarının artmasına olanak vermiştir. Günümüzde dijitalleşme ile sinemada üretim koşullarını değiştirmiş, eski filmlerin yeni restorasyonlu dijital halleri yeniden izleyici ile buluşmuştur.

Buna ek olarak 2000'li yıllar sinema salonu, yerli film sayısı ve izleyici sayısında gözle görülür bir artışın olduğu, Türk filmlerinin uluslararası mecralarda ödüller aldığı, gösterim olanakları bulduğu yıllar olmuştur. Karakaya'nın (2014, s. 15) da değindiği gibi sinema bir yandan özünde evrensel bir dil olma özelliği taşıırken diğer yandan yapısal özellikleri sinemayı aynı zamanda “ulusal”kılar. 2000'li yıllara girerken sinema bir yandan küresel düzeyde yaşanan gelişmelerden payını almış, diğer yandan da ulusal kimliğini korumaya çalışmıştır.

Doksanların ikinci yarısından başlayan ve 2000'li yılları da içine alan süreç için kullanılan “Yeni Türk Sineması” kavramını Sevinç (2014, s. 99) şu şekilde tanımlamaktadır:

Genel anlamıyla, 90'ların ikinci yarısında başladığı kabul edilen, yeni genç bir yönetmen kuşağı tarafından oluşturulan, daha bireysel filmlerin yapıldığı, özel görüntü, ses efektleri, dinamik kamera gibi yeni biçimsel özelliklerin kullanılmaya başlandığı, kültür endüstrisinin televizyon, reklam, müzik gibi kollarından yararlanan (1994'te Özel Radyo ve Televizyon Yasası'nın çıkması ve bu yasa ile özel radyo ve televizyon kanallarının artması sonucu bu durum daha da ilerlemiştir) ve kendi içinde popüler sinema ve sanat sineması ayrımını barındıran bir sinemadır.

“Yeni Türk Sineması” kavramını ilk kullanan isimlerden birisi Asuman Suner'dir (2006). “Yeni Türk Sineması”nın gerek popüler, gerekse sanatsal kanadında sürekli olarak aidiyet temasına dönüldüğünü ve Türkiye'de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan filmlerin merkezinde de bir “Hayalet Ev” figürü olduğunu ileri süren Suner (2006, s. 15), bu ‘Hayalet Ev’ figürünün aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen,

idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurunu simgelediğini belirtmektedir.

Sinemada işlenen aidiyet duygusu çoğunlukla taşra mekânlı filmlerde karşımıza çıkmakta, yüzünü taşraya dönmüş filmlerde kimi zaman karakterler kendilerini gerçekleştirmek ve hayatlarına “anlam” katmak için kendi taşralarından uzaklaşırken, kimi zamanda modern, kapitalist dönemin gelişen teknolojilerinin gölgesindeki şehir yapılanmasından ve iç dinamiklerden uzaklaşarak birey olarak huzur bulacakları taşralarına dönmektedirler (Yılmazkol, 2011, s. 70-71).

2000’li yıllar çok güldürmeyi ve gişe rekorları kırmayı amaçlayan filmlerim çekildiği, gösterildiği yıllar olmuştur. Bu dönemde çekilen büyük bütçeli filmlerde genellikle yerli temaların Amerikan sinemasının biçimsel özellikleriyle harmanlanarak yeniden yorumlanmasından oluşan bir üslup yaratılmıştır. Filmlerde dramatik etkiyi arttırmak için çarpıcı ışık ve filtre kullanımı gibi mizansenin estetikleştirilmesi yoluna gidilmiş, özel görüntü ve ses efektleri, dinamik kamera kullanımı, hızlı ve akıcı kurgu popüler filmlerin tipik ortak biçimsel özellikleri arasında yer almıştır (Suner, 2006, s. 34-35).

2000’li yıllarda çekilen filmlerin içeriklerine baktığımızda ise taşra hikâyelerine ek olarak ülkenin gündeminde bulunan Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaller, yozlaşan büyük kentler, siyasi kirlilik, mafyalaşma, ekonomik kriz gibi konuların filmlere yansıdığı görülmektedir (Scognamillo, 2003, s. 452). Bunların yanı sıra bu yıllarda toplumsal alandaki etkisinin yansımaları olarak dini unsurların yer aldığı filmlerin sayısında da artış olmuştur. Dini unsurlar kimi zaman korku filmlerinin motifleri olarak, kimi zaman da merkezine dini hayat pratiklerini alan filmlerde karşımıza çıkmaktadırlar.

2000’li yıllar Türkiye önemli toplumsal, ekonomik ve kültürel olayların yaşandığı ve sinemaya yansıdığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda yaşanan toplumsal hareketliliğe paralel olarak temalarda benzerlik görülmekle birlikte filmlerdeki zengin karakterlerde değişmiştir. Filmlerde zenginlik göstergeleri, büyük uluslararası mecrada iş yapan şirket/holding patronları, çok katlı havuzlu villalar, plazalar, aşırı lüks ve pahalı otomobiller, özel uçaklar, yatlar, söylemde telaffuz edilen yüksek meblağlı paralar, zengin karakterlerin emrinde çalışan hizmetçiler, şoförler, pilotlar, kaptanlar ve özel güvenlikler, yapılan yurt dışı seyahatleri olarak izleyiciye sunulmuştur.

Geçmiş yıllara oranla azalmakla birlikte 2000’li yıllarda çekilen filmlerde zengin-fakir çatışmasının işlendiği filmler yine zenginliğin görünür kılındığı filmler

olmuştur. Bu yıllarda çekilen “Ağlayan Kadın” (Mesut Taner/2000), “Ömerçip” (Zeki Alasya/2003), “Aşk Geliyorum Demez” (Murat Şeker /2009), “Sümela’nın Şifresi Temel” (Adem Kılıç/2011), “Evim Sensin” (Özcan Deniz/2012) ve “Senden Bana Kalan” (Abdullah Oğuz/2015) bu tür temsillerin yer aldığı filmlere örnektir. Bu filmlerden Ömerçip zenginliği, zengin yaşamı komedi unsurları kullanarak eleştirmesi açısından dikkate değer bir filmidir. Zengin bir kız ve fakir bir gencin evliliğinden dünyaya gelen Ömerçip anne ve babasının ayrılması üzerine annesi ile dedesinin evinde zengin bir hayat sürmektedir. Villa yaşantısı, gösterişli lüks eşyalar, verilen içkili, kostümlü partiler, uşaklar, hizmetçiler, şoför, dadı ve bahçıvan zengin hayatın göstergeleri olmakla birlikte ne Ömerçip’i ne de annesini mutlu etmektedir. Ömerçip hayatında babasının eksikliğini duymaktadır. Annesinin oğluna babası ile yaşadıklarını anlatma sürecinde ise zengin-fakir karşıtlığına ilişkin gelmiş geçmiş bütün kalıp yargılar, kodlar mizahi ve kimi zaman eleştirel bir dille ele alınmaktadır.

Bu dönemde çekilen filmlerde aşk ilişkileri ve/veya aldatma, aldatılma hikayeleri, çerçevesinde de zenginlik temsil edilmektedir. Bu tür temsile örnek “Yeşil Işık” (Faruk Aksoy/2001), “Asmalı Konak” (Abdullah Oğuz/2003), “Adını Sen Koy” (Tuna Kiremitçi/2009), “Sizi Seviyorum” (Mustafa Uğur Yağcıoğlu/2009), “Romantik Komedi Aşk Tadında” (Ketche/2010), “Ya Sonra” (Özcan Deniz/2011), “Bir Avuç Deniz” (Leyla Yılmaz/2011), “Romantik Komedi 2 Bekârlığa Veda” (Erol Özlevi/2013), “Su ve Ateş” (Özcan Deniz), “Bana Adını Sor” (M. Taner Gündöner, Özer Kızıltan/2015) adlı filmlerdir. Yaygın olanın aksine Adını Sen Koy adlı film Eskişehir’de; Asmalı Konak Nevşehir’de geçerken, diğer filmler Türk sinemasında zenginliğin adresi diyebileceğimiz kent İstanbul’da geçiyor. Filmlerde alışveriş merkezleri, plazaları, iş merkezleri, özellikle sosyetenin ve ünlü isimlerin gittiği eğlence mekânları, lüks villaları, lüks son model spor arabaları ile İstanbul’un 2000’li yıllardan sonraki çehresi izleyici ile buluşuyor. Filmler arasında Asmalı Konak ile Su ve Ateş bu yıllarda televizyon dizilerinde de sıklıkla karşımıza çıkan ve oldukça fazla izlenen taşranın büyük zengin aileleri, aşiretleri, onların yurt dışında eğitim almış modern görünümlü genç ağaları ve kentli sevgililerinin ilişkileri çerçevesinde taşranın zenginlerini perdeye taşıyor.

2000-2015 yılları arasında ayrıca “Abuzer Kadayıf” (Tunç Başaran/2000) adlı film şöhret yoluyla zengin olmayı anlatmaktadır. Bir üniversitede öğretim üyesi olan Ersin’in eşi sokak çocukları tarafından öldürülür. Ersin bu çocukların içinde yaşadıkları koşulların onları suça ittiğini düşündüğü için sokak çocukları için bir yaşam merkezi

yaptırmak ister. Ancak bir profesör olarak bunu yapması mümkün görünmemektedir. Abuzer Kadayıf adında bir arabesk sanatçısı yaratır ve gündüzleri üniversitede Ersin olarak ders verirken akşamları bıyıklı, şiveli konuşan, parlak renklerde dikkat çekici takımlar giyinen, altın saat künye takan Abuzer olarak gazonunda programa çıkar. Kısa sürede ünlü olan Abuzer binlerce dolarlık anlaşmalara imzalar atar. Öğretim üyesi olarak Ersin'in yaşadığı ev oldukça mütevazı döşenmiş bir apartman dairesi iken Abuzer kimliği ile yaşadığı ev lüks, gösterişli işlemeli eşyaların, tabloların olduğu bir villadır. Televizyon programı, gazino, yurt içinde ve dışında düzenlenen turneler, dernek geceleri, sinema filmi Abuzer'in imza attığı işler arasındadır. Abuzer ünlendikçe itibarı artar ve daha yüksek meblağlar konuşulmaya başlanır. Ersin olarak hiç bir şey yapamazken Abuzer olarak bankaların ciddi miktarda krediler verebileceği, oldukça zengin bir adama dönüşür. Sonunda hayal ettiği merkezi açar. Ancak bu süreçte popüler kültürün yarattığı ağ onu o kadar içine almıştır ki istese de Abuzer Kadayıf kimliğinden vazgeçemez.

Bunlara ek olarak 2000'li yılların zenginlik temsil eden diğer filmleri arasında öğrenciler arasındaki sınıf çatışması çerçevesinde zenginlik temsili içeren “Ayakta Kal Asla Eğilme” (Adnan Güler/2009); piyango bileti sayesinde zengin olan ve bunu kardeşlerinden ve babasından saklayan bir karı kocanın zenginliğini içeren “Mutlu Aile Defteri” (Nihat Durak/2013); muhafazakâr zengin temsili içeren “Beyza'nın Kadınları Katil İçimizde” (Mustafa Altıoklar/2006); eski kabadayılardan ve yeni mafyaların zenginlik temsillerini içeren “Kabadayı” (Ömer Vargı/ 2007) ve çok zengin ve suçlu bir iş adamı temsili içeren “Av Mevsimi” (Yavuz Turgul/2010) adlı filmleri sıralamak mümkündür.

2.3.Sinemada Temsil Kavramı ve İzleyici Çalışmalarına Kuramsal Bakış

2.3.1 Sinemada temsil kavramı

İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: ‘Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarını düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.’ Saatine baktı: Dört buçuğa beş vardı. ‘Eve gidip okusam.’ Durağa yürüdü. ‘Bunları kurtarmanın yolunu biliyorum. Kocaman sinemalar yapmalı. Bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara. İyi bir film görsünler. Sokağa hep birden çıksınlar...’” (Yusuf Atılğan/Aylak Adam)

Temsil kavramını Mutlu (2004, s. 278/282), herhangi bir şeyin belirgin özellikleriyle yansıtılması ve/veya yeniden sunulması olarak tanımlarken; toplumsal temsilleri, bireylere maddi ve toplumsal dünyada kendilerini konumlandırma, ihtiyaç duydukları denetimi sağlama ve ilettiği toplumsal kodlar aracılığıyla, toplumsal tarihlerini anlamlandırma olanağı tanıyan yeniden üretimler olarak tanımlamaktadır. Kültürel ürünlerin çözümlenmesi sürecinde temsilin önemine vurgu yapan Stuart Hall ise, dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmak olarak tanımladığı temsilin, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğuna ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğine değinir (Kirel, 2010, s. 327-328).

Bir sanat dalı ve bir endüstri aracı olan sinema ile kurulan ilişki tarihsel süreçte sürekli dönüşüm geçirmiştir. İlk yıllarda bir boş zaman geçirme ve eğlence aracı olan sinema zamanla türlerine göre sınıflandırılmış, gelişen teknolojilerin de katkısıyla izleyicilere bambaşka dünyaların kapılarını açmış, kimi zaman bir tür kolektif hafıza aracı olurken, kimi zamanda kitleleri harekete geçirme ve propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Toplum üzerindeki etkisinin gücü fark edildiğinde ise sansür uygulamaları ile müdahaleler edilmiştir. 1910’larda batılı ülkelerde görülmeye başlayan ve günümüze kadar birçok ülkede farklı şekillerde kendini gösteren sansür olgusu filmlerin ‘tehlike’lerinin algılanmasının kanıtıdır. İlk film seyircisi araştırmasının itici gücünün sinemanın izleyiciler ve özellikle çocuklar üzerindeki olumsuz etkileri olduğu söylenebilir. Bu tür araştırmalar dini liderlerin, eğitimcilerin ve sosyal reformcuların düzenli film izleyenlerin ruhsal, ahlaki ve hatta fiziksel açıdan zarar gördüklerine ilişkin endişelerini doğrulama çabasından yola çıkmış, bu ve benzeri araştırmalarda sinema, toplumsal bir sorun olarak ele alınan bir araç haline gelmiştir. 1917 yılında İngiliz Ulusal Kamusal Ahlak Konseyi tarafından yapılan ‘gençlere özel bir yaklaşımla sinemanın fiziksel, toplumsal, ahlaki ve eğitsel etkisi’ çalışması sonucunda sinemanın ‘şeytani potansiyellere’ sahip olduğu sonucuna ulaşılmış, gençlik cinayetlerindeki artış sinema ile ilişkilendirilmiştir. Bu yaklaşım 1930’lardaki araştırmalar üzerinde etkili olmuştur (Gripsrud, 2011, s. 309-310).

Sinema ve izleyici arasındaki ilişkiye ilişkin çalışmalar çok fazla ön plana çıkmamakla birlikte, tarihsel süreçte var olagelmıştır. Hugo Munsterberg, filmin zihinsel katmanda işlediğine ilişkin görüşlerinde, “seyirciyi pasif konuma oturtarak, düş görür gibi

bilinç dışı bir aktivite bulunduğunu kabul eden Freudien yaklaşımın aksine, izleyici ile izlenenin karşılıklı etkileşim içinde olduğunu iddia etmiştir. Munsterberg “Dikkat”, “Bellek”, “İmgelem” ve “Duygular” adlı bölümlerde filme, izleyicinin yönetmenin partneri olduğu aktif bir süreç, güçlü bir zihinsel etkinlik olarak yaklaşan gelişkin bir sinema psikolojisi kuramı geliştirmiştir (Monaco, 2011, s. 372). Eisenstein anlıksal kurgu tarafından tetiklenen epistemolojik atılımlara olan inancında, Bazin, izleyicinin demokratik yorumlama hakkı görüşünde, Mulvey, eril bakışa ilişkin çalışmalarında ve hatta Bolşevik Devrimi’nin lideri V.I. Lenin söylemlerinde sinema izleyici ilişkisine değinmiş ve sinemanın etkili bir propaganda aracı olduğunu vurgulamıştır. Dönemin önde gelen Sovyet film kuramcıları ve yönetmenleri de sinema aracılığıyla kitleleri harekete geçirmenin yollarını aramışlardır. 1970’lere gelindiğinde, ilgili teorilerde sinemasal durumun zevklerinin psikanalizine ilişkin çalışmalar yapılırken, 1980’lerde ve 1990’larda izleyiciliğin sosyal olarak farklılaştırılmış formları üzerine analizler yapılmıştır. Bu süreçte okuyucu tepki teorisi veya alımlama teorisi özellikle Constance Alımlama Estetiği Okulu (Constance School of Reception Aesthetics) ile ilişkilendirilmiştir (Stam, 2014, s. 238).

Sinema ve izleyici arasındaki ilişkiye ilişkin çalışmaların/görüşlerin paylaştığı ortak fikir filmlerin sosyal ve kültürel öneminin seyircinin varlığıyla söz konusu olduğu yönündedir. Bunun nedeni film üretimi ile sağlanan ham maddenin izleyici dolayımıyla sosyo-kültürel süreçlere ‘girdi’ haline gelebilmesinde yatmaktadır. Bu çerçevede Marxist bir yaklaşımla, sinemanın izleyiciler üzerindeki etkisi, izleyicilerin düşüncelerini “yenilikçi” doğrultuda değiştirmesi ya da ‘yanlış bilinç’ üretimiyle egemen ideolojinin yeniden üretimi ve yayılımına olanak tanınmasıyla ilişkilidir. Bu yaklaşım 1970’lerde göstergebilim ve ‘psikanalitik screen’ geleneğinin gelişimine katkı sağlamıştır. Daha güncel yaklaşımlar pragmatik bir anlam kuramına dikkat çekmektedir. Bu kurama göre anlam filmsel metinlerle değil izleyici tarafından belli bağlam boyutlarına göre inşa edilmektedir. Bununla ilgili kuramsal yaklaşımlar arasında yorumbilgisi, fenomenoloji, C. S. Peirce’in göstergebilim kuramı ve İngiliz kültürel çalışmalarının eklektik yaklaşımları yer almaktadır (Gripsrud, 2011, s. 308).

Günümüzde süreç içerisinde yaşanan teknolojik dönüşümlerin etkisiyle ortaya çıkan dijital gösterimler, daha önceki geleneksel üretim biçiminin aksine seyirciyi çok daha fazla merkezine koyan ve onun beklentilerine göre kendi dinamiklerini yenileyen bir aşama olarak olanaklarını gün geçtikçe arttırmaktadır. Dijital olanakların, seyircisine

kazandırdığı seyir deneyimleri olan televizyon, video gibi teknolojilerde gözlemlenebilir sonuçlar vermesine karşın, bu sonuçların en somut değerlendirilebileceği teknolojiler üç boyutlu sinema ve interaktif seyir teknolojileridir. Bu olanaklar sayesinde değişen, dönüşen seyir kültürü televizyon, video, cd, dvd, blue-ray, cep telefonu ve internet ortamından bireysel izlemeye de olanak vermekte bu yönüyle kamusal alanda birlikte izleme ve devamında film üzerine yapılan sohbetlerle sosyalleşmedeki dönüşüm bu sürecin toplumsal bağlamdaki yansımalarını oluşturmaktadır. Çünkü bireyin kendisini teslim ettiği bir ritüelden daha çok, kendi seyir kurallarını, yalnız ya da birlikte izlediği seyirci çevresini belirlediği bir biçim söz konusudur ve bu nedenle kaçış alanı olma özelliği ortadan kaybolur. Yani seyircinin pasif konumu değişmiş, daha aktif bir seyirci gündeme gelmiştir. Dijital sinema teknolojileri ve getirdiği seyir biçimi anlamında değinilecek en son başlık interaktif sinema teknolojileridir. Yeni medya teknolojilerinin temel kavramlarından biri olan interaktivite kavramı, interaktif sinema bağlamında, seyirci ve seyredilen filmin karşılıklı bir ilişki içinde olması, bu ilişkinin birbirlerini etkileme olanağına şans tanıyacak şekilde yapılandırılması anlamına gelmektedir. Sinemanın diğer üretim biçimlerinde de seyirci ve film arasında bir ilişki olmasına karşın, interaktif sinema, bu ilişkinin karşılıklı olması amacıyla ortaya çıkan bir teknoloji olması bakımından dikkat çekicidir (Yüksel ve Demir, 2014, s. 37-39).

Alımlama çalışmaları ise, eleştirel iletişim araştırmaları içerisinde özellikle de kültürel çalışmaların son yıllarda yoğunlaştığı alanlardandır. Televizyon izleme, roman okuma, film seyretme gibi gündelik yaşam pratikleri toplumsal bir bağlama yerleştirilmiştir. Alımlama genel anlamda iletişim sürecinde, mesajın hedef kişi ve/veya kitle ile buluşma sürecini ve ortamını dile getiren bir kavramdır. Alımlama, bu iletişim sürecinde alıcıların yaygın inanışın aksine edilgin değil etkin katılımcılar oldukları yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım gönderici ve mesajı iletişim sürecinin denetleyicileri olarak kavramlaştıran klasik yaklaşımlardan farklı bir noktaya dikkat çekmekte, iletişim sürecinde mesajın edilgin olarak basitçe tüketiminden ziyade, etkin olarak yeniden üretilmesini kast etmektedir/ifade etmektedir. Böylelikle alımlama çalışmalarında kitle iletişim sürecinde anlam üretiminde etkin olan/etkin olduğu düşünülen izleyiciler, iletişim araştırmalarının asal kategorisi alımlayıcılar olarak öne çıkartılmıştır. Alımlama Kuramı; İletişim sürecinin tüketim anında içeriğin metne nasıl yaklaştığını ve nasıl yorumladığını ele almaktadır. Mutlu'nun (2004:19) aktardığı gibi Brigitte Höijer (1990) alımlamayı izleyicilerin metinleri yorumlamaları, deşifre etmeleri,

okumaları, anlam üretmeleri, algılamaları ve kavramalarını dile getiren ortak bir terim olarak tanımlarken; alımlama çalışmalarının metin çözümlemeleri ve izleyicilerin yanıtlarının çözümlemelerini incelemenin yanı sıra bu ikisini birbirleriyle ilişkilendirmek üzerine olduğunu dile getirmektedir. Bu noktada izleyici alımlamalarındaki farklar bireysel ve toplumsal faktörler/etmenler çerçevesinde ele alınabilir (Mutlu, 2004, s. 19-20).

White, alımlama kuramlarındaki dört farklı bakış açısını ayırt etmektedir (akt. Mutlu, 2004, s. 20):

1) Bir Neo-Marksist yönsemeyle karakterize olan ve yapısalcı çözümlemeden haylice yararlanan Anglo-Amerikan kültürel çalışmalar geleneği;

2) İşlevselci yaklaşımlara çok daha yakın duran bir Amerikan simgesel etkileşimci geleneği;

3) Geertz, Levi-Strauss ve Turner gibi çok farklı düşünürlerin bilişsel kültürel antropolojisinde sağlam kökleri olan oydaşımsal kültürel çalışmalar geleneği

4) Alt sosyal sınıfları, onların aktif kültürel katkısını davet edip bu katkıyı tanıyarak rızalarını kazanacak şekilde iktidar yapısına eklemlenen hegemonya teorilerinden temellenen bir gelenek.

Hangi yaklaşım söz konusu olursa olsun, alımlama çalışmalarında öne çıkan isimler Stuart Hall, David Morley, John Fiske, Ien Ang ve Janice Radway'dir (Akbulut, 2014, s.12).

İzleyicilerin söylemleri anlamdirmalarına ilişkin incelemeler, kültürel çalışmalar geleneği içerisinde yer alan Stuart Hall'in çoklu okuma yöntemi çerçevesinde ele alındığında Hall'ün (2003,s.322), medya metnlerinin mesajlarının anlamlandırılabilceği üç pozisyon belirlediği görülmektedir. Bunlardan ilki 'baskın-hegemonik' pozisyonudur. Bu pozisyonda, izleyici mesajı önerilen anlamına uygun bir biçimde okur. Bu şeffaf bir iletişim için ideal bir tarzıdır. Bu durumda, profesyonel kod tarafından oluşturulan pozisyonu ayırt etmemiz gerekir. Bu mesajı kodlayan kişilerin aldıkları pozisyonudur. Ancak profesyonellerin kodlamaları çok önceden hegemonik boyutta tamamlanmıştır. Profesyonel kod egemen kodlamadan görece bağımsızdır ve kendisine ait ölçütleri, değişimleri ve işlemleri hayata geçirir. Buna rağmen, profesyonel kod baskın kodun hegemonyası çerçevesinde işler, baskın tanımların yeniden üretilmesine hizmet eder.

İkinci okuma biçimi, 'müzakereci okuma'dır. İzleyicilerin büyük kısmı medya mesajlarının içinden çıkarılması istenen hâkim anlamın ne olduğunu farkındadırlar. Buna rağmen, hâkim tanımlar oldukça hegemoniktir; çünkü küresel anlamda 'hâkim pozisyon'da olan olayları ve durumları temsil ederler. Müzakereci okumayı içeren bir

kodaçıklama uyumsal ve karşıtsal öğelerin karışımından oluşur. Hall, müzakereci okumaya, bir işçinin grev yapma hakkını sınırlayan bir yasa veya maaşların dondurulması tartışmalarına tepkisini örnek gösterir. Ekonomik tartışmalar söz konusu olduğunda, kod açıcı, hegemonik tanımlamayı benimseyebilir ve herkesin enflasyonun düşmesi için daha az kazanması gerektiğini kabul edebilir. Ancak bu pozisyonu benimsemesi, daha iyi bir ücret ve çalışma koşulları için grev yapmasını da engellemez. Son olarak üçüncü okuma şekli ‘*muhalif*’ okumadır. Adından da anlaşılacağı gibi muhalif okumada izleyici metnin içerdiği bütün anlam ve yan anlamları çözer ve bunlara karşı tutum alır. Hall’un buna verdiği örnekte, ücretlerin sınırlandırılmasına ilişkin bir tartışmayı izleyen kişinin, ulusal çıkarları, sınıf çıkarları olarak okuması muhalif bir okuma olarak gösterilmektedir (Hall, 2003, s. 324-325).

Alımlama çalışmalarının bir diğer önemli ismi İngiliz iletişim bilimci David Morley, Hall’ün kodlama/kodaçıklama çalışması ve Hall ve Parkin’in okurların toplumsal konumlarının metinleri okuma sürecinde etkili olduğuna ilişkin görüşlerinden hareketle güncel olaylarla ilgili popüler bir televizyon programı olan *Nationwide Project* üzerine bir araştırma yapmıştır. Çalışma sonucunda Morley, yaptığı ideolojik içerik analiziyle programın ulusal birlik yönünde milliyetçi görüşler aktardığı ve sınıfsal çelişkilerin üzerini örttüğü yönünde bir sonuca ulaşmıştır. Buna ek olarak Hall’ün görüşünün aksine toplumsal sınıfın izleyici okumalarında tek belirleyici olmadığını ve metinlerin çoklu okumaya açık olduklarını ortaya çıkarmıştır. Farklı eğitim, yaş, cinsiyet ve meslek gruplarıyla yapılan odak grup görüşmelerinde yeğleyen/egemen okuma yapanlar; çıraklar (işçi sınıfı) ve banka memurları (orta sınıf) müzakereli/ tartışmalı okuma yapanlar; üniversite öğrencileri (orta sınıf) ve sendika yöneticileri (işçi sınıfı) olmuştur. Muhalif okuma yapanlar ise; programı işe yaramaz bulan siyahlar ve radikal bir biçimde karşı çıkan işçi temsilcileridir. Morley bu çalışmasıyla, işçi sınıfı okumalarının egemen, müzakereli ve muhalif olabileceği sonucuna ulaşmış ve bireyin üyesi olduğu değişik toplumsal gruplardan kaynaklanan söylemlerinin, metindeki söylemi okuma sürecinde etkili olduğunu ortaya koymuştur (Yaylagül, 2014, s.135-136; Fiske, 2003, s.148-149; Güngör, 2013, s.128).

Bunun yanı sıra iletişim alanına yaptığı katkılarla tanınan John Fiske “Television Culture” adlı çalışmasında alımlama analizleri ile post yapısalcı dil kuramı arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır. Fiske, televizyon çıktılarının semiyotik/göstergesel bir deneyim olduklarını belirtmiş, açık ve çok anlamlı oldukları için de izleyicinin kendi

toplumsal ve öznel koşulları içerisinde metinleri istedikleri gibi çoklu anlamlandırabileceklerini ileri sürmüştür (Özsoy, s. 2011:101).

Öte yandan Ien Ang 1985 yılında yaptığı “Watching Dallas” adlı çalışmasında, 1980’lerin en popüler televizyon dizilerinden birisi olan Dallas’ı Hollandalı kadın izleyicilerin nasıl okuduklarını ele almıştır. Çalışmada izleyicilerin diziyle olan ilişkilerini yazdıkları mektuplar bağlamında çözümleyen Ang, dizinin gerçeklikten yoksun olduğu yönündeki eleştirilerin aksine, izleyiciler tarafından sahici ve inandırıcı bulunduğu sonucuna ulaşmıştır. Ang, bu sonuçtan hareketle dizinin gerçeklik etkisini dış dünyayı yansıtmak yoluyla değil, izleyicide doğrudan katılım duyguları oluşturarak sağladığını ileri sürmüştür (Özsoy, 2011, s. 100-101).

Etnografik alımlama çalışmalarında önemli isimlerden bir diğeri olan Janice Radway “Reading the Romance” (1984) adlı çalışmasında Morley ve Fiske gibi tekil okuyucudan yola çıkmış ve aşk romanının toplumsal anlamının, okuyucuların kültürel yaşam dünyaları ile ideoloji ve iktidar ilişkilerinin karşılıklı ilişkisinin ürünü olduğunu ileri sürmüştür. Çalışmasında romantik okumanın hazları ile kadınların ataerkil evlerdeki konumu arasındaki ilişkilere değinen Radway, aşk romanı okumanın kadınları disiplin altına almaya çalışan toplumsal düzende romantik bir kaçış, duygusal bir destek sağladığına işaret etmektedir. Ancak bu romantik kaçış, okuyucunun kendi ihtiyaçlarının karşılandığı yönünde bir alımlama gerçekleştirmesiyle söz konusu olmaktadır (Stevenson, 2015, s.176-177) Sinemada alımlama çalışmalarına uzak kalınmış ve 1980’li yıllarda alımlama çalışmaları film eleştirisi içinde yer almaya başlamıştır.

2.3.2 Sinemada alımlama çalışmaları

Sinemada alımlama çalışmaları 1980’li yıllarda yapılmaya başlanmıştır. Judith Mayne günümüz film çalışmalarındaki izleyici analizlerini şu gruplar altında değerlendirir:

“Kurumsal izleyici modeline (aygıt kuramları) karşı “Revizyonist Kategoriler”:

A. Kurumsal modele meydan okuyan ve izleyicinin gerçekte filme nasıl cevap verdiğinin araştırılması gerektiğini vurgulayan “ampirik modeller”:

1. Bilişsel model, sinemasal imgelerin tüketiminin ve bu imgelerle özdeşleşmenin kaçınılmaz olarak ideolojik açıdan üst-belirlenmiş olduğu iddiasını yeniden değerlendirerek izleyicinin etkinliğini açıklamaya çalışır.

2. Etnografik model, kurumsal yaklaşımın özneyi pasif biçimde konumlandırmasını ve direniş imkânının hesaba katılmayışını eleştirir ve gerçek izleyicilerin filmleri okuma biçimlerine yönelir.

B. “Tarihsel Modeller”: Tarihsel modeller izleyicinin kurumsal olarak belirlendiği görüşünü paylaşırlar da farklılaştıkları önemli bir nokta da bulunmaktadır: Kurumsal model sinemasal öznenin/izleyicinin “her zaman daha önceden” Batılı toplumun hâkim özesine karşılık geldiği görüşünü sürdürürken, tarihsel model “egemen” özne kavramının tarihsel duruma göre nasıl değişebileceğini anlamaya çalışır. Bir başka deyişle tarihsel izleyici modeli, izleyicinin tarihsel ve kültürel olarak spesifik biçimde tanımlanması gerektiğini ileri sürer.

C. Feminizm: Kadın izleyici üzerine yoğunlaşan feminist çalışmalardır. Mayne’in feminist film çalışmalarını tarihsel ve etnografik çalışmalardan ayrı bir kategori olarak kabul etmesinin sebebi, bu çalışmaların merkezi ilgisinin kadın izleyiciyi teorize etmek olmasıdır (Mayne, 1993’ten aktaran Karabağ Sarı, 2012, s.15-16).

Sinema filmlerinin alımlanması çalışmalarında öne çıkan yaklaşımlardan biri tarihsel materyalizmdir. Janet Staiger’in (1986) ilk olarak “The Handmaiden of Villainy: Methods and Problems in Studying The Historical Reception of a Film” başlıklı makalesinde önerdiği tarihsel materyalist yaklaşım filmin ilk olarak gösterildiği dönemde basında yer alan film eleştirileri, akademik çalışmalar gibi filme verilen tepkileri inceler. Bunları, “bağlamsal söylemlerle” ilişkisini irdeleyerek yorumlar; yapısalcı analizlerde olduğu gibi altta yatan asıl homojen yapıyı ortaya çıkarmaya çalışmaz ya da psikanalitik yorumlarda olduğu gibi evrensel bir insan psişesi nosyonundan hareket etmez. Staiger, filmin gösterildiği dönemde toplumda dolaşımda olan sosyal ve tarihsel söylemlerle “izleyicinin erişebildiği bağlamsal okuma stratejileri”ni ilişkilendirerek “yorumlama etkinliğini tarihselleştirir.” Buna ek olarak tarihsel materyalist yaklaşımda analiz sadece belli bir zaman dilimiyle sınırlı değildir; aksine yaklaşımın ayırıcı özelliklerinden biri filmin farklı periyotlarda okunma ve yeniden okunmalarının değerlendirmesidir (Kaya Mutlu, 2005’den aktaran Karabağ Sarı, 2012, s.18).

Staiger, kültürel ürünlerin kendi içkin anlamları olmadığını ve yorum farklılıklarının tarihsel bir temeli bulunduğunu ve farklılıkların yapısal özelliklerden değil, sosyal ekonomik ve politik koşullardan ve toplumsal cinsiyet, cinsel tercih, ırk, etnisite, sınıf, ulus, gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını ileri sürmektedir (Karabağ Sarı, 2012, s.55) .

Sinemada alımlama çalışmalarında etnografik yaklaşıma öncü olarak ise Jackie Stacey’nin Star Gazing (1994) çalışması gösterilebilir. Film çalışmalarında kadın

izleyicilik olgusuna, filmi temel alıp psikanalitik açıdan bakmanın yeterli olmadığını savunan Stacey çalışmasında, filmleri izleyen kadın izleyicilerin pratiklerini ve yaşadığı deneyimleri incelemeyi seçmiş ve kadınların mektuplarından yola çıkarak, sinemaya gitmekten alınan hazzın, film izlemekten alınan hazdan daha değerli olduğu saptamasını yapmıştır. Stacey’e göre “Hollywood yıldızlarının şaşaasının çekiciliği ve diğer daha az belirgin zevkler, film gösterimine gitme ritüelinden, paylaşılan ortak deneyimden, izleyicilerin birlikteliğinden ve sinema salonun konforundan ve lüksünden kaynaklanır. Üstelik alınan her keyif/ haz, diğerlerini destekler ve güvenceye alır” (Storey, 2000, s.84).

Stacey, araştırmasıyla sinemaya gitmenin, İngiltere’deki kadınlar için, filmlerdeki Hollywood yıldızları aracılığı ile özerkliği, bireyselliği ve bağımsızlığı ifade ettiğini vurgulamıştır. Stacey çalışmasında toplumsal cinsiyet ve izleyici araştırmaları için etnografik bir analiz önerirken, kadın izleyicilerin metin tarafından pasif bir şekilde konumlandırılmadıklarını, Hollywood sinemasının hâkim anlamlarını müzakere ettiklerini ileri sürmüştür (1994, s.11-12).

Alana katkı sağlayan bir diğer kuramcı Annette Kuhn ise, *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory* (2002) başlıklı çalışmasında, sinemanın seyirciler için anlamını incelemektedir. Kuhn çalışmasında, 1930’larda sinemaya giden kişilerin deneyimlerini sözlü tarih görüşmeleriyle incelemekte ve öznel belleğini, anılarını, izleyicileri biçimlendiren ve onların paylaştığı bir güç olarak kültürel belleğin nasıl işlediğini keşfetmeye çalışmaktadır.

Sinemada alımlama alanına katkı sağlayan ve “tarihsel materyalist yaklaşımla” bu çalışmanın alımlama analizinin kuramsal temelini oluşturacak olan bir diğer isim “Perverse Spectators: The Practices of Film Reception” (2000) adlı çalışmasıyla Janet Staiger’dır. Belli filmlerin belli dönemlerde izleyicilere sunulma nedenlerini araştıran Staiger (2000) çalışmasında, filmleri, üretildiği ve dolaşıma sokulduğu tarihsel, toplumsal, politik bağlamı içinde alır. Staiger’a göre izleyicinin filmler hakkındaki görüşleri, metinlerden çok bağlam tarafından yönlendirilmiştir. Tam bir alımlama kuramı önermeyen kuramcı, anlamın izleyicinin etkileşimiyle ortaya çıktığını belirtir. Staiger (2000, s.23) sanat eserinin içeriği ve sergileme biçiminin etkilerini kabul etmekle birlikte izleyicinin bilişsel-duyuşsal faaliyetleri ve dolayısıyla kimliği ve yorumlama stratejileri yorumlama sürecinde belirleyici rol oynamaktadır. İzleyicinin okuma ve anlamlandırma, alımlama sürecine ilişkin stratejileri ve taktikleri tarihsel olarak belirli tarihsel koşullarla

oluşturulmuştur. Tarihi koşullar ise "yorumlayıcı topluluklar" ya da kendi klasik algılayış biçimlerini üreten hayranlar gibi kültürel gruplar yaratabilmektedir.

3.YÖNTEM

3.1.Araştırma Modeli

Nitel durum çalışması, bir ya da birkaç durumun derinlemesine araştırılması; diğerk bir ifade ile duruma ilişkin etkenlerin (ortam, olaylar, bireyler, süreç) bütüncül bir yaklaşımla araştırılması, ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve durumdan nasıl etkilendiklerinin ortaya konulmasını içerir. Bir durumda meydana gelen değışim ve süreçleri anlamak önemli olduğu için uzun dönemli çalışmalarda söz konusu olur ve durum çalışmalarında genellikle çoklu veri toplama yöntemi kullanılır (Yıldırım, H., & Şimşek, 2000, s.77). Bu çalışmada belirli bir duruma ilişkin değışim ve süreçleri karşılaştırma yoluyla ortaya koymayı amaçladığı için ve bu amaca ulaşmada çok boyutlu veri toplama (görüşme, gözlem, analiz) tekniği kullanılacağı için araştırmanın modelini durum çalışması oluşturmaktadır. Bu süreçte filmlerin analizi, metin analizi ile kodlamayı, alımlama analizi ise anlamlandırma yani kod açımamayı ele almaktadır.

3.2.Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini 1980 sonrasında Türk sinemasında çekilen popüler filmler oluşturmaktadır. Çalışmada öncelikle dönemin zenginlik temsillerini içeren filmler belirlenmiştir. Ardından bu filmler arasından olasılıklı örnekleme yöntemlerinden basit rastgele örneklem yöntemi ile seçilen 7 film çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Yapılan ilk incelemeler sonucunda 1980-2015 yılları arasında çekilen toplam film sayısı ve bu filmlerden zenginlik temsili içeren filmlerin sayısı şu şekildedir⁵:

⁵ Filmlerin belirlenme sürecinde Agah Özgüç'ün (2014) Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014). (İstanbul: Dönence Basım ve Yayın.) ile <http://www.sinemalar.com/>, <http://www.beyazperde.com/> ve <http://www.imdb.com/> internet sitelerinden yararlanılmıştır.

YIL	ÇEKİLEN TOPLAM FİLM SAYISI	ZENGİNLİK TEMSİLİ İÇEREN FİLM SAYISI
1980	65	27
1981	129	17
1982	82	28
1983	75	15
1984	126	27
1985	123	53
1986	191	82
1987	197	48
1988	112	26
1989	98	32
1990	78	16
1991	32	4
1992	36	6
1993	80	20
1994	78	17
1995	35	8
1996	34	5
1997	18	1
1998	17	2
1999	12	3
2000	22	4
2001	16	2
2002	7	4
2003	15	4
2004	18	3
2005	25	5
2006	33	10
2007	43	5
2008	51	6
2009	70	15
2010	64	10
2011	70	6
2012	62	4
2013	86	14
2014	61	17
2015	114	13

Tablo 1: Yıllara göre çekilen film sayıları ve zenginlik temsili içeren film sayıları

Tabloda görüldüğü gibi araştırma çerçevesinde ulaşılabildiği kadarıyla 1980-2015 arası dönemde toplam 2375 film çekilmiştir. Yapılan ilk tarama sonucunda bu filmlerden 559 tanesinde zenginlik temsillerine rastlanmıştır. Bu filmlerden ulaşılabilen, izlenebilen film sayısı 272'dir. Ulaşılabilen filmler arasından çalışma kapsamında ele alınan (1980-1990, 1990-2000, 2000-2015) dönemleri temsil edecek şekilde rassal örnekleme ile 7 film seçilmiştir. Bu filmler, Banker Bilo (Ertem Eğilmez/1980), Sosyete Şaban (Kartal Tibet/1985), Yalnız Değilsiniz (Mesut Uçakan/1990), Eşkıya (Yavuz Turgul/1996), Büşra (Alper Çağlar/2010), Hayat Sana Güzel (Murat Şeker/2014) ve Mandıra Filozofu (Müfit Can Saçıntı/2014)'dir. Seçilen bu filmler araştırmacı tarafından betimsel analiz yoluyla incelenmiş ve filmlerde yer alan zenginlik temsilleri ile bu filmlerin o dönemin toplumsal yapısı ile ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Film sayısının çokluğu ve katılımcıların yaş ortalaması dikkate alınarak izleyici alımlaması için bu 7 film arasından her dönemi temsil edecek bir film olmak üzere toplam 3 film seçilerek izleyiciye birer hafta arayla izletilmiştir. Bu çerçevede katılımcılara ilk hafta Sosyete Şaban filmi, ikinci hafta Yalnız Değilsiniz adlı film, son hafta ise Mandıra Filozofu adlı film izlettirilmiştir. Her filmin ardından kapalı uçlu ve yarı yapılandırılmış açık uçlu sorulardan oluşan görüşme formu çerçevesinde katılımcılarla aynı gün içerisinde derinlemesine görüşmeler yapılmıştır.

3.3.Verilerin Çözümlemesi

Bu çalışmada, çoklu yöntem anlayışı benimsenerek; *metin çözümlemesi ve yarı yapılandırılmış görüşmeden* yararlanılmaktadır. Çalışmada filmlerin çözümlemesi temsil kavramı çerçevesinde betimsel bir durum analiziyle gerçekleştirilmiştir. Temsil kavramını Mutlu (2004, s. 278/282) herhangi bir şeyin belirgin özellikleriyle yansıtılması ve/veya yeniden sunulması olarak tanımlarken; toplumsal temsilleri, bireylere maddi ve toplumsal dünyada kendilerini konumlandırmak ve ihtiyaç duydukları denetimi sağlarken ilettiği toplumsal kodlar aracılığıyla, toplumsal tarihlerini anlamlandırma olanağı tanıyan yeniden üretimler olarak tanımlamaktadır. Kültürel ürünlerin çözümlemesi sürecinde temsilin önemine vurgu yapan Stuart Hall ise, dili kullanarak anlamlı bir şey söylemek ya da diğer insanlara dünyayı anlamlı bir biçimde sunmak olarak tanımladığı temsilin, anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası olduğuna ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğine değinir (Kirel, 2010, s. 327-328).

Çalışmada, betimsel analize ampirik veriler sağlamak için, sosyo-ekonomik statü indeksinde (Kalaycıoğlu; vd., 2010, s.200) yer alan kriterler (Meslek, Gelir Seviyesi, Gelir Kaynağı, Eğitim, Mülkiyet, Yaşanılan Ev ve Yaşanılan çevrenin yapısı) ve daha önce 1950-1970 tarihlerini içerecek şekilde Aslıhan Doğan Topçu (2005) tarafından doktora tezi olarak yapılmış çalışmada içerik analizi uygulaması için hazırlanmış sorulara ek olarak yapılan okumalar çerçevesinde yeni bir soru formu (Ek1) oluşturulmuştur. Bu form çerçevesinde yapılan analizle filmlerde temsilin nasıl kurulduğu, toplumsal gerçekliğe uygun olup olmadığı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Fiske'nin (2003, s.205) de değindiği gibi medya metnlerinin toplumsal olarak kullanılma biçimleri metnlerin yapılarında açık bir biçimde görülmediği için metinsel çözümlemelerle ortaya konulamayabilir. Benzer şekilde metnlerin bazı anlamları da metinsel çözümlemelerle açığa çıkarılamayabilirler. Çünkü bu anlamlar metnlerin okurların toplumsal konumlarıyla buluştuklarında üretilmektedirler ve bu buluşmada okur anlamlandırma sürecinde beklenilmeyen/öngörülmemiş olan metin dışı etmenleri getirebilir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada, betimsel ile belirlenen zenginlik kodlamaları çerçevesinde oluşturulan yarı yapılandırılmış sorular ile film izleyicileri ile derinlemesine görüşme yapılacaktır. Yapılan görüşmeler alımlama kuramı ve Janet Staiger'in "Tarihsel Materyalist" yaklaşımı yöntemi çerçevesinde değerlendirilecektir. İngiliz Kültürel Çalışmalar Geleneğinden gelen alımlama yaklaşımına göre medyayı kullanmak izleyiciler açısından medyanın sunduğu kültürel ürünleri anlamlandırma sürecidir. Yaylagül alımlama çalışmalarına ilişkin bazı temel özellikleri şu şekilde sıralamaktadır (2008, s.119-120):

- 1) Medya metnleri izleyicilerin alımlamaları yoluyla anlamlandırılır. Medya metnlerinin önerdiği anlamlar hiçbir zaman kurulu ve öngörülebilir değildir.
- 2) Medya kullanım süreci özel bağlamda belli çıkarların ifadesidir.
- 3) Medya kullanımı tipik olarak duruma özgü ve toplumsal konumlara bağlı olarak gelişen katılımcı ve yorumlayıcı bir süreçtir.
- 4) İzleyiciler belli medya türleri için benzer formlar ve söylem çerçevesini paylaşan farklı yorumlama toplulukları oluştururlar.
- 5) İzleyiciler asla pasif olmadıkları gibi bütün izleyiciler eşit de değildirler. Bazıları diğerlerine göre daha tecrübeli ya da daha aktiftirler.
- 6) Kullanılan teknik "nitel", derinlemesine ve sıklıkla etnografiktir ve medya içeriği, alımlama eylemi ve bağlamı birlikte ele alırlar.

Aydın'ın (2007, s.119) aktardığı üzere Fransız sosyolog Dominique Pasquier, alımlama çalışmalarının (reception studies) farklı araştırma geleneklerinin iç içe geçtiği

ve kaynaştığı bir alan olduğunu ifade etmektedir. Alımlama çalışmaları açısından özellikle üç geleneğin bir araya geldiği söylenebilir. Birincisi edebiyat çalışmalarıdır. Metin ve okuma kavramlarının çıkış noktası da burada yatmaktadır. Edebi eserin anlamı okuyucuların deneyimleriyle şekillenir ve dolayısıyla kişiden kişiye değişebilir. Kültürel çalışmalar geleneğinin alımlama çalışmalarına katkısı ise, bir metnin kodlanmış olduğunu ve değişik kodaçımının mevcut olduğunu önermesi noktasında ortaya çıkar. Birmingham’da araştırmalar yürüten akademisyenler kitle iletişim çalışmalarını yapısalcılık ile tanıştırmışlardır. Ayrıca Roland Barthes’in semiyolojisiyle birlikte mesajların yapısına yerleştirilen egemen ideoloji anlayışını da benimsemişlerdir. Ve son olarak da “Kullanımlar ve Doyumlar” yaklaşımı, alımlama çalışmalarını etkileyen bir gelenek olmuştur. Burada da, medyanın mesajlarını kendi yararına, kendisi için kullanan aktif izleyici düşüncesi hâkimdir.

Bu çalışmada ise izleyicilerin filmlerde yer alan söylemleri anlamdirmalarına ilişkin incelemeler, Janet Staiger’in “Tarihsel Materyalist Yaklaşımı” çerçevesinde ele alınmaktadır. Bugün eleştiri alanında yaygın varsayımın bir metnin, bir sanat ürününün izleyicisinin veya bir film izleyicisinin bir odak noktası olması gerektiği düşüncesi olduğuna vurgu yapan Staiger (1992, s.ix), tarihsel yorumlama stratejilerini betimlemenin ve bu özgül stratejilerin sebeplerini açıklamanın, kültürel ürünlerin felsefesi, eleştirisi ve tarihine değerli katkılar yapabileceğine vurgu yapmaktadır. Bu çerçevede tarihsel materyalist yaklaşımı ile Staiger, kültürel ürünlerin kendi içkin anlamları olmadığını, yorum farklılıklarının tarihsel bir temelini bulduğunu ve aynı zamanda bu farklılıkların yapısal özelliklerden değil, sosyal, ekonomik ve politik koşullardan ve toplumsal cinsiyet, cinsel tercih, ırk, etnisite, sınıf, ulus gibi inşa edilmiş kimliklerden kaynaklandığını belirtmektedir. Staiger, yorumlama stratejileri ve tarihsel izleyicilerin incelenmesinde bağlamsal ve materyalist bir yaklaşımı önermektedir. Bu yöntemin seçilmesinin önemli nedenlerinden biri de Staiger’in anlam üretimindeki değişime ve izleyicinin anlam üretimine katkısına yaptığı vurgudur.

Bu çerçevede çalışma kapsamında Eskişehir’de yaşayan, 50 yaş ve üstü 5 kadın 5 erkek toplam 10 görüşmeci ile görüşülmüştür. Bu görüşmeciler kartopu örneklem yoluyla seçilmiştir. Görüşmecilerin seçiminde kişisel bağlantıların yanı sıra görüşmeciler aracılığıyla kurulan yeni bağlantılardan yararlanılmıştır. Görüşmecilerin tamamı Türk Sineması ve izleyici ilişkisine ilişkin böyle bir çalışmaya katılmaktan mutlu olacaklarını dile getirmişler ve bütün görüşmelere kendi koşulları ile oldukça istekli gelmişlerdir.

Katılımcılardan 8 kişinin çalışmıyor olması nedeniyle film izlemeleri ve ardından görüşmeler gündüz saatlerinde yapılmıştır. Emekli olmasına rağmen çalışmaya devam eden iki katılımcı görüşme gün ve saatlerine göre iş planlamalarını yapmışlardır. Katılımcıların tamamının görüşmelere oldukça özenli giyinip geldiği görülmüştür. Görüşmecilerin bu olumlu yaklaşımında kişisel özelliklerinin, bilim ve sanata verdikleri önemin yanı sıra Eskişehir ilinin sanatsal etkinliklere verdiği önemin de etkili olduğu düşünülmektedir.

Görüşmeye katılan 10 kişiden 7'si ile araştırma sürecinde tanışılmıştır. Katılımcılara telefonda bir ön bilgilendirme yapılmış görüşmelerin yapılması planlanan tarihler arasında Eskişehir'de olacak olmalarına, planlanmış şehir dışı seyahat planlarının olmamasına dikkat edilmiştir. Tamamı Eskişehir'de yaşayan katılımcılardan 6 tanesi Eskişehirlidir. Katılımcılardan 3 tanesi sonradan Eskişehir'e yerleşmiştir ve uzun yıllardır bu kentte yaşamaktadırlar. Katılımcıların 1 tanesi hiç çalışmamış ev hanımıdır. 7 kişi emeklidir. 2 kişi de emekli olmuş ancak hala çalışmaya devam eden kişilerdir. Araştırmaya katılanlar arasında 9 kişi evli 1 kişi duldur. Katılımcılardan 1 tanesi ilkokul mezunu, 2 tanesi üniversite mezunu, 5 tanesi lise mezunu ve 2 kişi yüksekokul mezunudur. Katılımcılardan iki kişinin haneye giren aylık ortalama geliri yaklaşık 10.000 TL, iki kişinin 1500-2000 TL, iki kişinin 3000-4000 TL, 4 kişinin 5000-7000 TL arasındadır. Katılımcıların hepsinin çocukları vardır ve yalnızca 3 kişinin çocukları kendi ekonomik bağımsızlıklarına sahiptir. Kalan 7 kişinin en az bir çocuğu öğrenimine devam etmektedir. Katılımcıların farklı eğitim ve gelir durumuna sahip olmaları filmleri okuma süreçlerine etki etmiştir. Buna ek olarak katılımcılar arasında farklı ideolojik görüşe sahip olanlar vardır ki bu durum filmlere ilişkin okumalarında etkili olmuştur.

Araştırmaya katılan izleyicilerin tamamı sinemayı, film izlemeyi sevmektedir. Özellikle gençlik yıllarında haftada en az 1-2 kez sinemaya gittiklerini dile getirmişlerdir. Günümüz koşullarında ise sinemaya gitmek yerine evde internetten ya da sinema kanallarından film izlemeyi tercih ettiklerini söyleyen katılımcılardan 4 tanesi (3 kadın 1 erkek) filmi sinemada izlemeyi tercih ettiklerini dile getirirken kalan 6 kişi geçmişten farklı olarak artık evde izlemeyi tercih ettiklerini, bu şekilde daha rahat izlediklerini söylemişlerdir. Kimi katılımcılar günümüzde vizyona giren filmlerin kendilerine hitap etmediğini bu nedenle evde izlemeyi tercih ettiklerini belirtmiştir. Katılımcıların bu yanıtları, diğer bir ifade ile ilerleyen yaş nedeniyle çoğu avmlerde olan salonları tercih etmediklerini dile getirmeleri bu yaş aralığındaki izleyicilerin film izleme pratiklerindeki

dönüşümün nedenlerine işaret eder niteliktedir. Katılımcılar ayrıca önceden daha çok Türk filmi izlediklerini ancak günümüz Türk filmlerinin kendilerine hitap etmediğini bu nedenle çok fazla Türk filmi izlemediklerini belirtmişlerdir. Görüşmecilerin sinemaseverlerden oluşması çalışmanın başından sonuna kadar gönüllü ve hevesli olmalarını sağlamıştır. Katılımcılarla yapılan derinlemesine görüşmelerin her biri yaklaşık 30-40 dakika arasında sürmüş ve oldukça verimli geçmiştir. Görüşmeler katılımcı ile bire bir yapılmıştır.

Görüşmecilerin 50 yaş üstü seçilmesinin nedeni 80 sonrası toplumda var olan gerçekliği hatırlamaları gereğidir. Katılımcıların çoğu ile yeni tanışıldığı ve filmlerin izletilmesi için çok fazla vakit bulunmadığı için evlerinde izletilme fırsatı bulunamamıştır. Filmlerden ilki olan Sosyete Şaban adlı film Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema-Tv bölümü toplantı salonunda projeksiyondan 10 katılımcıya aynı anda izletilmiştir. Bu izleme sürecinde araştırmacı da katılımcıların yanında yer almıştır. Film izleme sürecinde katılımcıların telefonlarını kapattıkları, bir birleriyle konuşmaksızın dikkatli bir şekilde filmi izledikleri görülmüştür. Filmin süresi ve katılımcıların yaş aralığı da dikkate alınarak her film de 5 dakika ihtiyaç molası verilmiştir. Filmin hemen ardından sırayla bire bir görüşmeler yapılmıştır. Ancak görüşmecilerden filme ilişkin zengin bir geri dönüş alınması her bir görüşmenin yaklaşık 30-40 dakika arasında sürmesine neden olmuş ve diğer izleyiciler bu süreçte oldukça uzun bir süre beklemek zorunda kalmışlardır. Katılımcıların ileri yaşta oldukları dikkate alınarak bekleme süresinin kısaltılması amacıyla ikinci film olan Yalnız Değilsiniz adlı filmin izlenme sürecinde izleyiciler 3 gruba ayrılarak farklı saatlerde filmi izlemişlerdir. Böylelikle ikinci grup filmi izlerken araştırmacı ilk grup ile görüşmeleri tamamlamış ve katılımcıların bekleme süreleri en aza indirilmiştir. Aynı yöntem Mandıra Filozofu adlı filmin izletilmesi esnasında da uygulanmıştır. Katılımcılara ilk görüşmede görüşme formunda yer alan ve kişisel bilgileri ile zenginliğe ilişkin görüşlerini içeren sorular ile Sosyete Şaban filmine ilişkin sorular yöneltilmiştir. Görüşmecilere Yalnız Değilsiniz adlı film izletildikten sonra kişisel özelliklerine ve zenginlik tanımlamalarına ilişkin sorular daha önce soruldukları için yöneltilmemiştir. Bu görüşme esnasında Yalnız Değilsiniz adlı filme ilişkin sorular ile bu filmde yer alan temsiller ile daha önce izledikleri Sosyete Şaban adlı filmde yer alan temsilleri kıyaslayacakları sorular yöneltilmiştir. Aynı yöntem Mandıra Filozofu adlı filme ilişkin yapılan görüşmelerde de uygulanmıştır. Bu kez o ana kadar izlenen üç filmin kıyaslanmasına yönelik sorular yöneltilmiştir. Böylelikle

izleyicilerin filmler ve çekildikleri dönemler, zenginlik göstergeleri ve yaşanan dönüşümler arasında nasıl bir ilişki kurdukları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Görüşmeler esnasında özellikle dönemin toplumsal yapısı ve zenginlik göstergelerine ilişkin soruları cevaplandırma sürecinde katılımcıların bir kısmı o dönemde yaşadıkları anılarını anlatmaya başlamışlardır. Konudan uzaklaşmaya başlandığı anda filme ilişkin sorular yöneltilerek katılımcının tekrar toparlaması sağlanmıştır. Yapılan derinlemesine görüşmelerde ses kaydı alınmış ve bu kayıtların tamamının deşifresi yapılmıştır. Çalışmanın ilgili bölümünde katılımcılarla yapılan görüşmelere her filme ait başlıklar altında yer verilmiş, yanıtlarına ilişkin değerlendirme sonuç bölümünde yapılmıştır.

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginliğin Temsili

4.1.1. 1980-1990 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri

4.1.1.1. *Banker Bilo (Ertem Eğilmez/1980)*

Banker Bilo adlı filmde zenginliği temsil eden dört karakter bulunmaktadır. Bu karakterlerden ilki Mahmut'dur (Maho). Maho, orta yaşlı, orta boylu, zayıf, evli ve çocuğu olmayan birisidir. Evlerinde hizmetçilik yapan köylüsü Zeyno ile yasak bir ilişki yaşayan Maho, Zeyno'ya evlenme vaatlerinde bulunmaktadır. Zengin bir hayat yaşamak isteyen Zeyno ise ona inanmaktadır. Karısını aldatan, çevresindeki herkes gibi karısı ve Zeyno'ya da yalanlar söyleyen Maho'nun hiç akrabası yoktur ve dolayısıyla aile, akrabalık ilişkilerine ilişkin bir temsil görülmemektedir. Adıyaman/Kahta'lı olan Maho, uzun yıllardır İstanbul'da yaşıyor olmasına rağmen şiveli konuşmakta ve sık sık küfür etmektedir. Maho; yalancı, kurnaz, bencil, kötü, namussuz, ahlaksız, gözü açık, dolandırıcı ve insanlara karşı acımasız bir karakterdir. Kayınpederi Ali Bey ile birbirlerine verdikleri borç paraların faiz oranları üzerine aralarında geçen bir diyalogda Ali "Ulan damat çok namussuzsun" der. Maho ise halinden hoşnut bunu bir iltifat olarak kabul etmişçesine gülerek "Aman rica ederim sen benden daha namussuzsun" diye yanıt verir. Bu diyalogdan anlaşılacağı üzere namussuz olmak Ali ve Maho için övünülecek bir özelliktir. Bu nedenle Maho, Bilo'yu karısı Necla ile tanıştırdığı sahnede Bilo'yu "tek kusuru namuslu olması" olarak nitelendirmektedir. Maho, zengin olmak için her yolu meşru gören ve can ciğer arkadaşı olduğunu söylediği Bilo'yu bile defalarca dolandıran, kandıran kötü bir karakterdir. Maho her seferinde "yaptım... Ama hele bir sor niye yaptım" diyerek Bilo'yu kandırmaktadır. Film boyunca, diğer bir ifade ile Bilo dönüşüm geçirene kadar geçen süreçteki arkadaşlık ilişkilerini şu diyalog en iyi şekilde özetler:

Maho: İşte hayat böyledir. Birileri başkalarını hep sırtında taşır. Senin beni taşıdığın gibi.

Bilo: Tabi taşıyım. Sen benim arkadaşımısın.

Maho: Ne biçim arkadaşlık lan bu böyle. Hep biri diğerini sırtlar ömür boyu. Niye? Çünkü bu dünyanın düzenidir. Paralıları, açık gözler hep sırtta gider. Bunu iyi belle.

Filmde Maho'nun eğitime, kültürel birikimine, siyasi görüşüne ve yabancı dil bilgisine ilişkin herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Maho sadece köylüleri Almanya'ya kaçak olarak götürdüğünü söylediği sırada onları kandırmak için sınır kapılarında yabancı dil konuşuyormuş gibi numara yapmaktadır. Herhangi bir hobisi, kişisel becerisi ve

habitusu olmayan Maho'nun gazete, dergi, kitap vs. okuduğu ve/veya spor yaptığı görülmemektedir. Aynı zamanda filmde Maho'nun sosyal yaşantısına, ilişkin bir temsille de yer verilmemiştir. Film boyunca eve bir kez meyve alışverişi yaptığı görülen ve arabadaki paketleri o süreçte kapıcıları olan Bilo'ya taşıtan Maho'nun çiğköfte sevgisi dışında yemek tercihinin yer verilmemektedir. Maho, sigara kullanmakta, viski dışında bir de rakı içmektedir. Filmde Maho'nun eğlence amaçlı etkinliklerine ilişkin herhangi bir temsil yoktur. Maho, spor yapmaz, hobileri, koleksiyonu, boş zaman etkinlikleri ve sanatla ilişkisine ilişkin herhangi bir temsil yer almaz. Maho herhangi bir enstrüman çalmaz, müzikle de herhangi bir ilişkisi bulunmaz.

Filmin başında yer alan flashback (geriye dönüş) sahnesinde zengin olmayan Maho bir kaç yıl içerisinde çoğunlukla dolandırıcılık yoluyla, diğer bir ifade ile meşru olmayan yollarla haksız bir kazanç ile zengin olur. Bu süreçte köylüleri Almanya'ya götüreceğim diyerek dolandıran Maho, daha sonra faturasız karaborsa mallar satar, dağ başındaki arsayı insanlara deniz kenarı olarak pazarlar, inşaatlarında kötü ve ucuz malzeme kullanır. Sonuç olarak Maho, artık birçok iş alanında üretim yapan fabrikaları olan, uluslararası firmalarla iş yapan bir patron, holding sahibi, banker ve müteahhit diğer bir ifade ile ekonomik seçkin Mahmut Bey'dir. Kendi menfaatleri noktasında gözü kimseyi görmeyen Maho, herhangi bir sosyal sorumluluk projesinde yer almaz.

Zenginlikle birlikte gösterişçi bir yaşamı benimsediği gözlemlenen Maho, ofisinde viskisini yudumlarken bir yandan da saç tıraşı ve manikürü yapılmaktadır. Mercedes araba sahibi ve şoförü olan Maho, kent merkezinde zengin bir semtte olduğu düşünülen bir apartmanın sahibidir. Karısı Necla ile oturdukları evin dışındaki dairelerde kiracıları oturmaktadır. Evlerinde fakir evi olan Zeyno'nun evine kıyasla çok sayıda ve daha lüks eşya bulunmaktadır. Ayakkabı ile gezdikleri evin duvarında asılı tablolar yer almaktadır. Mahmut'un holdingde ki odası da oldukça büyüktür. Misafirlerini ağırladığı deri koltuklar bulunmaktadır. Oturdukları apartmanda asansör olmamasına rağmen holdingde vardır.

Maho klasik giyinmektedir. Zengin olduktan sonra pantolon, gömlek, ceketten oluşan takımını ipek fularla ya da kravatla tamamladığı gözlemlenmiştir. Fötr şapka kullanan Maho, madalyon şeklinde altın bir kolye, iki tane altın yüzük, altın saat ve altın bileklik/künye takmaktadır. Maho, zenginliği ile geçirdiği değişime rağmen geleneksel yanları olan bir karakterdir. Karısı havuzdan çıktıktan sonra aralarında geçen şu diyalog buna örnek gösterilebilir:

Maho: Lan karı bu ne hal kıcını başını millete gösteriyorsun. Üstünü örtmeden dolaşma.

Necla: Saçmalama Mahmut güneş başına vurdu galiba. Kendini köyünde mi sandın. Utanmasan çarşaf giydireceksin.

Maho: Yok canım o kadar da görgüsüz değilim.

Banker Bilo, filminde zenginliği temsil eden bir diğer karakter Mahmut'un karısı Necla'dır. Orta yaşlı, zayıf, bakımlı bir kadındır. Necla kocasının kendisini aldattığını bilmese de şüphelendiği için sık sık Maho'ya tepki göstermektedir. Necla, önce babası ardından da kocası sayesinde ekonomik seçkin olarak zengin, gösterişçi bir hayat sürmektedir. Maho ile herhangi bir flört ilişkisi yaşadıkları görülmeden babası Ali Bey'in katıldığı bir nikâhla evlenirler. Nikâhın hemen ardından tebrik esnasında Maho'nun kayınpederine "hazır bir aradayız şu borç işini de konuşalım %40 fazla geldi" diyerek aldığı borç paranın faizini düşürmeye çalışması ikilinin evliliğinin temellerinin aşka dayanmadığı izlenimini yaratmaktadır. Çocukları yoktur ve Necla'nın anne olmak isteyip istemediğine ilişkin bir bilgide verilmemektedir. Filmde zenginliğe asıl sahip olan karakterler erkeklerdir. Necla çalışmaz. Evde dergi okur, terziye gider, yabancı müziklerin çaldığı kulübe gidip denize girer, arkadaşları ile konken oynar. Necla'nın kendisine ait bir arabası olup olmadığına ilişkin bir bilgi yer almaz. Kapıcı ve hizmetçiye kötü davranır. Necla'nın eğitim durumu, kültürel birikimi, yabancı dil bilgisi, siyasi görüşü ve dinle ilişkisine ilişkin herhangi bir temsil yoktur. Filmde Necla alışveriş yaparken görülmez ama terziye gidiyor olması ve Zeyno'nun onun kıyafetlerine özenmesi Necla'nın sınıfsal konumunun göstergesi olarak okunabilir. Herhangi bir davete katıldığı görülmeyen, eğlence etkinliklerine katılmayan, yüzme dışında herhangi bir spor dalıyla ve müzikle, sanatsal faaliyetlerle ilgilenmeyen Necla'nın yemek ve içecekler konusundaki tercihlerine ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Necla da tıpkı Maho gibi herhangi bir sosyal sorumluluk projesinde yer almaz. Babasının ve Maho'nun dışında başka akrabası ve hatta arkadaşı olmayan Necla filmin sonunda artık zengin olan Bilo ile nişanlanmıştır.

Banker Bilo filminin zengin bir diğer karakteri yaşlı bir karakter olan Tefeci Ali'dir. Kısa boylu ve zayıf olan Ali ihtiyacı olanlara faiz ile borç para vererek meşru olmayan yollarla ekonomik seçkin haline gelmiştir. Filmde para dolu bir kasanın önünde Maho'ya faizle para verirken görürüz ilk önce Ali'yi. Aralarındaki konuşma esnasında "10 yıl evvel İstanbul'a gelen çulsuz Ali'ye çok benziyon" der. Atak ve gözü pek

görünmesi Ali'nin Maho'yu sevmesine neden olmuştur. Bu ilk alışveriş onların zaman içerisinde kızının Maho ile evlenmesiyle akraba olmalarıyla devam eder. Akrabalık ilişkisi aralarındaki faizle borç para alıp-verme durumunu değiştirmez. Ali'nin nakit paraya ihtiyacı olduğunda da Maho ona faizle para verir. Onların arasındaki bu para alışverişinin dışında filmde Ali'nin hayatına, yaşadığı yere, insan ilişkilerine, bireysel ilgi ve yeteneklerine, sahip olduğu ev, eşya, aksesuar gibi zenginliğini deneyimle göstergesi olabilecek temsillere yer verilmemiştir.

Filmin son zengini Bilo'dur. Köyünde toprakla uğraşan ve hayali sevdiği Zeyno ile evlenmek olan Bilo orta yaşlı, zayıf, orta boylu bir karakterdir. Köyünde toprakla uğraşan Bilo, Zeyno ile evlenebilmek için vermesi gereken başlık parasını kazanmak ümidiyle elinde avucunda ne varsa satıp kendisini işçi olarak Almanya'ya götüreceğini vaat eden çok güvendiği çocukluk arkadaşı Maho'ya vermiştir. Bilo filmin sonunda geçirdiği dönüşüme kadar saf, iyi niyetli, temiz, dürüst, namuslu, vicdanlı, aşka, arkadaşlığa ve hemşeriliğe önem veren, doğrucu ve insancıl bir karakterdir. Eğitimine ilişkin bir bilgi yer almamakla birlikte Maho'nun onu ve kandırdığı diğer köylüleri Almanya yerine ellerinde yabancı dilde adreslerin yazılı olduğu kağıtlarla İstanbul'a bıraktığında anlaşıldığı üzere yabancı dil bilmemektedir. Siyasi görüşüne ve ideolojilerine ilişkin bir bilgi olmamakla birlikte Bilo'nun Ramazan ayında oruç tutması, kapıcılığı döneminde kendisine bakkal ve kasap tarafından teklif edilen avantayı “haram para kursak tıkar, hak etmediğim parayı nasıl alırım, mahşerde hesap sorarlar insana” diyerek geri çevirmesi fakir olduğu dönemde dini inançlarının olduğunun göstergesidir. Filmin sonunda geçirdiği dönüşümle kendisine vekâlet veren Maho'nun tüm mal varlığını üzerine geçirmiş olması, diğer bir ifade ile önceki söyleminin aksine hakkı olmayan bir parayı meşru olmayan yollarla edinmesi onun inançları noktasında da kırılma yaşadığının göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bilo kendisini zenginliğe götüren dönüşümü geçirene kadar defalarca kendisini kandıran Maho'ya her seferinde inanmasının etkisiyle zor günler yaşar. Sokaklarda yatar, rüşvet vermenin zamanını tutturamadığı için zabıtalardan dayak yer, Maho yüzünden girdiği hapiste kendisini bir kez daha kandıran Maho'nun ona bakmaması üzerine parasız kaldığı için temizlik yapmak zorunda kalır, koğuş ağasının tabağındaki artıkları yer, yere atılmış sigara izmaritlerini içer. Hapishaneden çıktıktan sonra bir kez daha Maho'ya inanır ve onun apartmanında kapıcılık yaptığı dönemde kapıcı odasında kalır, akşam yemeği olarak soğan, domates, ekmek yer. Onun çalışkanlığı çevredeki diğer kapıcıları

kendilerinden de beklenti artacağı için rahatsız eder. Maho'nun ona oynadığı son oyun bardağı taşıran son damla olur. Maho, Bilo'nun yıllardır sevdiği Zeyno ile ilişki yaşamaktadır. Karısı Necla şüphelenmesin diye Zeyno ve Bilo'yu nişanlar. Kendi evinde karısına yakalanma korkusu olduğu içinde Bilo'yu başka bir kadınla ilişkisi varmış gibi kandırarak Zeyno ile onun kapıcı odasında buluşur. Her şeyden habersiz Bilo'yu yan apartmanın kapıcısı uyarır. Zeyno ve Maho'yu kendi odasında yakalayan Bilo yıkılır. Üçü arasında geçen şu diyalog zenginliğin fakir olanlar tarafından olumlandığı ve zengin olanın yaptığı yanlış olsa da kazanan taraf olacağının göstergesidir.

Zeyno: Bende yaşamak istiyim. Gezmek istiyim. Kollarıma bilezik istiyim. Söyle bunları sen bana verebilir misin? Veremezsin ama o verir.

Maho: Doğru veririm.

Zeyno: Bu dünyaya köylü kızı geldim. Kapıcı karısı olarak ölüp gitmek istemiyim.

Bilo: Sana sevgimi verdim. Ama buralarda oda karın doyurmuyor. Maho'da haklı o da seviyi... Hem de zengin. Galiba bu işte bir tek haksız var o da benim”

Bilo, bu olay karşısında yıkılmışken Maho bir kez daha kendi çıkarlarını düşünmektedir. Gazoz üretimi için yabancı bir şirketle yapacağı anlaşma için yurt dışına gitmek zorunda olduğundan o süreçte işlerini devredeceği ve en önemlisi kendisini dolandırmayacağına emin olduğu birine ihtiyacı vardır. Bu kişi Bilo'dur. Bilo'ya bir vekalet verip gönül rahatlığıyla yola çıkar. Ama Bilo o güne kadar kendi geleneksel değerleri, insan sevgisi ve namus değerleri ile kentteki değerler arasında sıkışmış, kandırılmış ve haksızlığa uğramış bir karakterdir. Bu nokta da o da namuslu fakir olmak ve namussuz zengin olmak arasında bir seçim yapmak zorundadır. Bilo karakteri dönüşüm geçirerek dönemin yükselen değerlerini seçer ve Maho'nun bütün mal varlığını kendi üzerine geçirir. O artık banker, fabrikatör, patron, müteahhit, apartman sahibi, diğer bir ifade ile köşeyi dönmüş Bilo'dur. Bunu bir basın bülteniyle bütün gazetelerde ilan ettirir. Maho'nun sahip olduğu her şeyin sahibi olan Bilo'nun artık emrinde çalışanlar vardır. Takım elbise giyen Bilo, Maho'nunkilerin aynısı olan altın madalyon, yüzükler, bileklik/künye ve saat takar. Ofisinde tıraşını ve manikürünü yaptırırken viskisini yudumlar. Mercedes arabası ve şoförü olan ekonomik seçkin Bilo'nun zengin olduktan sonra yaşantısındaki gündelik pratiklerine, eğlenme biçimine, sporla, sanatla, müzikle olan ilişkisine ilişkin herhangi bir temsile yer verilmemiştir. Bilo kendisine yapılanların ve geçirdiği değişimin etkisiyle kendisine eş olarak Necla'yı seçmiştir. Geçirdiği

dönüşümü kendisini görmeye gelen Zeyno ve ailesine şiveli konuşma şekliyle sarf ettiği şu sözlerle ifade eder.

Bilo: “ Ben koskocaman bir fabrikatörüm, bankerim, köşeyi dönmüşüm, Bilo beyefendiyim. Senin gibi bir hizmetçiyle nasıl nişanlı olurum... Eski Bilo yok artık. Sağ olun. El birliği ile öldürdünüz garibi. Saflığı, temizliği, insanlara sevgisi, sevdası, namusuyla yok olup gitti garip. Geride bu kaldı namussuz Bilo.

Bu sözler namuslu kalabilmek için uzun süre direnmiş ancak sonunda yenik düşerek dönüşmüş Bilo karakterinin bir iç döküşü olarak da değerlendirilebilir. Çarpık tüketim ekonomisinin farklı yöntemlerle körüklendiği toplumlarda, bireyin de bu sürece ayak uydurarak bazı değerlerini yitirdiği ya da yitirmeye zorlandığı görülür. Çünkü tüketime zemin hazırlayan yol belirli bir refah düzeyine erişmekten geçer (Evren, 1990, s.46). Birey çoğu zaman kazanmak için kendi değerlerinden vazgeçmek zorunda kalır ya da bırakılır. Bilo’da zorunlu olarak dönüşüm geçirmiştir.

4.1.1.2.Sosyete Şaban (Kartal Tibet/1985)

Sosyete Şaban adlı filmde hem kent hem de taşra zenginliği temsili bulunmakta ve zenginliği temsil eden dört karakter yer almaktadır. Bu karakterlerden ilki fabrikatör Kadir’dir. Kadir orta yaşlı, hafif kır saçlı, zayıf evli ve bir çocuk babasıdır. Filmde Kadir’in eğitimine, yabancı dil bilgisine, etnik kökenine, habituslarına, siyasi görüşü, ideolojisi ve dinle ilişkisine ilişkin bir temsil bulunmamaktadır. Peri ile Şaban’ın görgüsüzlüğüne ilişkin konuşmaları esnasında sarf ettiği şu sözler onun geçmişte kendisini de görgüsüz olarak nitelendirdiğini ve eşinin etkisiyle değiştiğini göstermektedir.

Kabul ediyorum biraz saf görgüsüz ama bende eskiden böyleydim. Annen beni çekip cevirdi ve bugünkü durumuma getirdi. Eğer istersen sende onu adam edebilirsin. Üzme babanı geleceğim sana bağlı şimdi git güzelce giyin ona biraz güler yüz göster. Sevinsin, umutlansın. Kırma babanı...

Kadir’in, Şaban’ın evinde yerde otururken çok rahat demesi, yer sofrasını özlediğini söyleyip bağdaş kurup oturması, elle yemek yemesi, Şaban’ın kendisine uzattığı tası alıp ayrıntı kafasına dikmesi eski yaşantısında ki alışkanlıklarının göstergesidir. Ancak Şaban’ın çiftliğindeki Kâhya ile konuşmalarından anlaşıldığı üzere 30 yıldır oraya gelmemiştir. Zaman içerisinde Kadir büyük şehir de değişmiştir.

Kadir, ortakları olan bir fabrikanın sahibi dolayısıyla patron olarak ekonomik seçkindir. Ortaklarıyla anlaşılan müdürü onu kandırmaktadır. Fakat Kadir, neler olduğunun farkında değildir. İzleyici bunu Şaban için araştırma yapan Ali’den öğrenir. Bu Kadir’in

işi konusunda hâkimiyetinin çok güçlü olmadığını göstergesidir. Kadir çoğunlukla klasik giyinmekte kravat takmaktadır. Kadir'in bireysel ilgi ve yetenekleri ile eğlence amaçlı etkinliklerine ilişkin bir temsil yer almaz, rutinde görünmemekle birlikte özel davetlerde içki içmektedir. Ayrıca sigara kullanmaktadır.

Kadir, eşi ve kızı Peri ile dışarıdan görmediğimiz ama içerisinde yer alan merdivenden müstakil dublex, villa tipi olduğu düşünülen bir evde yaşamaktadır. Evde hizmetçi kıyafeti ile hizmet eden bir çalışanları vardır. Film boyunca sadece geniş salonunu gördüğümüz evin eşyaları çoğunlukla işlemeli mobilyalardan oluşmaktadır. Varaklı koltuklar, işlemeli aynalar zenginliğe ilişkin göstergeler olarak yer almaktadır. Bu tür mobilyalar Osmanlı Dönemi'nde özellikle 1500'lerde güçlenen ve öne çıkan öne çıkan Osmanlı İmparatorluğunda bu dönemin belirgin izleri, zengin bitkisel motifleri ve çiçek desenleri olarak belirtilebilir. Dönemin eserleri incelendiğinde en önemli semboller olarak, lale, sümbül, karanfil, bahar dalı ve zülf-ü aruz hemen hemen tüm formlarda kullanılmaktadır. Osmanlı'da aynı zamanda altın, gümüş, bakır ve sedef işlemeciliği ve bu yolla şekillendirilen varak desenler yoğun olarak kullanılmaktadır (Elden, Vd. 2014 / s. 821) sarayda ihtişam ve zenginliğin göstergesi olarak kullanılan bu tarza uygun olarak toplumumuzda da bu tarzda eşyaların tercih edildiği dönem dönem sıklıkla rastlanmaktadır.

Fabrikatör Kadir ve ailesinin evinde izlendiği görülme de tüplü bir televizyon ve çevirmeli bir telefon bulunmaktadır. Ayrıca evde yemek masasının üzerinde büyük ve gösterişli bir avize duvarda ise çiçek desenli bir tablo asılıdır. Bir de kimsenin çalarken görünmediği bir piyano bulunmaktadır. Dönemin koşullarında piyano zenginliğe ilişkin bir gösterge olarak kabul edilebilir. Kadir ve ailesinin sahip olduğu tek bir araba görülür. Şaban'ın köyüne giderken Peri tarafından sürülen Renault araba ile Kadir köyden ayrılır. Filmde şoförü ve başka arabaları olduğuna ilişkin bir temsil yer almaz.

Filmin başında yurt dışından gelen kızları Peri'yi karşıladıkları sahnede, Kadir'in içtenliği kızına oldukça düşkün olduğu izlenimi yaratmaktadır. Ancak süreç içerisinde fabrikadaki işleri bozulunca ve iflas tehlikesiyle karşı karşıya kalınca para bulabilmek için kızını mutlu olmayacağını bildiği Şaban ile evlenmesi konusunda zorlar ve hatta intihar edeceğini söyleyerek tehdit eder. Bu tavrını “Bu adamla evlenirsem ben ölürüm baba... Biraz da beni düşünsene” diyen kızına “Ben yalnız seni değil bütün ailemizi düşünüyorum” diyerek meşrulaştırır. Şaban'ın Peri'yi evlenmeye ikna etmesi karşılığında kendisine ihtiyacı olan yüz milyonu vereceğini öğrenmesi üzerine Peri'yi evlenmeye ikna

eder. Daha sonra nikâhın ardından Peri'nin kaçıp İstanbul'a dönmesine de bir şey demez. Onun için önemli olan Şaban'ın ne durumda olduğu değil ondan parayı almış olmasıdır. İlerleyen süreçte Şaban, kendisini milyoner iş adamı Dilaver olarak tanıttığında ve Peri ile evlenmek istediğini dile getirdiğinde Kadir, "Şimdi anlaşıldı sende evet dersen adam fabrikaya ortak olup sermayeyi arttıracak yoksa avucumuzu yalayacağız" der. Peri'nin Dilaver ile evlenebilmesi için de evlilik kaydının olmadığı yeni bir nüfus kâğıdı çıkaracaklarını bu yolla Dilaver ile evlenmesini sağlayacaklarını söyler. Kadir için önemli olan yine paradır ve bunun için yasal olmayan yollara başvurmakta bir sakınca görmemektedir. Onun bu tavrı insan ilişkilerinde söz konusu olan kendi kızı olsa bile kendi menfaatlerini düşünen bencil bir adam olduğunu göstermektedir. Ayrıca Şaban ile tanışmaya gittikleri ilk sahnede sarf ettiği şu sözler de onun paraya ve dolayısıyla zenginliğe verdiği önemi, önceliği vurgulamaktadır.

Peri: Çok yanlış yapıyoruz baba.

Kadir: Başka çaremiz yok

Peri: Hiç tanımadığım bir insanla evlenmemi nasıl istersin benden?

Kadir: Çok zengin görmüyor musun? Bütün bu araziler onun. Bankalardaki paralarda caba...

Peri: Bir çiftlik ağası hacıağanın tekidir Allah bilir.

Kadir: Böylesine devlet kuşu denir kızım ne iyi etmişiz de daha doğmadan beşik kertiği yapmışız sizi.

Kadir'in bu sözleri zengin olduğu için Şaban'ı bir fırsat olarak gördüğünün ifadesidir.

Sosyete Şaban adlı filmde zenginliği temsil eden bir diğer karakter Kadir'in eşi ve Peri'nin annesidir. Orta yaşlı, orta boylu olan karakterin ismine yer verilmemiştir. Çalıştığına ilişkin herhangi bir bilgi olmaması ev hanımı olduğu izlenimini yaratmaktadır. Bu açıdan bakıldığında şuan ki zengin hayatı Kadir sayesinde yaşamaktadır. Filmin ilk sahnesinde yurt dışından gelen kızı Peri'yi karşıladıkları sahnede kürk giyindiği görülmektedir. Kürk toplumda geçmişten günümüze zenginlik göstergesi olarak görülmektedir. Karakterin geçmişine ilişkin ayrıntılı bir bilgi yer almamakla birlikte Kadir'in modern hayata adaptasyonunu sağladığına ilişkin bilgiler onun şehirde yetiştiği izlenimini yaratmaktadır. Filmde karaktere ilişkin neredeyse hiçbir bilgi yer almamakla birlikte insan ilişkilerinin iyi olduğunu söylemek mümkündür. Evlerinde çalışan

hizmetçiye kötü davranmamakta “kızım” diye hitap etmekte ve teşekkür etmektedir. Ayrıca Dilaver ile Peri’nin evliliği söz konusu olduğunda Kadir ve Peri’nin aksine daha vicdanlı davranmaktadır. Onların bu tavrını direk onaylamadığını “Kızım sen evli değil misin? Delirdin mi? Peki Şaban ne olacak? Şeklindeki sözlerinden anlamak mümkündür.

Filmin zenginliği temsil eden karakterlerinden bir diğeri de Peri’dir. Genç, güzel ve oldukça nazlı büyütölmüş bir kadın olan Peri herhangi bir işte çalışmaz ve babasının zenginliği sayesinde ekonomik seçkin olarak sosyetik, gösterişçi bir hayat yaşamaktadır. Filmin açılış sahnesinde yurt dışından gelmektedir. Beyaz kıyafetler içerisinde ve beyaz fötr bir şapka takmıştır. Parlak, taşlı takıları vardır. Sözlerinden yurt dışında alışveriş yaptığı anlaşılmaktadır. Film boyunca kimi zaman klasik, kimi zaman spor kıyafetler giyinen ve sık sık yurt dışına seyahat ettiği anlaşılan Peri kendisini Avrupa sosyetesinde görmektedir. Onun bu tavrını babasıyla aralarında geçen şu diyalogdan anlamak mümkündür:

Peri: Çok kalamayacağım. Perşembeye Cenevre’de olmam lazım.

Kadir: Ne varmış Cenevre’de.

Peri: Yılın düğünü. Bütün Avrupa jet sosyetesinde orada olacak tabi bende.

1980’li yıllar toplumda uçak seyahatlerinin özellikle de yurt dışı seyahatlerinin çok yaygın olmadığı çoğunlukla sadece toplumun zengin kesimi tarafından yapılabildiği bir dönemdir. Peri’nin sık sık bu tür seyahatlere çıkması ve hatta yurt dışından alışveriş yapması dönemin toplumsal gerçekçiliğine de uygun olarak zenginlik göstergesidir. Bunun yanı sıra Peri’nin giysileri ve takıları da ailenin zenginliğinin göstergesidir. Peri’de tıpkı annesi gibi kürk giymektedir.

Filmde Peri’nin eğitim hayatına, siyasi görüş, ideoloji ve dinle ilişkisine ilişkin bir bilgi yer almaz. Ancak Şaban’ın yaşadığı köye ilk geldikleri zaman çevrede dolaşmaya giderken tüfek istemesi, Kadir’in tüfeği verme konusunda kendisinden onay isteyen kâhyaya “Bilmem zamane kızı... Belki Amerika’da onu da kullanmayı öğrenmiştir verin bari” demesi ve bunun ardından Peri’nin 3 tane ördek avlamış halde dönmesi ayrıntılı bilgi olmamakla birlikte yurt dışında eğitim aldığıının göstergesidir. Yurt dışında eğitim alması, sık sık seyahate gitmesi, yurt dışından alışveriş yapması zenginliklerinin göstergesidir. Bu sahnede Peri kafasına kasket şapka takmıştır. Burada şapkayı bir aksesuarı olarak kullanmaktadır. Ona benzer bir şapkayı Şaban’da günlük kıyafetleriyle sürekli olarak takar. Şapkanın kullanım alanları ona yüklenen anlamı da değiştirir. Peri

için bir aksesuar iken, Şaban için köylü kıyafetinin parçasıdır. Zira köyün erkeklerinin çoğu bu şapkadan takmaktadır.

Peri ailesinin içerisinde bulunduğu zor durum ve dolayısıyla babasının ısrarları sayesinde nikâhlanmak zorunda kaldığı Şaban'ı ilk karşılaştıkları andan itibaren beğenmemiş, görgüsüz olarak nitelendirmiştir. Şaban'ın köyüne doğru yol aldıkları esnada babasına sarf ettiği “Herhâlde köylüler gibi burada oturup süt sağmamı, tezek yapmamı, ekin biçmemi istemiyorsundur benden” sözleri kendisini köy hayatı içerisinde kesinlikle görmediğinin ve hatta köylüleri de küçümsediğinin göstergesidir. Batılı değerlerle yaşamaya alışık olan ve bu değerleri benimseyen Peri için köy hayatı dayanılmazdır. Kibar ve görgülü davranmadığı için Şaban'ı sürekli eleştiren ve hatta aşağılayan Peri kendisi için çizdiği tabloya uygun olmasa da Şaban'a argo sözler sarf etmekten çekinmemektedir.

Şaban'ın evinde kaldıkları süreç içerisinde Peri yer sofrasına oturmakta güçlük çekmektedir. Şaban'ın yemeği elle yemesi, aynı tastan ayrıntı ağızdan ağıza içmeyi teklif etmesi, sofrada kuru soğan kırıp Peri'ye vermesi midесinin bulanmasına ve sofradan kalkmasına neden olur. Bu süreçte Şaban'ın onun kalbini kazanmak adına yaptığı hiç bir şey Peri'yi mutlu etmez. Tersine her seferinde daha fazla kızar Şaban'a. Babasının duygusal sömürüsüne karşısında dayanamayıp para için Şaban ile nikâh masasına oturur. Şaban daha Peri'nin duvağını açmadan para dolu çantayı yüz görümlüğü diye Kadir'e teslim eder. Peri burada iki erkeğin bir tür alışveriş olan anlaşmasının nesnesi konumundadır. Filmde zenginliği elinde bulunduran erkekler kadını metalaştırmaktadır. Peri ise, buna bir tepki göstermez, ancak Şaban ile evli kalmayı göze alamadığı için bir not bırakarak kaçar. İstanbul'a döndüğünde kimseye Şaban ile olan evliliğinden söz etmez ve gününü gün etmeye devam eder. Bir süre sonra kendisini Dilaver olarak tanıtan Şaban ile tanışır. İlk başta Şaban'a olan benzerliğinden ötürü büyük bir şaşkınlık yaşasa da Dilaver'in kibar tavırları, zenginliği, o zenginlik sayesinde yaptığı Avrupa tatil planları, Peri'nin ondan etkilenmesine ve hatta ona âşık olup köydeki kocası Şaban'ı düşünmeden evlenme teklifini kabul etmesine neden olur. Oysaki Dilaver'i de hiç tanımamaktadır. Zenginlik bu aşamada Peri'nin, Dilaver' âşık olduğunu düşünmesinin temel etkileyicilerinden birisi olarak değerlendirilebilir. Nikâhlarının kısılmasının ardından aralarında geçen şu diyalog Peri'nin Dilaver ile evliliğinden neler beklediğinin, nasıl bir hayat istediğinin göstergesidir.

Peri: Sevgilim hani balayımızı Paris'te geçirecektik?

Dilaver: Pasaport işlemlerinde ufak bir pürüz çıktı sevgilim halledilir edilmez gideriz. Peri: Yılbaşında Monako'da oluruz değil mi?

Dilaver: İste o olmaz sevgilim.

Peri: Neden kumar oynarız. Şansımı denemek istiyorum.

Onların aralarında bu diyalog geçerken kaldıkları otel odasını Şaban'ın oyununun bir parçası olarak köydeki adamları ve polisler basar. Şaban ve Dilaver olmak üzere iki adamla birden evli olduğu için Peri'yi tutuklamaya gelmişlerdir. Korkudan bayılan Peri gözünü açtığında Dilaver ile bir arabadadır. Dilaver onu polislerden kaçırdığını söyler. Birlikte kaçtıkları süreç içerisinde Dilaver görünümünde Şaban, Peri'ye odun kırdırır, ateş yaktırır, derede ayakları ıslanmasın diye Peri'nin sırtına biner. Dilaver'in sözde zengin yaşantısı onların bunları yapmamasını, yapamamasını Peri gözünde inanılır kılmaktadır. Başlarına gelen sözde felaketleri para yoluyla çözmeye çalışır. Onun bu tavrı Peri'nin bir noktadan sonra Şaban'ı arar hale gelmesine neden olur. Ve filmin sonunda gözlerini Şaban'ın çiftlik evinde gerdek odasında üzerinde gelinlikle açtığında artık Şaban'ı kabul eder hale gelmiştir.

Filmde zenginliği temsil eden ve aslında en zengin olan karakter toprak zengini ekonomik seçkin Şaban Ağadır. Mersin'de Bayramoğlu Şaban adındaki kendi çiftlik evinde yaşamaktadır. Genç, zayıf, uzun boylu, kaytan bıyıklı olan Şaban köyde çoğunlukla şalvar, gömlek, yelek, ceket giymekte başına kasket takmaktadır. Hatta Peri ile düğününde de beyaz şalvar giyinmeyi tercih etmiştir. Onun köydeki bu giysileri Peri tarafından beğenilmese de köy hayatına uygundur.

Şaban, çiftlik evinde bir tanesi kâhya olmak üzere üç çalışanıyla yaşamaktadır. Evde kadın çalışan görülmemektedir. İyi niyetli, merhametli olan Şaban'ın insan ilişkileri de iyidir ve çevresi tarafından sevilmektedir. Geçmişten günümüze toplumda var olan ve filmlerde de sıklıkla temsil edilen kötü, gaddar, gösterişçi, köylüye zulüm eden, namuslarına göz dikebilen ağalar düşünüldüğünde Şaban zengin ama iyi olarak farklı bir ağa temsili örneğidir.

Film boyunca herhangi bir iş yaparken görmediğimiz Şaban'ın zenginliğinin kaynağına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Nakit varlığının yanında geniş topraklara sahip olması bu zenginliğin aileden geldiğine ilişkin bir izlenim yaratmaktadır. Şaban'ın oldukça büyük olan çiftliğindeki eşyalar az sayıda, gösterişten uzak ve gelenekseldir. Oturmak için sedirler ve yer minderleri bulunmaktadır. Yemekler yerde yendiği için bir yemek masası da yoktur. Evin duvarları halılar, kilimlerle, kaplıdır. Yatak odasında çeyiz sandığı, demir başlıklı bir karyola yer almaktadır. Evin perdeleri çiçeklidir. Evde

televizyon, telefon gibi eşyalarda yer almamaktadır. Evin bu görünümü oldukça zengin ve dolayısıyla alım gücü olan Şaban'ın gösteriştan uzak kendi halinde, köyün yaşam koşullarına uygun bir hayat yaşadığının göstergesidir. Şaban milyoner olmasına rağmen arabası yoktur. Peri ile köy yolunda ilk karşılaşma sahnelerinde Şaban saman dolu bir at arabasını sürmektedir.

Şaban'ın eğitim hayatına ilişkin herhangi bir bilgi olmamakla birlikte özellikle sofrada adabı konusunda görgü kurallarından uzak olduğu görülmektedir. Şaban'ın evinde yemekler yer sofrasında yenilir. Yemek evde misafir olsa da aynı tencere içerisinde yenir. Evin işlerine bakan çalışanlardan biri yemeği getirdiğinde önce kâhya ellerini kullanarak tadına bakmakta beğenmesinin ardından yemek sofraya konmaktadır. Yemeğin aynı tencereden elle yenmesinin yanı sıra ayrıda tek bir tasta sırayla içilmektedir. Bu durum zenginliğin kimi kuralları bilme ve uygulama noktasında yeterli olmadığı ve eğitimin öneminin göstergesidir.

Şaban ilk tanıştığı andan itibaren “Şehirli Tango” olarak nitelendirdiği Peri'yi beğenmiştir ve onunla evlenmek istemektedir. Peri'nin kalbini kazanabilmek için kendince incelikler yapmaktadır. Perinin camının önünde serenat yapar. Ancak davul zurna eşliğinde yapılan bu serenat Peri'yi daha fazla kızdırır, yer sofrasında yemek yiyemeyen Peri için sandalyeleri boyatır ancak henüz kurumamış sandalyeye oturan Peri kıyafetlerinin boyanması üzerine çileden çıkar ve İstanbul'a dönmek üzere bavulunu toplamaya başlar. Şaban, Kemal' e gelen telgrafla işlerinin kötü olduğunu ve paraya ihtiyacı olduğunu öğrenir. Kemal'e ihtiyacı olan parayı Peri'yi evliliğe ikna etmesi koşuluyla vereceğini söyler. Bu noktaya kadar saf ve iyi niyetli görünen Şaban, kurnazca davranıp amacına ulaşmak için parasının gücünü kullanmaktadır. Görünür de amacına ulaşır. Peri kendisiyle nikâhlanmaya ikna olmak zorunda kalır. Şaban'ın çiftlik evinin bahçesinde ağalığına ve zenginliğine uygun bir düğün yapılır. Erkekler bahçede, kadınlar evin içerisinde olmak üzere sofralar kurulur, kuzu çevirmesi yapılır herkesin yiyip, içip eğlendiği bir hava vardır. Nikâhlarının kıyılmasının ardından Peri'nin duvağını açmadan yüz görümlüğü parasını Kadir'e veren Şaban bunun dışında Peri'ye herhangi bir hediye takmaz. Köyün ağasının düğünü olmasına rağmen Peri'ye takılmış olan bir takı (altın, para) yoktur.

Şehirdeki zenginlerin düğünlerinden farklı olarak sınıf farkı olmadan köydeki herkes düğünde yer alır ve Şaban kendi çalışanlarıyla birlikte halay çeker. Bu durum zenginlerin çevreleriyle olan ilişkilerindeki farklılığın göstergesidir. Kent zenginlerinin

Çalışanlarıyla düğünde kol kola oynamaları neredeyse hiç rastlanmayan bir durumdur. Bu durumdan hareketle kentte sınıf farklarının ilişkilerde ki sınırları daha keskin hatlarla belirlediğini söylemek mümkündür.

Peri, oynayan şaban'ı ayıya benzetir. Bu duruma daha fazla dayanamayacağını söyler ve oynayan kadınlardan durmalarını ister. şaban odalarına gittiğinde Peri'nin kendisine “Senin gibi görgüsüz bir ayıyla evleneceğime ölürüm daha iyi Peri” yazılı bir not bıraktığını görür. Bu durum onu zer ve kızdırır. Bir nevi kandırılmış, dolandırılmış olmasına rağmen hala Peri'ye kendini beğendirmek ona görgüsüz olmadığını göstermek derdindedir. Bu isteğini “Benden adam olur mu? Söyle Peri hanımın istediğı gibi medeni oturmasını kalkmasını konuşmasını bilen biri olabilir miyim?” şeklindeki sözleriyle dile getirmektedir. Bu noktadan sonra kâhyasının eğıtimli yeğeninin denetiminde şaban görgülü olma derslerine başlar. şaban'ın sahip olduğı ekonomik g sayesinde İstanbul'un en iyi hocaları getirilir. şaban, yemek yeme, dans etme, Fransızca konuşma konusunda dersler alır. Onun bu öğrenme sürecinde yaşananlar komedi unsuru olarak filmde yer alır. 1 yıllık eğıtimin ardından şaban, Avrupa'da yaşayan milyarder ve ünlü iş adamı Dilaver olarak İstanbul sosyetesine “merhaba” der. şaban, gerek basın mensupları ve iş adamları ile olan sohbetleri esnasında, gerekse kamusal alanda ki deneyimlerde verdiğı aıklarla öğrendiklerini içselleştirmedeğinin işaretlerini verir, ancak kâhyanın yeğeni Ali, onun açıklarını bir şekilde kapatır. Kalacakları otele geldiklerinde döner kapıdan geçerken zorluk çekmesi ve bunu “Bak bu kapıdan girme dersini öğretmedin etrafa rezil oldum” şeklindeki sözleriyle ifade etmesi bu durumun örneklerinden bir tanesidir.

Dilaver'in İstanbul'un iş adamları ve sosyeta ile tanışması ve aslında Peri ile karşılaşması onun adına İstanbul'un ünlü otellerinden birisinde düzenlenen kokteyl ile geerleşir. şaban'a benzerliğı bir an Peri'yi şaşırtsa da Dilaver'in kibarlığı onun şaban olduğına ilişkin şüphenin ortadan kalmasına neden olur. Dilaver, Peri'nin güzelliğine ilişkin iltifatlarda bulunurken laf arasında babasının fabrikasına yatırım yapabileceğine ilişkin ipuçları verir. Bu durum Peri kadar kendi çıkarlarını düşünen babasını da oldukça etkiler.

Dilaver çoğunlukla klasik giyimli olan, sürekli Avrupa sosyeta ile olan ilişkilerine ve Avrupa'da gezip gördüğü yerlere göndermeler yapan, lokantada sadece Fransız yemekleri sipariş eden, güzel dans eden, zenginlere atfedilen bir spor olan kayak yapan bir karakterdir. Dilaver, Peri'yi etkilemek için zenginliğini kullanarak lokanta

kapatan, onu özel uçağıyla yurt dışına yemeğe götürmeyi öneren, kibar, zengin ve bekâr bir adam olarak İstanbul sosyetesinin genç kızlarının ilgisini çeken bir adam haline dönüşmüştür. Onun zenginliği çerçevesinde şekillenen bu özellikleri Peri'yi çok etkiler ve hiç düşünmeden Dilaver'in evlenme teklifini kabul eder. Bu süreçten sonra Şaban'ın yine parasının ona verdiği imkânlar sayesinde hazırladığı oyunlarla Peri'ye yaptıkları her şeyi para ile çözmeye çalışan para le çözemediği noktada yapacak bir şeyi olmadığını söyleyen Dilaver'i Peri'nin gözünde bambaşka bir noktaya taşır. Peri zengin ve kibar Dilaver yerine Şaban'ı arar olmuştur. Nitekim filmin sonunda Peri Şaban'ı tercih eder.

Sosyete Şaban, zenginlik temsili içeren bir filmidir. Fabrikatör Kadir dönemin yaygın anlayışına uygun olarak para ve zenginliğini devam ettirmek uğruna kızını bile gözden çıkaran bir babadır. Filmde yer alan zenginlik göstergeleri de 80'li yılların zenginliğe ilişkin göstergelerine uygundur. Ancak film diğer yandan zenginliğin her şeyin çözümü olmayacağına ilişkin bir temsil de içermektedir. Peri ile Şaban'ın ilişkisinde Şaban'ın verdiği dersle Peri dönüşüm geçirirken insani değerler ön plana çıkartılmakta, tercih edilir olmaktadır. Tercih edilen bu değerlerin çok zengin birinde olması yine de düşündürücü bir durumdur. 80'li yıllarda çekilen ve çalışma kapsamında incelenen diğer bir film olan Banker Bilo'da ise, filmin sonun da yüceltilen aşk, sevgi, insani değerler değil dönemin anlayışına uygun olarak paranın dolayısıyla maddiyatın idealize edilmesi söz konusudur. Namuslu, sevecen, saf, temiz Bilo filmin sonunda manevi değerlerini hiçe sayarak parayı seçmekte ve yıllardır kendisini kandıran Maho'yu gözünü kırpmadan dolandırarak tüm parasının üzerine konmaktadır.

4.1.2.1990-2000 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri

4.1.2.1. *Yalnız Değilsiniz (Mesut Uçakan /1990)*

Yalnız Değilsiniz adlı filmde kent zenginliğine ilişkin temsiller yer almaktadır. Bu çerçevede Serpil'in ailesi ve ailesinin görüştüğü arkadaşları, dostları zengin insanlardır. Filmin zengin karakterlerinden ilki Serpil'in üvey babası Namık'tır. Namık orta yaşlı, uzun boylu, çoğunlukla klasik giyinen bakımlı bir adamdır. Namık, eşi Seval üvey kızı Serpil ve kayınvalidesi ile geniş bir apartman dairesinde yaşamaktadır. Namık'ın başka akrabası olduğuna ilişkin bir bilgi yer almaz. Aile ilişkileri de kopuktur. Namık sekreteri ile karısını aldatmakta, akşam yemekten sonra ki vaktini sevgilisiyle geçirip, yurt dışındaki iş seyahatlerine giderken de onu yanında götürmektedir. Yaşadıkları bu duruma rağmen Namık, Serpil konusunda oldukça hassas davranmaktadır.

Üvey kızı olmasına rağmen Serpil ile ilgilenmekte, onun yaşadığı dönüşüme karşı daha ılımlı ve yapıcı davranmakta, annesini aldattığını öğrenmesini istememektedir. Bu onun insani, iyi yanına gönderme yapmaktadır. Namık, karısı ve Serpil arasında köprü görevi görürken karısını kumar oynadığı için eleştirmektedir.

Karakterlerin yaşadığı evin girişinde yer alan hol ahşap lambridir. Cilalı koyu renk ahşap bu dekorasyon o dönem için zenginlik göstergesidir. Evde 1980’lerde çekilen filmlerde benzer olarak işlemeli varaklı koltuklar yer almaktadır. Dönemin toplumdaki yaygın kullanımına benzer olarak içerisinde çeşitli süs eşyalarının bulunduğu vitrin ile yerli ve yabancı içkilerin yer aldığı bir bar bulunmaktadır. Aile yemeklerini salondaki yemek masasında yemektedir. Yemek masasının üzerinde çok büyük olmayan bir avize yer almaktadır. Bunun dışında Namık ve filmdeki diğer karakterlerin yemek tercihlerine ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Onun dışında evdeki eşyalar çok gösterişli değildir. Evde teknolojik araç olarak kapalı olarak duran tüplü bir televizyon ile kablolu ve telsiz bir telefon bulunmaktadır. O dönemde televizyon ve telefon gibi araçların evlerde yaygınlaştığı düşünüldüğünde tek başına bu araçların zenginlik göstergesi olmadığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte o dönem için telsiz telefon bir zenginlik göstergesi olarak kabul edilebilir. Bunlar Evde zenginliklerinin göstergesi olarak hizmetçileri bulunur. Evdeki eşyaların filmin çekildiği ve dolayısıyla ilişkilendirilerek ele alındığı dönem açısından normal, her hangi bir evde bulunacak eşyalar olması zenginliği gösterişçi değil mütevazı yaşadıklarına ilişkin bir algı yaratmaktadır. Ancak, sosyal çevreleri, eğlence anlayışları ve söylemleri elitist yanlarına ilişkin ipuçları vermektedir. Serpil’in dönüşümü karşısında Seval’in onu tedavi ettirmeye karar vermesine Namık’ın, itibarlarının zedeleneyeceğini söyleyerek şiddetle karşı çıkması içerisinde bulundukları çevre içerisinde ailelerinin tanınmış bir aile olduğunun ve Namık’ın da bu imajın zedelenmesini istemediğinin göstergesidir.

Namık ve Serpil zengin arkadaşları ile bir araya geldikleri partilere katılmaktadırlar. Katılanların oldukça şık giyindikleri bu partiler evde yapılmaktadır. Partiye katılan kadınlar şık, parlak kumaşlı kıyafetler giyerken, erkekler sıklıkla takım elbise giyip papyon takmaktadırlar. Namık bu partilerden birine giderken gece için özel olarak hazırlanmış, parlak bir papyon takmış, ona yakın renklerde bir ceket giymiştir. Bu partiler, hizmetkârların içki servisi yaptıkları, konukların bir kısmının ayakta içkilerini yudumlarken bir kısmının oturarak sohbet ettiği partilerdir. Namık’ta bu partilerdeki çoğu konuk gibi içki ve sigara içmektedir.

Namık'ın eğitim durumuna, yabancı dil bilgisine, katıldığı ya da sevdiği kültürel ve sanatsal etkinliklere, spor yapıp yapmadığına, hobilerine ve habituslarına, kişisel ilgi ve yeteneklerine ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Filmde karakterin siyasi görüşüne ilişkin bir bilgiye yer verilmemiştir. Ancak ramazan ayında oruç tutmuyor olması, hatta sofrada Serpil ve Hatice hanım oruçlu olduğu için yemeğe başlamak için ezanı beklerken sabırsız ve sıkılgan bir tavır göstermesi dindar bir adam olmadığının işaretidir. İdeolojik yaklaşım olarak ele alındığında Namık'ın katıldıkları bir partide gazeteci Faruk ile aralarında geçen konuşma ilginçtir;

Faruk: Halen yaşayan ve var olan Batı medeniyetidir. İstemek de vardır. Bugün batı medeniyetinin zirvesi de Amerika'dır, Avrupa topluluğudur. Bundan istifade etmek varken karşı gelmek niye?"

Namık: Üstadım sizinle tartışamam ama izninizle Amerika Avrupa derken fazla mı kişiliksiz kalıyoruz ne?

Faruk: Dostum kişilik önce çıkarla şekillenir. Bir tüccar olarak bunu inkâr edemezsiniz.

Namık: Ticarete tabii ki öyle ama biz ticaret konuşmuyoruz ki.

Seval: Ooo sıktınız vatani kurtarmak size mi kaldı canım hadi şerefe der ve kadeh kaldırır.

Bu diyalog Namık'ın batılı değerler çerçevesinde yaşama noktasında kendi öz benliğimizi yitirmemek gerektiğine ilişkin bir görüşe sahip olduğunu, söz konusu ticaret olduğunda ise dönemin yapısına uygun olarak çıkarları ön planda tuttuğunu göstermektedir. Diyaloğa girdiği Faruk ise bir gazetede başyazarlık yapmakta ve köşe yazıları yazmaktadır. Filmin içerisindeki zengin kişilerden biri olan Faruk içerisindeki merdivenden en az iki katlı olduğu düşünülen bir evde yaşamaktadır. Evinde papyonla hizmet eden bir hizmetkârı bulunan Faruk'un eşi Seval'in konken arkadaşlarından bir tanesidir. Faruk sıklıkla sahip olduğu çevre ve nüfuzu ile övünmekte, İstanbul'un lüks otellerinde katıldığı toplantılardan bahsetmektedir. Doktor Çetin ile Serpil'in dönüşümü üzerine aralarında geçen konuşma esnasında sarf ettiği "çevremiz için kötü bir örnek" şeklindeki sözler onun dine ilişkin uzaklığını ve çevresi olarak nitelendirdiği sosyete kesime yüklediği anlamları göstermektedir.

Tüccar olarak ekonomik seçkin olan Namık'ın kazancını meşru yollarla elde ettiği düşünülmektedir. Galerici olarak yapan Namık, ithal araba satmaktadır ve kendisi de kırmızı Mercedes bir otomobil kullanmaktadır. 90'lı yıllarda Türk toplumunda Renault ve Ford'un yerli araç üretimi olmakla birlikte özellikle zengin kesim tarafından ithal araçlara yönelimin fazla olduğu yıllardır. Bu arabalarda yer alan özellikler henüz yerli üretim araçlarda yer almamaktadır. Namık bir müşteri ile yaptığı telefon konuşmasında sattığı ithal arabanın özelliklerini "orijinal efendim sıfır kilometrede otomatik cam havali

direksiyon, enjeksiyon sistem, dört silindir, süper full” olarak sıralamaktadır. Ne iş yaptığı, evli olup olmadığı bilinmemekle birlikte zengin partilerinde sıklıkla boy gösteren Serpil’in teyzesi de BMW marka bir araç kullanmakta ve hatta dönemin gerçekliğine uygun olarak şehrin artan trafiğinden yakınmaktadır. Otomobil markası tıpkı o günlerde olduğu gibi günümüzde de bir zenginlik göstergesidir. Namık’ın şoförü yoktur. Aracını kendi sürmektedir. Görüntüde yer almasalar da diyaloglardan anlaşıldığı üzere Namık’ın yanında çalışanları bulunmaktadır.

Filmin bir diğer zengini olan Seval çalışırken görünmediği için evlilik yoluyla zenginliği elde ettiği düşünülen, Namık sayesinde ekonomik seçkin diyebileceğimiz bir karakterdir. Namık’ın Serpil’in üvey babası olması Seval’in daha önceden de evlilik yaptığına ilişkin bir işaret olmakla birlikte ilk eşine ilişkin herhangi bir bilgi yer almamaktadır. Seval’in aile ilişkilerinin çok güçlü olduğunu söylemek mümkün değildir. Zamanının çoğunluğunu arkadaşlarıyla geçirmekte hasta annesine, eşi Namık’a ve kızı Serpil’e çok vakit ayırdığı, onlarla bir paylaşımda bulunduğu görülmemektedir. Annesinin evde öldüğü gece Seval’in Namık ile birlikte çok önemli dediği bir partiye gitmiş olması buna örnektir. Süreç içerisinde kocasının kendisini sekreteriyle aldattığını öğrenen Seval boşanmak yerine onu işten atması konusunda baskı yapmak ve evliliğine devam etmek yönünde bir tavır takınmaktadır.

Orta yaşlı, orta boylu, saçları uzun ve sarı tonlarında boyalı olan Seval’in eğitime, yabancı dil bilgisine, kültürel birikimine, kişisel yeteneklerine ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Seyahat, spor ve/veya alışveriş yaparken görmediğimiz Seval’in kendi sosyal sınıflarına yakın çok sayıda arkadaşı bulunmaktadır. Seval ve arkadaşları özel olarak hazırlanıp birlikte katıldıkları partilerin, toplantıların yanı sıra, akşamları sık sık buluşup paralı konken oynamaktadırlar. Onların bu etkinliği toplumda karşılığı olan, filmlerde de her dönemde sık sık zengin kadınlara yüklenen bir etkinlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Banker Bilo filmin de, Maho’nun karısı da konken oynamaktadır. Bunların dışında evlerindeki hizmetçinin sözlerinden anlaşıldığı üzere Seval defilelere gitmektedir. Giysileri genellikle sade olmakla birlikte vatkalı kıyafetler giydiği görülen Seval’in bu etkinliklere daha çok statü göstergesi olarak katıldığı düşünülmektedir.

Gündelik hayatında abartılı takılar ve mücevher takmadığı görülen Seval partilere giderken daha gösterişli takılar takmayı tercih etmektedir. Çoğunlukla arkadaşlarının evlerinde düzenlenen etkinliklere katılan, kendi evinde davet vermeyen Seval sadece kendi doğum günü partisi için evde bir parti düzenlemiştir. Bir süre camda Serpil’in

gelmesini bekler ancak sonra mumları üfler. Arkadaşlarının “happy birthday Seval” diye İngilizce söyleyip onu kutlarlar. Eşi galerici olsa da film de Seval’in bir aracı ve ehliyeti olup olmadığına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır.

Filmin ana çatışması çoğunlukla Seval ve Serpil arasındaki gerginlik üzerinden devam etmektedir. Serpil, zengin bir ailenin kızı olmasına rağmen oldukça mütevazı bir hayat yaşayan ailesinin katıldığı toplantı ve eğlencelerden uzak kalmayı tercih eden, giyim, kuşam ve söylemleriyle sade bir hayatı tercih eden tıp fakültesi öğrencisi genç bir kızdır. Günlük yaşantısında çoğunlukla spor giysiler tercih eden kot pantolon ve kazak giyinen Serpil kimi zaman etek ve ceketten oluşan döpiyesler giymektedir. Oldukça sade eşyalardan oluşan bir odası olan Serpil henüz kişisel sorgulamalarına girip dönüşüm geçirmeye başlamadan önce arkadaşları ile geçirdiği vakitlerde kimi zaman partilerine katılıp onlarla dans etmektedir ancak sıklıkla bu ortamlardan sıkılmaktadır.

Serpil’in zengin yaşama ilişkin neredeyse tek eylemi kuzeni Füsün ile yaptığı sohbet esnasında Paris’i özlediğini söylemesidir. Füsün da yaza tekrar gidebileceklerini söyler. Ailesinin kendisine tanıdığı ekonomik güç sayesinde Serpil bu imkana sahip olabilmektedir. Önceliğinin okul olduğunu söylemesi onun hayatında eğitiminin gezmek ve eğlenmekten daha önemli olduğunu bir kez daha göstermektedir. Füsün, Serpil’in anneannesinin ölümünün ardından ailesi içerisinde en iyi anlaştığı kişidir. Yurtdışında okuduktan sonra Türkiye’ye dönen Füsün feminizm ve kadın hareketinin savunuculuğunu yapmaktadır. Bütün kadın derneklerinin önüne geçeceğini düşündüğü “Özgür Kadınlar” derneğini kurmak için çalışmalar yapmaktadır. Tıpkı onun Serpil’in dinle kurduğu ilişkiyi anlamakta zorluk çekmesi gibi Serpil’de onu anlamaz kimi zaman. Serpil feminist harekete ilişkin eleştiri yapınca Füsün "Saçmalama sende beni anlamazsan derdimi kime anlatacağım hizmetçi Fitnat'a mı?" der. İkili arasındaki bu diyalog Fitnat'a ilişkin bir aşağılama içerir niteliktedir. Kadın hareketi için savaştığını söyleyen Füsün un bu tavrı ironikdir.

Anneannesine oldukça düşkün olan Serpil, henüz o hayattayken dine yatkın olduğunun göstergesi olarak kimi zaman oruç tutmuş, vaktinin büyük çoğunluğunu dini içerikli, ölüm konulu kitaplar okuyarak ve konu üzerine düşünmeye ayırarak geçirmeye başlamıştır. Anneannesini kaybetmesinin ardından yaşadığı içsel çatışma sonrasında dine daha fazla yönelmeye başlamıştır. Onun bu dönüşüm sürecine dini kimliği baskın olan okul arkadaşı Salih, Salih’in nişanlısı Gülsen ve Salih’in doktor olan ama halk ilaçları denilen (koca karı ilaçları/bitkisel ilaçlar) ilaçlar konusunda da bilgili amcası Murtaza

etkili olmuştur. Serpil günlük hayatında sıklıkla onlarla vakit geçirmekte, dini toplantılara katılmaktadır. Bir süre sonra namaz kılmaya başlayan Serpil'i namaz kılariken gören Seval çileden çıkar ve "El âlem görse ne der? Kaçınıcı asırda yaşıyorsun sen" diyerek onu tartaklar. Serpil daha sonra örtünme kararı verir. Gülsen ile birlikte dönemin ünlü tesettür mağazası Yimpaş'tan alışveriş yaparlar ve Serpil annesinin doğum günü partisi olan o akşam eve tesettürlü olarak gider. Onu gören konuklar kahkahalarla gülerler. "Şu hale bak" derler. Annesi "Allah'ın belası senden utanıyorum rezil ettin beni çıldırdın mı sen ne bu hal" der ve ağlar. Anne için kızının yaşadığı kırılmadan çok rezil olmaları önemlidir. Serpil odasına gider. Onunla dalga gecen konuklardan birinin "Ayol başını bağlamasınlar kızın hocalara götürüp muska yaptırın" demesi ayrıca ironiktir. Arada "Bırakın kız istediği gibi yaşasın" diye de, ilgi çekmek için yaptığını söyleye de vardır.

Seval, Serpil'i artık hasta olarak nitelendirmektedir ve psikiyatr Çetin ile görüşür. Doktor Çetin yeni açtığı muayenehanesinin reklamını yapmak için tanınmış bir ailenin kızı olan Serpil'in bu durumunu kendisine reklam olarak kullanmanın peşindedir. Kliniğinin tanıtımı için bir gazetenin başyazarı olan Faruk'tan destek beklemesi o dönem için medyaya atfedilen güç ve önemi işaret etmektedir. Onun bu tavrı kişisel çıkarlar için bir hekimin mesleğine ilişkin etik değerleri alt üst edebileceğinin göstergesidir.

Film de devam eden süreçte Serpil dönemin toplumsal gerçekliğine uygun olarak türbanı yüzünden okulda sorunlar yaşar, sınavlarına giremez. Türbanını çıkarmadan eğitimine devam etmek için mücadele etmeye karar veren Serpil sürekli çatıştığı annesi ile yaşamakta sıkıntı çektiği evden ayrılıp Hatice hanımın yanına yerleşmek ister. Annesi bunu kabullenmez ve Doktor Çetin'e haber verip Serpil'i tedavi için hastaneye yatırır.

Film içerdiği zenginlik temsilleri yanında İstanbul'un değişen çehresine ilişkin görüntülerde içermektedir. Filmin açılış sahnesinde Serpil, bisikletiyle ilerlerken 1990'ların çok katlı siteleri, araç sayısı artmış ve çeşitlenmiş caddeleri, sürücü kursları, kalabalıklaşmış meydanları, tabelaları görünen hamburger salonları, reklam panoları (bira, ayakkabı, çorap) ve billboardları, İngilizce yazılı tabela ve şemsiyeleri dikkat çeker. Bu dönem süpermarketlerin hayatımıza girdiği dönemdir. Filmde Füsün ve Serpil süper markete gidip alışveriş yaparlar. Bir yandan sohbet edip diğer yandan fiyatına bile bakmadan birçok şey alırlar. Bu onların alım gücünün göstergesidir. Bu görüntüler değişen İstanbul'un ve yaşam tarzının göstergeleri niteliğinde toplumun yansımalarını içermektedir.

Filmde Serpil'in okul arkadaşlarının yaşam tarzları da dönemin toplumsal yansımalarını içermektedir. Ev partileri yapan ve bu partilerde yabancı müzikler eşliğinde dans eden gençler arasında uyuşturucu kullananlarda vardır. Bu karakterler üstü açık bir ciple gezip bir yandan dans ederken bir yandan da dönemin ünlü rap parçası "I've got the power" parçasını söylemektedirler. Günün gecesinde diskoya giderler, Serpil ve Füsunla aralarında geçen diyaloglarda üniversite öğrencisi olan bu gençlerin toplumsal sorunlara duyarı olmadıkları görülmektedir.

4.1.2.2. Eşkîya (Yavuz Turgul/1996)

Eşkîya kent zenginliğini Berfo karakteri üzerinden anlatan bir filmidir. Berfo, 35 yıl önce Mustafa adlı bir köylüye 3-5 altın vererek Baran'ı ihbar etmesini sağlamıştır. Mustafa olayın pişmanlığını yıllardır çektiğini, hatta adı ihbarcıya çıktığı için kendi çocuklarının bile onunla konuşmadığını söyleyerek Baran'a her şeyi itiraf eder. Baran'ın hapse girmesinin ardından Berfo, Baran'ın altınlarına el koymuştur. Berfo, Baran'ın çocukluğundan beri aşık olduğu Keje'ye âşıktır ve bütün bunları Baran'ı ortadan kaldırıp Keje ile evlenebilmek için yapmıştır. Mustafa; "Keje babasının zoruyla Berfo'nun malı oldu. Seni mahpuslarda düşürdük. Şeytana uydum. Açtım yapacak hiçbir şeyim yoktu. Hala açız ya kurban. Altınlar uğursuz geldi. Kadınlarla, kumarla bitti. Gitti." diyerek olanları anlatır. Onun bu anlattıkları geçmişten günümüze altının ve paranın değerinin, insanlar üzerindeki etkisinin göstergesidir. Bu olanlar aynı zamanda bu çalışma kapsamında ele alınan Banker Bilo ve Sosyete Şaban'da olduğu gibi kadının metalaştırıldığının bir tür alışveriş nesnesi haline getirildiğinin göstergesidir. Keje ailesine verilen altınlar yüzünden sevmediği bir adamla evlenmek zorunda bırakılmıştır. Baran, Keje ve Berfo'yu bulmak için İstanbul'a doğru yola çıkar. Trende Cumali ile tanışır. İstanbul'a geldiklerinde tren garında polisleri gören Cumali Baran'ın bavulunu alarak kendi çantasını ona verir. Çantayı Tarlabası'nda Kısmet tamirhanesine getirmesini söyler. Baran ne olup bittiğini anlamasa da içerisinde uyuşturucu olan çantayı Cumali'nin söylediği yere götürür. Bu esnada Cumali uyuşturucu satıcısı Demircan ve adamları tarafından tartaklanmaktadır. Baran'ın çantayı getirmesi üzerine kurtulur. Baran, Cumali'nin kaldığı otelde kalmaya ve Berfo'yu aramaya başlar. Tarlabası çoğunlukla maddi durumu iyi olmayan insanların yaşadığı bir semttir. Filmde bu dönemde İstanbul caddelerinde artan otomobilleri, otobüsleri, dolmuşları ve dolayısıyla trafik lambalarını

görürüz. Baran bu araç trafiğinden korktuğu için karşıdan karşıya geçemez. Cumali ona yardım eder. Çünkü kentte yaşamak bu deneyimi edinmiş olmayı gerektirmektedir.

Cumali ve Baran'ın kaldığı ucuz otelde sürekli olarak kalanlar evleri olmadığı için orada kalan kişilerdir. Cumali ve 3 arkadaşı ise belli bir işleri olmayan, “sürünmekten kurtulmak, yırtmak için” büyük oynamayı göze alan bunun içinde mafya ile ilişkisi olan uyuşturucu satıcısı Demircan'ın yanında işe girmeye çalışan kişilerdir. Aralarında geçen diyalogdan anlaşıldığı üzere Cumali, kaportacılık, kâhyalık, fedailik yapmıştır, arkadaşlarından biri de bir fabrikada işçilik yapmıştır ama bu işleri beğenmemektedirler. Zengin olmak isterler bunun için her şeyi yapmayı göze almışlardır. Demircan'ın takımına girmenin kendilerine çevrelerinde saygı, itibar getireceğine ve hatta kızların ilgisini kazanacaklarına inanmaktadırlar. Demircan ile konuşurlar. Onun için çalışmaya başlarlar. Eşkiya artık şehirdedir. Baran uyuşturucu satmanın, insanları zehirlemenin kötü bir şey olduğunu anlatmaya çalışsa da Cumali anlamaz, anlamak istemez. Çünkü Cumali sevdiği kız olan Emel'in abisi sandığı sevgilisini hapisten kaçırmak için 200 milyon bulmalıdır. Bunun için Demircan'dan kaçırdığı uyuşturucuyu satar. Demircan'ın bu durumu anlaması üzerine hayatı tekrar tehlikeye girer.

Baran ve otelde kalanlar akşamları lobide birlikte televizyon seyrederek. Yine böyle bir akşam Baran, Berfo'nun izini tesadüfen bir televizyon haberinde görür. Berfo, adını değiştirmiş Mahmut Şahoğlu olmuştur. Haberde ünlü iş adamı Mahmut Şahoğlu'na yapılan suikastın yankılarının sürdüğü söylenmektedir. Aynı zamanda Mahmut Şahoğlu'nun son yirmi yılda hızla büyüyen ve bir ahtapotun kolları gibi her yeri saran 30 şirketin sahibi olduğu bilgiside verilir. Elde ettiği parasal güç Mahmut Şahoğlu'nun Tüsiad ve hükümete karşı yaptığı çıkışlar yapmasına fırsat tanımış bu tavrıyla dikkatleri üzerine çekmiştir. Buna ek olarak Şahoğlu'nun servetiyle ilgili tatsız iddialar olduğuna değinilmektedir. Son 20 yıl içerisindeki bu hızlı büyümesinin yanıtını veremediği belirtilmektedir. Tefecilik yaptığına ve mafyanın yardımıyla bazı iş adamlarının fabrikalarına zorla el koyduğuna ilişkin yazılar yayınlanmış, banka kurma izninin şaibeli olduğuna ilişkin iddialarda bulunulmuştur. Bu bilgiler fabrikatör, patron, ekonomik seçkin Berfo'nun zenginliğe meşru olmayan yollarla sahip olduğunun göstergesidir. Kaldı ki İstanbul'a ilk geldiği dönemde elinde olan altınlarda Baran'ındır. Berfo kendisine sorular yönelten program sunucusuna oldukça sert cevaplar verir. Ve hatta onu azarlar. Mahmut Şahoğlu'nun sarf ettiği şu sözler onun diğer insanlara karşı aşağılayıcı bakışının göstergesidir:

Senin kilon kaç a ulan, kim senin patronun onu yolla bana. Beni yıkamayacaksınız. Sen kiralık bir kalemsin. Defol git buradan. Senin gibi yüz adam çalıştırıyorum yanımda ben. Ama benimle uğraşanları biliyorum. Söyle onlara beni yiyemezler. Güçleri yetmez. Defol git buradan diye tekrarlarlarken fenalaşır.

Baran artık Berfo'nun kim olduğunu bilmektedir. Cumali'den onu Mahmut Şahoğlu'na götürmesini ister. Mahmut Şahoğlu'nu Cumali'de bilmektedir. Türkiye'nin en zengin adamlarından birisi olduğunu bir kez de o tekrarlar.

Berfo, 60'lı yaşlarda görünen, hasta, tekerlekli sandalyede oturan, tüplerin ve hortumların yardımıyla nefes alabilen bir adamdır. Klasik giyimlidir. Pantolon, gömlek ve yelekle görürüz evde de. Zenginliğin sağlıkla ilgili sorunları çözmede etkisiz olabileceğinin göstergesidir onun bu durumu. Tez kapsamında ele alınan filmlerde zenginliği temsil eden kişiler arasında sağlık problemi olan tek kişidir. Berfo korumaları, köpekleri olan malikâne görünümlü çok büyük bir evde Keje ile birlikte yaşamaktadır. Evin dış dünya ile aralarına bir mesafe koyan büyük bir demir kapısı, duvarları ve bahçesinde ağaçları, gülleri vardır. Bahçedeki güllerle ilgilenen iki bahçıvan bulunmaktadır. Evde iki kişi yaşadıkları düşünüldüğünde çalışanların ve korumaların çokluğu Berfo'nun zenginliği ile ilişkilendirilebilir. Berfo kendi arabasında şoförü ve bir koruması ve bir başka araba dolu koruma ile evden ayrılırken kapıda bekleyen Cumali ve Baran'ı görür. Arabanın camını açarak onlara bakar ve sonrasında devam ederler. Bir dakika geçmeden polisler gelip alır onları nezarethaneye atarlar. Sorgulamaya başlarlar. O esnada bir telefon gelir ve serbest bırakılırlar. Bu durum Berfo'nun maddi gücü sayesinde emniyet katında da söz sahibi olduğunun göstergesidir.

Karakolun kapısından Baran'ı, Berfo'nun adamları alır. Berfo'nun evine getirirler. Evin bütün duvarları lambridir. Bu dönemin zenginlik göstergeleri arasında yer alır. Panjurlu ev oldukça sade döşenmiştir. İki kişinin yaşamına göre oldukça büyük olan evde sade koltuk takımları bulunur. 90'ların ortasında varaklı koltuklara yer verilmediği görülür. Berfo oldukça büyük çalışma odasında Baran'ı beklemektedir. Önündeki sehpa da kristal bardak ve sürahi vardır. El hareketi Baran'ı getiren adamının çıkmasını sağlar. Oda loştur ve ahşap ağırlıklı bir döşemesi vardır. Hastalığı Berfo'yu çaresiz bırakmıştır. Berfo, Baran'a yaptıklarını ihanet olarak değerlendirmez. Aşkı için yapmıştır her şeyi. Ahlaksızlık yapıp en yakın arkadaşı olan Baran'ı jandarmaya ihbar etmiş, onun altınlarını çalmış, o altınlarla Keje'yi ailesinden satın almıştır. Keje için bu kadar çok günaha girmeyi göze aldığı için kendi aşkının daha büyük olduğunu ileri sürer. Baran'a “sen bunu yapabilir miydin?” diye sorar. Filmde tekerlekli sandalyeye ve tüplere bağlı

yaşayan Berfo'nun sosyal hayatına, eğlence pratiklerine, bireysel ilgi ve yeteneklerine, dinle ilişkisine ilişkin her hangi bir temsile yer verilmemiştir. Bununla birlikte gerek Keje ve Baran'a yaptıkları gerekse çevresindeki kişilerle ilişkileri dikkate alındığında bencil, kötü, acımasız ve gergin bir karaktere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Yıllardır konuşmayan Keje'ye, Berfo yalvarmış, şiddet uygulamış, sokağa atmış ama yine de konuşmamış ve çocukta yapmamıştır. Berfo, yine de ondan vazgeçmediğini başkasıyla evlenmediğini söyler. Baran'a ise "istesem ilelebet beni göremezdin bir kilometre kadar yakınım sokulamazdın. Seni o hapishaneye geri yollayabilirdim. Neden buradasın biliyor musun Keje'nin yanına gidip konuşacaksın." der. Baran'ın hayatına bu kadar zarar vermişken yıllar sonra yine de ona bunları söyleme hakkını kendisinde görmektedir Berfo.

Baran, Keje'nin oturduğu odaya girer. Oda da çok az eşya yerde büyük bir kilim vardır ama çok çok büyük bir odadır. Keje oldukça sade giyinmiştir. Başında beyaz bir örtü vardır. Keje onunla konuşur. Sesi yıllardır konuşmadığı için çatallaşmıştır. Yıllarca onu beklediğini söyler. Keje'ye onu almaya geleceğini söyleyerek geri dönmek üzere çıkar Baran. Berfo ile evliliği sayesinde aslında ekonomik seçkin olan Keje'nin ise zenginliği yaşadığı söylenemez. Kaldı ki Keje için önemli olan para değildir. Berfo'yu istememiş ailesine karşı gelemediği için kabul etmek zorunda kalmıştır. Ancak o günden sonra hiç konuşmamış, sessizliğe gömülmüştür. Oldukça sade olan kıyafetleri, hiç mücevher kullanmaması onun mütevazı hayatının göstergesidir. Keje'nin de Berfo gibi sosyal hayatına, eğlence pratiklerine, bireysel ilgi ve yeteneklerine ilişkin bir temsil yer almaz filmde. Kaldı ki yıllardır hiç kimseyle konuşmamıştır. Keje evde dışı yaldızlı bir kitaptan bir şeyler okurken görünür. Başı da örtülüdür. Dışarı çıktığında başını örtmemesi onun evde Kur-an okuduğunun ve dinle olan ilişkisinin göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Baran Keje'yi alıp köye gitme planları yaparken Cumali ihanete uğradığını öğrenir ve Emel ile sevgilisini öldürür. Bu esnada Demircan'da Cumali'nin ona ihanet ettiğini öğrendiği için onu yakalamıştır. Şimdi Baran gerekli parayı bulup Cumali'yi kurtarmak zorundadır. Keje ile konuşmaya gider. Keje oldukça büyük bahçede küçük bir masada oturmuştur. Önünde porselen bir çay takımı vardır. Baran ve Keje, Berfo'nun yanına iş yerine giderler. Keje'nin de özel şoförü ve korumaları vardır. Onlar Berfo'nun yanına çıkarken tesisin büyüklüğünü ve çalışan insanları görürüz. Berfo'nun ofisi evdeki çalışma odasına oranla daha küçük ve soğuk renklerin hâkim olduğu bir yerdir ve bu hali

ile Berfo'nun kişiliği ile örtüşmektedir. Şirketin büyüklüğü ve çalışanlar ise Berfo'nun zenginliğinin göstergesidir. Berfo'nun ofisinde bir sedye ve hazır bekleyen hemşire bulunmaktadır. Ekonomik gücü özel bakımı için böyle bir önlem almasına imkân vermektedir. Cumali'nin kurtulması için gerekli 200 milyonluk çeki yazar. Baran çekin ne olduğunu bilmez. "Bu ne ben para istiyorum" der. Keje, Berfo ile kalacaktır. Berfo "Bir çocuğunun hayatına karşı Keje ha... Bir hayata karşı Keje" der. Anlamlandıramamıştır. Baran, Keje ile vedalaşıp oradan ayrılır. Başka birinin hayatını kurtarmak için kendi sevdalarından vazgeçmeleri onların karakterinin olumlu yönlerine ilişkin bilgi verir. Birbirlerini sevmeye devam edeceklerdir.

Baran, çeki Demircan'a götürür. Mahmut Şahoğlu'nun imzasını görmesi Cumali'yi serbest bırakmasına yeter. Oysaki Berfo bir kez daha kandırmıştır Baran'ı o kadar parası olmasına rağmen yalan söylemiştir. Çek karşılıksız çıkınca Demircan'ın adamları gelip Cumali'yi vururlar. Cumali kaldıkları otelin terasında Baran'ın yanında ölür. Baran onun silahını alarak Berfo'nun evine gider. O kadar korumanın olduğu eve Baran'ın nasıl girdiğine ilişkin bir bilgi yer almaz. Berfo bilgisayar başında çalışmaktadır. Baran onun sandalyesinden tutarak hızlıca evin koridorunda sürmeye başlar. Evde çok az eşya vardır. Tamamı lambri olan koridorda askıda canlı çiçekler vardır. Berfo onu çocukluklarında oynadıkları oyunlarda bile aldatmıştır. Cumali'nin ölümüne ilişkin ise şu sözleri sarf eder:

Çocuğun ölümünün ne önemi var? Keje'yi alıp gitseydin aşkın için bir şey yapacaktın. Ama sen Keje'yi bir insan hayatına feda ettin. Sevdığın kadını kıytırık bir herifin hayatı için harcadın gitti. Halbuki o kadın seni bir ömür boyu bekledi. Hayatın sevda karşısında ne önemi var.

Bu sözler Berfo'nun aşka ve insan hayatına bakışının göstergesidir. Baran önce Berfo'yu ardından Demircan ve adamlarını öldürür. En sonunda da polisle girdiği çatışmada kendisi ölür.

4.1.3. 2000-2015 yılları arasında çekilen filmlerde zenginlik temsilleri

4.1.3.1. *Büşra* (Alper Çağlar/2010)

Büşra adlı filmde muhafazakâr kent zengini temsili yer almaktadır. Bu bağlamda filmde zengin olarak temsil edilenler Büşra'nın ailesi (anne ve babası) ile aile dostları ve Büşra'nın sözlüsü Ferit'in ailesidir. Muhafazakâr kent zenginleri özellikle 2000'li yıllardan sonra toplumda sıklıkla görülen zengin kesime örnek olarak toplumsal gerçekliği yansıtmaktadır.

Filmde Büşra'nın ailesi baba Hikmet, anne Neriman ve Büşra'dan oluşan çekirdek ailedir. Ailenin zenginliğinin kaynağına ilişkin bir bilgi yer almamakla birlikte annesi ve Büşra çalışmadığı ve akrabalık, miras ilişkilerine ilişkin hiçbir bilgi yer almadığı için aileden gelen bir zenginlik olduğu düşünülmektedir. Büşra'nın ve ailesinin zenginliğinin göstergesi ise yaşadıkları ev ile diyaloglardan anlaşılmaktadır. Aile 3 katlı oldukça geniş, bahçeli müstakil bir evde yaşamaktadır. Film süresince Büşra'nın odası ve ortak alan olan salon dışında eve ilişkin çok fazla görüntüye yer verilmemiştir. Ortak alan olan salon oldukça geniş, sade döşenmiş bir mekândır. Koltuk takımı, berjer koltuklar, büyük bir yemek masası, şömine, duvarda ve şöminenin üzerinde yer alan Arapça yazıların olduğu çerçeveler/tablolara, porselen süs eşyaları yer almaktadır. Evde bir yardımcı ve/veya hizmetçi yoktur. Servisi anne yapmakta Büşra genç bir kız olmasına rağmen annesine yardım etmemektedir.

Ailenin birlikte akşam yemeği yediği sahnede baba ailenin reisi olarak masanın başında sırt kısmı diğerlerine oranla daha uzun olan bir sandalyede oturmaktadır. Anne ve Büşra yan yana normal sandalyelerde oturmaktadırlar. Babanın oturma konumu ve otoriter tavırları aile içerisindeki hiyerarşinin, babanın reis konumunun göstergesidir. Porselen bir yemek takımı ile yemeklerin servis edildiği ve yenildiği sofrada 3 kişinin yiyebileceğinden çok daha fazla yemek bulunmaktadır. Masada içecek olarak suyun yanı sıra kristal şarap kadehlerinde meyve suyu içilmektedir.

Büşra'nın babası Hikmet, 50'li yaşlarda, çok uzun olmayan, normal kiloda, klasik giyimli, geleneksel, muhafazakâr, dini vecibelerini yerine getiren ve otoriter görünen bir kişidir. Hikmet'in geleneksel, otoriter yanlarının yanı sıra Büşra'nın gazetecilik okumasına ve televizyon programlarına katılmasına izin vermesi çok da katı olmadığının göstergesidir. Bununla birlikte söz konusu evlenmek aile kurmak olduğunda Hikmet'in Büşra'ya çok fazla seçme şansı tanıdığı söylenemez. Akşam yemeği esnasında aralarında geçen şu diyalog bunun göstergesidir:

Hikmet: Kızım... Saadet hanımlar hayırlı bir mevzu için gelecekler. Artık okulda bitti. Hayat önüne serilmiş bekliyor. Yaşında uygun.

Anne: Tabi senin gönlünün olması en önemlisi canım. Ben senin yaşındayken sen iki yaşındaydın.

Büşra: Fark etmez!

Baba: Sert fark eder. Bu önemli bir mevzu. Ferit'in ailesi düzgün, bize yakın, kendisi efendi imanlı.

Büşra: Tamam gelsinler tabi...

Filmde gerek bu diyalog gerekse sonrasında olan olaylardan ve konuşmalardan anlaşıldığı üzere Büşra'nın ailesi açısından evlenme çağına gelmiş kızlarının kendi aile yapılarına benzeyen ve en önemlisi imanlı olan biriyle evlenmesi önemlidir. Onun içinde doğru damat adayı olarak Ferit'i belirlemişlerdir. Büşra'nın Ferit ile bir yakınlığı, duygusal bir paylaşımı yoktur. İkilinin aynı mekânda bir araya gelmeleri için bile anneler program yapmakta ve bu görüşmede de bütün aile fertleri bir arada olmaktadır. Aileler gençlerin konuşmasına, görüşmesine bile gerek görmemişlerdir. Onlar açısından Büşra ailesinin ve yetiştiği ortamın ikili ilişkilere bakışını "Bizimkiler karar vermişse vermiştir". "Benim ancak eşim olabilir"; "Evlenmeden kimseyle beraber olamam. Oldurulmam." şeklindeki sözleriyle ifade etmektedir.

Filmde Hikmet'in aile içerisindeki rolü dışında bir temsile yer verilmemiştir. Bu çerçevede babanın ne iş yaptığı, sosyal hayat pratikleri, eğitimi, kültürel birikimi, eğlence amaçlı etkinlikleri ile bireysel ilgi ve yeteneklerine ilişkin bir bilgiye rastlanamamıştır. Hikmet'in eşi Neriman'da muhafazakâr zenginliğin temsilcisidir. Ev hanımı olan Neriman'ın Büşra'nın annesi olmasının dışında başka bir özelliğine dikkat çekilmemiştir. Orta yaşlı orta boylu olan Neriman şık, uyumlu giyinmekte kıyafetine uygun olarak türban takmaktadır. Bir market alışverişi esnasında bir yandan Ferit'in annesi Saadet hanımla konuşurken diğer yandan alışveriş sepetine ürünler koymaktadır. Fiyatlara bakmadan alışveriş yapması ailenin alım gücünün göstergesi olarak değerlendirilebilir. Buna ek olarak Ferit ile Büşra'nın birbirlerine ısınmaları için Saadet hanımın yaptığı organizasyon muhafazakâr kesimin moda ile yakın ilişkilerine örnek teşkil etmekte ve günümüz toplumsal gerçekliği ile örtüşmektedir.

Saadet: Herkese sürpriz yarın defileye hepimize ön sıralardan yer ayırttım.

Neriman: Gerçekten mi?

Saadet: En son kumaşlar, portakal, nane, vanilya kokulu ve muhteşem tasarımcılar hepsi orda.

Neriman: Ne iyi etmişsin hem bizimkilerde birbirlerine iyice ısınır.

Buna bir başka örnek ise Büşra ve alışveriş merkezinde karşılaştığı arkadaşları arasında geçen diyalogda görülür. Beyaz bir cipten inen kızlar bakımlı, topuklu ayakkabılı, makyajlıdırlar. Kızlardan Elif hazine arazisindeki evlerine taşınmanın zorluğuna değinirken diğeri "Bu gün çantalarda inanılmaz bir indirim varmış. Sağ olsun

Elif'in sözlüsü aldı bizi getirdi buralara kadar" der. Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi başka işleri olmasına rağmen kızlar alışveriş merkezindeki indirim haberini almış ve çantalarına bakmak için uzun bir yol kat etmeyi göze almışlardır. Bu da yine tüketime ilişkin bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Saraydan Günümüze adlı türban defilesine aile bireyleri hep birlikte giderler. Defile oldukça kalabalıktır, çok sayıda tesettürlü izleyici yer almaktadır. Muhafazakârların tüketim kültürü ve popüler kültürle kurdukları ilişkiyi eleştiren bir grup kadın defileyi ellerinde pankartlarla protesto ederler. Türbanlı 3 kadın; "Aldanmayın, bunlara ihtiyacınız yok. Süsler sizi küfre yaklaştırır. Moda iblisin mabedidir" diye slogan atarlar. Onların bu tavrı muhafazakârlar arasında ki ayrışmaya, farklılaşmaya örnek teşkil etmektedir. Bilindiği gibi muhafazakârların içerisinde bir grup aşırı tüketimi ve lüksü onaylamaktadır. Güvenlik protestocuları çıkartmaya çalışırken mankenlerin hazırlandığı alanın perdesi açılır. Salonda bulunan özellikle erkek konukların iç çamaşırıyla kalan mankenlere meraklı gözlerle bakmaları Büşra'yı güldürür.

Filmde Büşra'da zengin bir ailenin kızı olarak zenginliği temsil eden bireydir. Büşra 22 yaşında gazetecilik mezunu ve gazetecilik yapmak isteyen, başarılı bir eğitim hayatı ve aktif bir staj geçmişi olan, entelektüel birikimli, okuyan ve okuduklarını gündelik hayatına eklemlendirmeye çalışan, gitar çalan, sosyal, empati yönü yüksek, muhafazakâr, türban takan genç bir kızdır. Çoğunlukla spor kıyafetler giyen ve makyaj yapan Büşra'nın mütevazı bir yaşam sürdüğünü söylemek mümkündür. Büşra'nın özel alanı olan odası geniş, kişisel banyosu olan sade döşenmiş bir odadır. Oda da iki kişilik yatak, canlı çiçekler, kitaplar ve duvarda "Selvi Boylum Al Yazmalım" filminin afişi bulunmaktadır. Annesinin kapıyı çalıp içeri girmeden "Hadi yavrum yemek" hazır demesi onun mahrem alanına gösterilen saygının işaretidir.

Büşra ailesinin verdiği karara uyum göstererek çocukluğundan beri tanıdığı ve aslında duygusal olarak bir şey hissetmediği Ferit ile evlenmeye evet demiştir. Fakat tesadüf eseri tanıştığı Yaman'a âşık olunca işler değişir. Yaman ondan ve ailesinden oldukça farklı nihilist bir yazardır. Kız arkadaşı Alara ile bir takım sorunları olan ama yine de süren bir ilişkileri vardır. Büşra Yaman'a şehrin bin bir farklı yüzünü anlatan kitabı için yardım etmeyi kabul ettiğinde ikili aslında dönülmez bir yola girmiştir. Birbirlerine olan duygularını kendilerine bile itiraf etmeleri zaman alır. Bu süreçte Alara Büşra'yı kıskandığı için birlikte katıldıkları bir cadılar bayramı maskeli partisinde Büşra'nın sodasına halüsinasyonlar görmesine neden olan bir ot koyar. Büşra patide

türbanlı olduğu için önce garipsenir, türbanı maskeli balo için takılmış bir aksesuar sanılır, sonrasında türbanlı olduğu anlaşılınca itilip kakılır, otun etkisiyle kendisinden geçmiş halde dans eder ardından da tamamen kendisinden geçer. Onun başına gelenler Alara ile Yaman arasındaki iplerin kopmasına neden olur. Büşra Yaman'a âşık olduğunu Ferit ve ailesinin kendisini istemeye geldiği gece hem kendisine hem de ailesine itiraf eder. Bu durum ailesinin sözde korunaklı kabuğunda itiraz etmeden yaşayan Büşra için oldukça büyük kırılma ve dönüşümdür. Kaldı ki bu olayın neticesinde ailesi ile büyük bir çatışma yaşadığı görülmez. Büşra yaşadığı dönüşüm sürecinde Yaman'dan uzak durmaya çalışsa da bu olmaz tam onunla sevgili oldukları gece parkta Yaman tinerci çocuklar tarafından bıçaklanır. Onun bacağını sarmak için Büşra türbanını söker. Bu an Yaman'ın onun saçlarını gördüğü ve dokunabildiği ilk andır.

Büşra'nın en yakın arkadaşı sevgilisiyle aynı evde yaşayan Selen'dir. Bir alışveriş merkezinde tesadüf eseri karşılaştığı türbanlı arkadaşlarıyla olan mesafeli diyaloguna rağmen Selen ile olan samimiyeti ikilinin birbirlerinin hayatlarına olan saygılarından kaynaklanmaktadır. Arada atışmakla birlikte keskin bir yargılama ve/veya ötekileştirme söz konusu değildir. Büşra ve Selen'in, diğer bir ifade ile türbanlı bir genç kızla açık bir genç kızın yakın dostluğu toplumda yaygın olan algıyı da kırmaktadır. Buna ek olarak Büşra ile Selen'in birkaç saat içerisinde buluşacakları bir günde internetten görüntülü uzun uzun konuşmaları günümüz insanının iletişim sürecindeki deformasyonuna örnektir.

Filmdeki bir diğer zenginlik temsili Büşra'nın sözlüsü Ferit aracılığıyla yapılmaktadır. Ferit'in anne ve babası da bu zengin hayatın özneleri olmalarına rağmen filmde onlara dair neredeyse hiçbir bilgiye yer verilmemiştir. Ferit uzun boylu, zayıf, gergin yüzlü, saçlarını tamamen kazıtmış, çoğunlukla klasik giyinen, sürekli küfürlü konuşan, ayna karşısında günlük hayatına ilişkin sürekli pratikler yapan bu nedenle odasında iki tane büyük ayna olan, tespih çeken bir adamdır. Plakası kendi adının harfleri olan (34 frt 06) son model Porsche Carrera marka arabası onun zenginliğinin göstergesidir. Ekonomik seçkin olarak değerlendirebileceğimiz Ferit, bunlara ek olarak yabancı dil bilgisi olan, uluslararası bir firmada çalışan, başarılı, hırslı muhafazakâr bir adamdır. Ferit'in küfür ettiği insanların telefonunu gayet olumlu bir tavırla açması ikiyüzlü bir adam olduğunun işaretidir.

Ferit her ne kadar aralarında bir gönül bağı olduğunu iddia etse ve/veya aynı gelenekler ile yetiştirildikleri için çok iyi anlaşacaklarını düşünse de Büşra ile birçok açıdan birbirlerinden farklıdırlar:

Ferit: Yakışıyor mu sana evlenmenin arifesinde.

Büşra: Anlamadım.

Ferit: Defile diyorum... Televizyon diyorum...

Büşra: Ne var bunda...

Ferit: Tabi zenginleştik. Onların sistemlerini benimseyip sosyetelerine girdik diye maymuna dönücez. Baksana şuna bizim ne işimiz var burada.

Büşra: Müslüman fukara mı olmalı illa? Zevksiz mi olmalı.

Ferit: Dünya zevk alanı değil, imtihan alanıdır.

Aralarında türban defilesi esnasında geçen bu diyalogdan da anlaşılacağı üzere Ferit birçok konuda Büşra'dan daha katıdır ya da katı görünmektedir. Büşra'nın gazetecilik yapmasını, arkadaşlarıyla ilişkilerini, televizyon programlarına katılmasını doğru bulmayan ve hatta evlendikten sonra onaylamayacağını dile getiren Ferit'in zenginliğe ilişkin söylemi günümüzde kimi muhafazakâr zenginlerin yaşam tarzlarına ilişkin bir eleştiri içermekle birlikte Büşra'nınkinden farklı görünmektedir. Ancak spor pahalı bir araba sahibi olduğu düşünüldüğünde bu söylemi ironiktir.

Ferit günümüz kapitalist dünyanın getirdiklerine uygun bir şekilde iş hayatında oldukça hırslıdır. İtalyanlarla yapacakları toplantı için ayna önünde provalar yapar. "Gavur" olarak nitelendirdiği bu insanlarla görüşme esnasında da oldukça sıcak ve esprilidir. Anlaşmaya varır varmaz başarılı çalışan kimliğinden çıkar plazada tuvalete gidip paçalarını sıyrır ve lavaboya ayağını kaldırıp abdest alır. Sonrasında ayakkabıları elinde terlik giyerek binadan çıkarken güvenlik görevlisi "Ooo Ferit Abi hayırlı olsun İtalyanları tavlamışsın" dediğinde ona bir şey demeden dışlerinin arasından küfür ederek devam eder. Onun bu tavrı bir yandan dini vecibeleri yerine getirirken diğer yandan insanları hiçe sayan ve hatta aşağılayan bir adam olduğunun işaretidir. Ferit'in bu özelliğine bir diğer örnek işyerine geldiğinde arabasını park edecek görevliye sarf ettiği sözlerdir: "Oğlum bak dikkat et iki böbreğini de satsan yine bu arabayı alamazsın". Onun bu sözleri insanları aşağılayan, tepeden bakan tavrının göstergesidir.

Ferit kadın erkek ilişkilerinde de günümüz ilişkilerini eleştiren ve kadını aşağılayan bir tavra sahiptir. Erkek arkadaşlarıyla nargile içerken ettiği sohbet bunun göstergesidir. Kadını aşağılamaktan ve hatta şiddet uygulamaktan yanadır. Erkeğin egemenliğini koruma noktasında her yolu mubah gördüğünü dile getirmektedir:

Karıya istediğini verirsən mutsuz olur ama ihtiyacı olanı verirsən o zaman kul köle olur. Ama kâfir sürüsü bize bu dünyada karıya ihtiyacı olanı değil bilhassa istediğini vermemizi öğütlüyor. (...)

Gerekirse elli sene döveceksin, bağıracaksın, küfredeceksin yeter ki inisiyatifi elden bırakmayacaksın. Her yol mubah...

Büşra tarafından reddedilmek Ferit'i çileden çıkartır, ayna karşısında kendi kendisini gazlar ve taksiye atlayarak Yaman'ın evine gider. Evin altındaki meyhanede birbirlerine girerler. Meyhaneyi dağıtırlar. Birbirlerini döverler, yaralarlar. Kavga etmekten yorgun düşerler. Sonrasında karşılıklı rakı içerler. Ferit "Günahı senin boynuna" diyerek rakı kadehini kafasına diker. Oturup konuşurlar. Bu arada mekân sahibi gelir ortalığı görünce kızar. Ferit "Neyse günahımız fazlasıyla öderiz" diyerek cebinden para çıkarıp masaya koyar. Onun bu tavrı bir şeyleri para ile çözebileceğine ilişkin tavrının göstergesi, meyhane sahibinin bunun üzerine parayı bile almadan dükkândan çıkıp gitmesi, diğer bir ifade ile polis çağırmaması, şikâyetle bulunmaması paranın çözüm olduğuna ilişkin bir gösterge olarak değerlendirilebilir. Yaman ve Ferit biraz konuşurlar Yaman çıkıp evine gider. Ferit içmeye devam eder ve sonunda masada sızır kalır. O gece de Ferit'in kırılma yaşadığı gecedir.

4.1.3.2. Hayat Sana Güzel (Murat Şeker/2014)

Hayat Sana Güzel adlı filmde zenginliği temsil eden bireylerden ilki Azmi'dir. İstanbul'da büyük bir inşaat şirketi olan Azmi ekonomik seçkindir ve orta yaşlı, uzun boylu, zayıf, bıyıkları siyah, saçları peruk olan, ekonomik gücünün etkisiyle özgüveni oldukça yüksek olan bir adamdır. Şiveli konuşan, çoğunlukla klasik giyinen Azmi dikkat çekici renklerde saten kravat ve mendil kullanmaktadır. Emrinde çok sayıda insanı çalıştıran Azmi boğaz manzaralı, havuzlu oldukça lüks bir villada eşi Behiye ve oğlu Fırat ile mutlu bir hayat sürmektedir. Eve ilişkin çok fazla detay görünmemekle birlikte en az üç katlı olan evde birçok koltuk takımı bulunmakta duvarlarda irili ufaklı tablolar yer almaktadır. Merdivenin olduğu yerde ise tavandan sarkan oldukça büyük gösterişli bir avize yer almaktadır. Akşam olduğunda evin iç dış bütün ışıkları yanmaktadır. Bu bir yandan israfken diğer yandan evin ihtişamını göstermektedir. Evde büyük bir yemek masası bulunmaktadır ve üç kişi yemek yemelerine rağmen bütün masa yiyeceklerle doludur. Yemek yedikleri esnada klasik müzik çalar.

Büyük bir şirketin tek sahibi olan Azmi şirketin duvarlarına değişik ebatlarda çok sayıda fotoğrafını astırmış ve hatta toplantı odasına kendisini oldukça kaslı gösteren bir resmini çizdirip koydurmuştur. Bunların yanı sıra Azmi My Town'un tanıtımı için çektiği reklam filminde de kendisi oynamaktadır. Reklamda "Bennnnn Azmi Yapıcı.

Ben yaparım arkadaş. Yaparım bilirsin!!!” sözleriyle kendisi ön planda tutan Azmi’nin inşaatları fon görevi görmektedir. Bütün bunlar onun kendisine olan hayranlığı olarak değerlendirilebilir. Reklam çekiminde bir tekrar daha almak isteye yönetime sataşır. “Bunu ben diktim... Bunu ben diktim... Bunu ben diktim” diye yaptığı apartmanları gösterir. “Diktim” kelimesi kullanamadığı için sinirlenir. “Bir kamyon para verdim istediğimi söyleyemeyecek miyim” der. Bu Azmi’nin paranın kendisine istediği gibi davranma hakkı vereceğini düşündüğünün göstergesidir.

Plakasında adı olan beyaz bir limuzinin yanı sıra Porche marka cipi olan Azmi’nin Taner adında bir şoförü vardır. Evinde bahçıvanlar ve hizmetçilerden oluşan ekip ise evin işlerinden sorumludur. Bu ekipteki hizmetçilerinden birisi yabancısıdır. Gece bütün ışıkları yanan evin konumu, görkemi ve ihtişamı, sahip olduğu arabalar, işyeri, inşaatları ve emrinde çalışan insanların çokluğu Azmi’nin zenginliğinin göstergesidir. Azmi cimri yanları olduğu söylenmekle birlikte gösterişçi yaşamı sevmektedir ve toplumsal yapıda var olan taşradan gelip kent zengini olmuş insanların temsilidir. Arabada şoförüne “Ya Taner içimde bir his var bugün 3-4 trilyon kazanacaz ha... eyyy Azmi be hayat sana güzel be” demesi bir yandan zenginliğinin boyutunun, diğer yandan bu zenginliği hayatın güzel yanı olarak gördüğünün işaretidir.

Azmi’nin zenginliğinin kaynağı yıllar öncesinde annesinden alıp İstanbul’a geldiği 600 tane altındır. Sonrasında bir takım üçkâğıtlarla zenginliğine zenginlik katmıştır. Azmi’nin dolandırıcı olduğuna ilişkin filmde geçen söylemlerin yanı sıra, yeni yaptığı Azmi My Town’un satışı için tanıtım yaptıkları kişiler hakkında söylediği “Bunlarda bok gibi para var. Hiç acıma bu hıyarlara tamam mı? Yerleştir. Ruslara yaptığımızın iki katı. Anladın sen hiç acıma. Geçirmeye bak. Al ifadelerini” şeklindeki sözleri Azmi’nin zenginliğe ulaşmada meşru olmayan yollara da başvurduğunun göstergesidir. Ancak onun kendince bu kurnaz tavırları her zaman işe yaramaz zira bu konuşma esnasında Türkçe bilmediğini düşündüğü müşteriler onun neler söylediğini anlamışlar ve salonu terk etmişlerdir. Satış yapamamış ve dolayısıyla yüklü bir para kaybetmiş olması Azmi’nin panik atak geçirmesine neden olur ve apar topar bir kez daha hastaneye kaldırılır.

Azmi ve eşi arkadaşlarıyla gece dışarı çıkmakta ve bu gezmeler için özel olarak hazırlanmaktadırlar. Azmi yıllar öncesinde kentte yerleşmiştir ama kentin eğlence anlayışı ona hitap etmemektedir. Zenginliği sayesinde kentin eğlence anlayışına uymak yerine ortamı paranın gücü ile kendi beğenilerine göre yönlendirebilmektedir. Bunun en

güzel örneği Mustafa ve Nurcan'ın evlilik yıldönümü için gittikleri kulüpte yaşananlardır. Kulüpte çalan yabancı müzikler Azmi'nin beğenisine hitap etmemekte ve bu müzikle eğlenenleri aşağılayarak eleştirmektedir. Azmi, kendilerini rezil etmemesini söyleyen Mustafa ile inatlaşarak garsona yüklü bir bahşiş vererek asma davul bulmasını ister. Piyaniste de peçete arasına iki yüzlük banknotlardan oluşan yüklü bir bahşiş koyar. Bu esnada Mustafa ve karısı çok utandıklarını gösteren hareketler yaparlar. Bahşişten memnun görünen piyanist kara üzüm habbesini çalmaya başlar ve saksafoncuda ona eşlik eder. Azmi de davulu boynuna asıp sahnenin ortasında çalmaya başlamıştır. Bir anda mekânın havası değişir. Mekândakiler alkışlamaya halay çekmeye başlarlar, hatta Behiye ve Mustafa da halaya kalkar. Bir tek Mustafa'nın eşi Nurcan şaşkın, şaşkın bakarak "rezil oldum" demektedir. Bu olay aynı zamanda zengin, şık giyimli, topuklu ayakkabılı, kulüpte eğlenmeyi tercih eden insanların türkü eşliğinde halay çekmeyeceğine, oynamayacağına ya da bunları yapmaması gerektiğine olan ön yargıya ilişkin bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Azmi'nin yeni biten inşaat projesi Azmi My Town'u Selim, "Azmi My Town az zamanda muhteşem inşaat. İstanbul gibi kalabalık bir metropolde şehir merkezine 30 dakika mesafede. Özel bahçenizde organik sebze ve meyve yetiştirebilme imkânlarını lüks konut ve site ayrıcalıklarıyla birleştirdik." şeklindeki sözleriyle tanıtır. Onun tanıtım esnasında çerçevesini çizdiği yaşam tarzı günümüzde özellikle belirli bir kesime yaşam kompleksleriyle pazarlanan hayat tarzının temsidir.

Azmi hastalık hastası olduğu ve sürekli hiçbir şeyi yokken ambulans çağırıp kendisini hastaneye kaldırttığı için onun hasta ya da kötü olduğuna artık kimse inanmaz. Hastanedekiler bile onu tanımaktadırlar. Sürekli yakın arkadaşı Mustafa'nın doktorluk yaptığı hastaneye giden Azmi, Mustafa hastanede olmayınca da panikler. Mustafa eşi Nurcan ile tatile çıkmıştır. Azmi onu arar. Mustafa telefonu kapattığı için Nurcan'ı arar. Mustafa tatilde olduğunu söyleyip o telefonu da kapatır ve Azmi'den kurtulamamaktan yakınırırlar. Azmi'nin şoförü helikopter ile Mustafa'yı almaya gider. "Patron çok para kaybetti. Bu kez durum kötü... Memlekette çok iyiliğini görmüşsün, sokaklarda yatıyormuşsun bu adam seni evine almış. Diplomanı bile bu adam sayesinde almışsın yalan mı?" diyerek Mustafa'yı şort ve plaj havlusuyla yaka paça götürürler. Her ne kadar bu durum gerçekten uzak görünse de filmin anlatısında söz konusu Azmi ve obsesif yanları olduğunda hikayede bir dayanağı olmakla birlikte helikopter burada bir zenginlik göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Azmi'nin kendi korkuları yüzünden

Mustafa'nın hayatına saygı göstermemiş olması bencil yanlarının göstergesidir. Ancak karakteristik yapısı ele alındığında gerek Mustafa'ya ettiği yardımlar gerekse iş yerindeki Selim'e eğitim ve iş hayatında verdiği destekler Azmi'nin insan ilişkilerinde ki iyi yardımsever yanlarının göstergesidir.

Azmi tahlil sonuçlarını almaya gittiğinde Mustafa'nın bir telefon görüşmesine kulak misafiri olur. Mustafa genç yaştaki yakın bir arkadaşının yakında öleceğinden ancak kendisine bu durumdan bahsedemediğinden söz eder. Azmi bu kişinin kendisi olduğunu ve 2 ay içerisinde öleceğini düşünür ve hayatı kâbusa döner. Boğazda bir restoranda oturup rakı içerken şoförünü de karşısına oturtur. Ona öleceğinden hayatın kısıtlılığından bahsetse de şoför Taner bunu Azmi'nin her zamanki ölüm korkusu olarak değerlendirir. Duyduklarını anlatır Azmi. Şoför içinden “Bu adam ölürse maaşı ben kimden alacam” der. Genç yaştaki patronun ölmesi yani insan hayatı değil de maaştır önemli olan zaten onun yaptıklarına maaş için katlanılmaktadır. Azmi'ye uçağa atlayıp Amerika'ya başka doktorlara gidebileceklerinden bahseder. Azmiye bu imkânı veren yine ekonomik gücü, zenginliğidir. Ancak Azmi uçak korkusunu öne sürerek Amerika'ya gitmeyeceğini söyler. Bu arada Taner krediyle yeni aldığı evin borcunu Azmi ölürse ödeyemeyeceği için evi elinden alacaklarını düşünüp ağlamaya başlar. Tamer, limuzin kullanmaktadır ancak telefonunda kontörü yoktur. Azmi ise kendisine ağladığını sanmaktadır. Azmi'nin öleceğini Behiye'den saklama kararı verdiklerinde artık Azmi'de ağlamaktadır. Para, Azmi'nin en yakınlarından birisi olan oğlu ile ilişkisinin seyrinde bile belirleyicidir. Babasına “pamba” diye hitap eden oğlu Azmi'den para ister. “Kaç lira istiyorsun?” diye soran Azmi'ye oğlu “100 yeter benim canım babam” der. Hitapta ki bu değişim paranın ilişkilerindeki rolünün işareti olarak değerlendirilebilir. Azmi gülerek “ATM'miyim ben ya” diyerek 20 lira verir. Oğlu bu miktarı beğenmez ve bozulur.

Öleceğini öğrenmek Azmi'nin hayatını altüst eder başka hiç bir şey düşünmemektedir. Bir gece rüyasında cehenneme gittiğini gören Azmi rüşvet vererek cennete gitmeye çalışır. Bu tavrı Azmi'nin her şeyi parayla çözebileceğine olan inancını bir kez daha göstermektedir. Rüşvet işe yaramayıp cehenneme gönderileceğini anlayınca büyük bir sıkıntıyla uyanan Azmi; “Yolun sonuna geldin Azmi, uğruna ömrünü harcadığın her şeyi bırakıp gitmek kolay mı” der kendi kendine. Bu sözleri onun ömrünü kazanmaya adanmış ve kazandıklarından vazgeçmenin onun için ne kadar zor olduğunu ifade etmektedir.

Öleceğine kendisini iyice inandıran Azmi kendisi için mezar bakmaya gider. Mezarın boğaz manzarasına bakarken “İstanbul’da yer kalmadı ama benim çok güzel planlarım vardı. Bu boğazı böyle sağlı sollu dolduracaksın. Böyle arada bir gemicik geçecek kadar yer kalacak. Sağlı sollu doldur konağı, yalısı, rezidansı...” Azmi’nin rant sağlamak ve daha çok kazanmak için yaptığı bu planlar günümüz İstanbul’unun yapılaşmasını da anlatmaktadır. 1950’den sonra kentleşmenin ve sanayileşmenin getirdiği hızlı büyüme, kıyıların konut ve sanayi gibi oluşumlar tarafından işgal edilmesine sebep olmuştur. Bu süreçte İstanbul kıyılarında oluşan baskıyı önleyebilmek için de sürdürülebilir olmayan; plansız, rant amaçlı ve hukuka uygun olmayan dolgu alanları oluşturulmuştur (Küçükakça ve Akkaya 2014, s. 424) . Bu arada mezarı satacak kişi mezar için 500 bin lira ister. Boğaz manzaralı mezar ki bu da günümüz gerçekliği ile uymaktadır. Zengin olmak ölümlerin gömülürken de sınıfsal bir ayrıma tabi olmasını beraberinde getirmektedir. Azmi mezarı alır.

Azmi dindar bir adam değildir. Bu yüzden cennete gitmenin yolunu sormak için bir cami hocasına gider. Hatta kendi deyimiyle para kazanma hırsıyla dinden imandan uzak kalmıştır. Hoca ona kimin hakkını yediyse ondan helallik almasını gerektiğini söyler. Azmi çok zengin olmasına rağmen İstanbul’a gelirken annesinden ödünç aldığı altınları geri vermemiştir. Hatta annesi onu arayıp küfürler edip altınları istediğinde mecburiyetten bir miktar göndermiş ancak annesi ödünç aldığından az olduğu için kabul etmemiştir. Bu nedenle annesiyle arası bozuktur ve annesi ona hakkını helal etmeyeceğini söylemiştir. Azmi cennete gidebilmek için annesinden helallik almak için yola düşer. Köye giderken yolda karşılaştığı köylü onun İstanbul’da milleti dolandırdığını kendisinden de giderken aldığı ve getireceğim dediği parayı getirmediğini söyler. Köye ciple gidemedikleri için ondan eşeğini satın almak ister Azmi. Köylü Hasan Dayı ona “Eşek normalde 3 bin size 5 bin” der. Azmi itiraz etmeye kalkınca “Çok konuştun 6 bin oldu” diyerek eşeği 6 bin liraya satar. Azmi’nin nakit 6 bin lira verip eşek alması da yine zenginliğinin göstergesidir. Azmi eşeğe biner ve şoför Tamer de eşeği çeker. Aralarındaki fark bu noktada da kendisini göstermektedir. Eve ulaştıklarında yolculuğu eşek üzerinde yapmış olmasına rağmen çok yorulmuş olmaktan yakınmaktadır Azmi. Oysaki şoför tüm yolu yürümüştür. Annesi Azmi ile ciddi bir pazarlık yapmaya başlar. Annesi bile ona pek inanmaz. Pazarlık etmeye başlarlar. 1000 altın ve şirketin yarısını istemektedir. Aksi halde hakkını helal etmeyecektir. Noter çağırırlar. Azmi her Cuma öğleden sonra gelip anasının elini öpecek şirketin yarısını annesinin üzerine yapacak, annesinin emrine beş

adam tahsis edecek ve şirketin en güzel odasını annesine verecektir. Azmi imzalar annesi ise parmak basar. Sonunda annesiyle helalleşir ve İstanbul'a döner. Azmi'nin helalleşebilmesi için bile para söz konusudur. Filmde Azmi'nin annesi de zengin bir karakterdir. Yaşadığı şehirde büyük konak tarzı bir evde yaşamaktadır ve yardımcısı vardır. Kendi varlığı dışında Azmi'den aldıkları onu büyük bir inşaat şirketinin de ortağı haline getirmiştir. Filmde anne çok fazla görünmemekte ve hakkında fazla bilgi verilmemektedir. Yöresel kıyafetler giyen ve hatta İstanbul'da da öyle giyinen, şiveli konuşan Azmi'nin annesi sıklıkla özellikle Azmi'ye küfürlü konuşmaktadır. Köyden annesiyle helalleşip dönen Azmi saf uşak kilimi hediye alıp cami hocasını görmeye gider "sizin gibi büyük bir hocaya küçük bir hediye" diyen Azmi cennete gitmek için cami hocasına bile rüşvet verme peşindedir.

Cami hocası Azmi'ye cennete gidebilmesi için geride bırakacağı eşi ve çocuğunun hayatını garanti altına alması gerektiğini söyler. Azmi şirketin yarısını da onların üzerine yapar. Kendi kendisine "Behiye para puldan anlamaz artık parası da var bir sürü abuk adam peşine üşüşür oğlanda küçük anlamaz benim başka çarem yok Behiye'yi evlendirmeliyim" diye düşünür. Onun bu düşüncesi bu konuda ki toplumsal bir düşüncenin filme yansımasıdır. Tıpkı filmlere yansıdığı gibi toplumda da bireyler sevmeseler de sınıf atlamak, rahat ve zengin bir yaşam sürmek için zengin insanlarla evlenmeyi tercih edebilmekte hatta bunun için çaba harcayabilmektedirler. Azmi, Behiye'ye uygun bir eş bulabilmek için şoförü ile internetteki evlilik sitelerine bakar. Bu durum yüz yüze iletişimin azaldığı insanların sosyal medya üzerinden iletişim kurduğu ve hatta evlilik siteleri aracılığıyla tanışmayı ve eş seçmeyi tercih ettikleri günümüz gerçekliği ile örtüşmektedir. Evlilik sitelerine yazdıklarını oğlu, Behiye ve Neriman'a gösterir. Azmi'de bu arada çalışanı Selim'i Behiye için düşünmeye başlar. Behiye ve Neriman ise orada gördüklerini yanlış yorumlarlar. Behiye kocasının erkeklerden hoşlandığını düşünmeye başlar ve sinirden bayılır.

Azmi ve şoförü türkü bara giderler, Azmi "Ben karısına koca arayacak adam mıyım" der. Şoförü Taner'e "Sen benim yerimde olsan ne yapardın" der. Taner'in hayalini görürüz. Havuzda etrafa dolar saçar. Kızlarla limuzinde şampanya içip dans eder. Azmi'ye "Ben senin yerinde olmak istemezdim patron. Ben bozarım kendimi ya" der. Paranın herkesin yaşamındaki etkisinin farklı olduğuna gönderme yapmaktadır. Azmi ile Taner sarhoş bardan kol kola çıkarlarken flaşlar patlar fotoğrafları çekilir. Taner'de yine kendi derdindedir ve zam ister. Azmi'de "Yüzde yüz elli zam yapacağım" der. Taner'de

sevincinden onu kucaklayıp öper flaşlar tekrar patlar. O gecenin fotoğrafları Behiye'nin elince geçince Azmi'nin eş cinsel olduğuna iyice inanıp ortalığı birbirine katar Behiye. Azmi o esnada havuz başında uyumaktadır. Başında şemsiyeyi adamlarından biri tutmaktadır. Bu durum uç bir temsil olarak görünmekle birlikte zenginliğin verdiği gücün göstergesidir. Azmi, Behiye'nin kendisinden soğuması için ve Selim'in onunla evlenmeyi kabul etmesi için eş cinsel olduğunu söylemiştir onlara.

Şoförü Azmi'yi deniz kenarında rakı içmeye götürür. "Hadi kalk gidelim bu gün bendensin. Masamızda o kadar renkli şeyler olmaz ama mezemiz dostluk olur" der. Deniz kenarında ufak bir masa etrafında taburelere oturmuşlardır. Orada bulunan ileri yaşlı biri "Azmi Bey kardeşim sakın yanlış anlama zenginlik cepte değil gönüldedir. Bizim gönlümüz zengin Azmi Bey kardeşim onu satın alacak parayı daha hiçbir darphane basmadı." der. Dostluğa maneviyata verilen öneme vurgu yapılır. Azmi de onlarla dostluğa geçer.

Azmi ölmemiş olmasına şaşırarak Mustafa'nın yanına gider. Ölecek olanın kendisi olmadığını öğrenir. Sevinçten havaya uçar, halay çeker. Şirkette Selim; Azmi'nin annesine Behiye ve oğluna şirketin bir sonraki yılki hedeflerinden bahsederken Azmi yanlarına gelir. Tahlillerin karıştığını ölmeyeceğini söyler onlara. Behiye'den özür diler. Annesi ve Behiye ona tepkilidir. Mustafa onlara olanları anlatır yine de Azmi'ye bir ders vermeye karar verirler. Plan yaparlar Behiye Selim ile flört ediyormuş gibi davranır. Yine ders vermek için Azmi'den habersiz yönetim kurulu toplantısı yaparlar. Azmi hesap sorunca da hisseleri geri vermeyeceklerini onun şirketle ilişkisi kalmadığını söylerler. Azmi çok pişman ve kendisine sinirlidir, ailesini kaybettiğini düşünerek kahrolur. Bu noktada kendisiyle ayna karşısında hesaplaşması başlar. Aynaya bakıp kendi kendisine şunları söyler:

Sen kocaman bir salaksın Azmi şu suratına bak her tarafın yalan dolan olmuş. Ne oldu o kadar çok paran olunca? Şimdi daha mı mutlusun? Ne çabuk unuttun geldiğin yeri? Hayallerin vardı onlara ne oldu? Paran mı yetmedi onları satın almaya? He Azmi!!! He Salak Herif !!! Sen bir hiçsin Azmi... Sen bir hiçsin... Hayatta en çok sevdiğin karını bile başkasına yamamaya çalıştın. Namussuz herif. Öleceğini sandın da ne oldu ki? Sen zaten canlı cenazesin Azmi. Seni bu dünyada toprak bile kabul etmeyecek. Nefes alman bile zarar senin.

Azmi'nin bu sözleri zengin olmak uğruna vazgeçtiği değerlerinin göstergesidir. Zenginlik ona bu noktada mutluluk getirmemiştir. Ağlayarak aynadaki suretine tükürür ve kafasındaki peruğu da çıkarıp intihar etmek için kendisinin inşa ettiği bir kuleye çıkar. Behiye'yi çağırır Behiye ona numara yaptıklarını söyleyince de sevincinden yanlışlıkla

denize düşüp ciddi şekilde yaralanır. Filmde bunların dışında Azmi'nin eğitim hayatına, kişisel ilgi ve yeteneklerine ilişkin herhangi bir bilgi yer almamaktadır.

Filmde zenginliği temsil eden bir diğer özne Azmi'nin eşi Behiye'dir. Behiye'nin Azmi ile evlenmeden önce zengin olup olmadığına ilişkin bir bilgi yer almamaktadır. Behiye 30'lu yaşlarda görünen, orta boylu, sarı saçlı, oldukça bakımlı bir kadındır. Evin içerisinde de oldukça şık giyinmekte topuklu ayakkabılarla gezmektedir. Behiye takı kullanmaktadır ancak altın kullanmamakta ya da takılarının maddi değerine ilişkin bir gönderme bulunmamaktadır. Arabası ve/veya şoförü olmayan Behiye, yaygın temsillerin aksine filmde alışveriş yaparken de pek görünmemektedir.

Filmde Behiye'nin eğitim durumuna ilişkin bir bilgi yoktur. Çalışmayan Behiye kocası Azmi'ye güvenen oldukça âşık, sevecen, ilgili bir eştir. Azmi'nin garip davranışları ve Nurcan'ın etkisiyle kocasının kendisini aldattığını düşünen Behiye, on bin dolar vererek Azmi'yi takip ettirmek için dedektif tutar. Bu Behiye'nin elindeki maddi gücü sayesinde yapabildiği bir şeydir. Zira bir an kendi kocasından da şüphelenen Nurcan'da Mustafa'yı takip ettirmek ister ancak parası dedektif tutmaya yetmez.

Behiye'nin önceliği para değil ailesinin mutluluğudur. Hatta lüzumsuz para harcamaya da karşıdır. Oğlu gereksiz ya da fazla şeyler istediğinde kızan Behiye, Azmi'nin şirketin yarısını onların üzerine yapmasına da anlam veremez. Hatta "Azmi seninle benim aramda malın mülkün lafı mı olur" diyerek notere gitmek istemez. Dedektif ve Nurcan'ın eşin seninle ilgileniyorsa, içine kapandıysa kesin seni aldatıyordur ve şirketin yarısını da malı mülkü metresine kaptırmak için veriyordur şeklindeki yorumları da biraz kafasını karıştırır ama yine de Behiye inanmak istemez. Noterden çıktıklarında Azmi ile aralarında şöyle bir diyalog geçer:

Behiye: Azmi son günlerde sen bana çok garip davranıyorsun şimdide böyle bir şey sen beni sevmiyorsun gibi geliyor bana...

Azmi: El âlemin karısı mal mülk diye kocasının başının etini yer niye böyle bir şey yaptık diyorsun Behiye...

İkilinin arasında geçen bu diyalog Behiye'nin maddi değil manevi değerleri önemseyişinin göstergesi. Azmi'nin söyledikleri ise toplumda bir grup insanın kadınlara bakışının temsili niteliğindedir. Nurcan ve dedektifin bakışı ise erkeklere ilişkin bir ön yargı niteliğinde gündelik hayatta karşılaşılabilen tavırlardır. Filmde bunların dışında Behiye'nin ailesine, kişisel ilgi ve yeteneklerine, din ile ilişkisine, habituslarına ilişkin bir bilgiye yer verilmemiştir.

4.1.3.3.Mandıra Filozofu (Müfit Can Saçıntı/2014):

Mandıra Filozofu adlı filmde zenginliği temsil eden karakterlerden ilki sanayici, diğer bir ifade ile ekonomik seçkin olan Cavit Bey'dir. Cavit 50'li yaşlarında, evli ve iki çocuk babası, orta boylu, özgüveni yüksek, kilolu ve şeker, tansiyon, kolesterol başta olmak üzere birçok hastalığı olan bir adamdır. Eşi Güliz oldukça şık ve büyük yatlarında arkadaşı Selin ile tatil yaparken Cavit İstanbul'da müstakil, etrafı duvarlarla ve demirler ile çevrili evinde kalmaktadır. Cavit'in evinin bu dışa kapalı yapısı ve korumaları onun çevre ile ilişkisindeki mesafenin göstergesidir. Cavit'in emrinde evinde çalışan hizmetçinin yanı sıra, şoförü, korumaları, yatında ki İtalyan aşçısı, maaşları dışında ödenen yat kaptanı ve çalışanları ile daha birçok çalışanı bulunmaktadır. Evin yanı sıra Cavit'in oldukça büyük bir şirketi, bodrumda yazlığı, Amerikan bayrağı asılı olan bir yatı, özel uçağı, Mercedes arabası ve istediklerini alabilecek kadar parası bulunmaktadır. Bütün bunlar Cavit'in zenginliğinin göstergesidir.

Cavit patron olmasına rağmen saten pijamaları ile uyuduğu yatağından sabah 7.00 de çalan saatin ardından 7.05 de çalan cep telefonu alarmı ile uyanmakta zorlansa da kalkar. Cavit tıraş olup hazırlanana kadar hizmetçi taze sıkılmış portakal suyu, kahve ve kızarmış ekmek ile çok az şeyin olduğu ufak bir kahvaltı tabağı hazırlar. Bütün mal varlığına rağmen rahatsızlıkları yüzünden neredeyse hiçbir şey yiyememektedir. Kahvaltı yaparken bir yandan da tabletinden borsayı takip eden Cavit'in telefonu sürekli çalmaktadır. İşe giderken yoğun İstanbul trafiğinde yavaş ilerleyen arabada da çalışan Cavit şirkete ulaştığında sekreteri onu kapıda karşılamakta oldukça yoğun olan iş akışından ve randevularından bahsetmektedir. Uluslararası bağlantıları olan ve iş yapan Cavit'in gün içerisinde ki bakanla telefon görüşmesi, toplantılar, Tüsiad yemeği, televizyona telefon bağlantısından oluşan yoğun programı onun iş hayatındaki temposunun göstergesidir. Bir gökdelenin üst katlarında olduğu anlaşılan ofisi komple camdır ve gökdelenlere bakmaktadır. Şirketin büyüklüğü ve bu yoğun tempo iş hayatında önemli bir yere sahip olduğuna işaret etmektedir. Bu süreçte İstanbul'a ilişkin görüntüye yansıyan yoğun trafik, siren-korna sesleri ve gökdelenler İstanbul'un günümüzde değişen çehresinin panoramasını içermektedir.

Cavit'in eğitimine ilişkin net bir bilgi olmamakla birlikte yattaki İtalyan aşçı ile iletişim kurabilmesi yabancı dil bilgisinin işaretidir. Geçmişte ailesi fakir olan Cavit

zenginliği meşru yollardan çalışarak elde etmiştir. Zengin olma sürecini Mustafa Ali'ye şu sözlerle anlatmaktadır:

Biz çok fakirdik Mustafa Ali. Babam bizi geçindirmek için okutmak için kendini parçalardı. O zamanlar yemin etmişim çok zengin olacağım diye. Kendime hedefler koymuştum. O hedeflere ulaştım. Sonra yeni hedefler koydum. Onlara ulaştım, daha büyük hedefler koydum. Hedeflere ulaşmak için yaşıyordum. Bir baktım hedefler beni ele geçirmiş. Ben hedeflere ulaşmaya çalışırken etrafımda olup bitenden hiç haberim yoktu. Çocukların ikisi de büyümüş ben fark edemedim. İkisi de Amerika'ya gitti şimdi yoklar. Hayat ne çabuk geçti ya ben nasıl böyle oldum?

Bu sözler bir yandan Cavit'in hayatının, zengin olma sürecinin, diğey yandan kendisiyle yüzleştiği dönüşüm geçirme sürecinin ifadesidir. Zengin olma ve kazanma hırsı hayatı kaçırmasına, çocukları ile ilişkisinin kopuk olmasına neden olmuştur. Cavit varlıklı olmayı var olmak olarak görmüş ve bütün hayatını sadece çalışmak üzerine kurmuştur. O kadar ki yazlık evi ve yatı olmasına rağmen tatil yapma, denize girme fırsatını bulamamaktadır. Mustafa Ali ile bir sohbetinde o koyda yaşamının güzel yanları olduğundan bahsetmiş ancak şehirde de sanatsal faaliyetler olduğuna değinmiştir. Mustafa Ali'nin yılda kaç kez opera ya da baleye gittiğini sorması üzerine bir an düşünen

Cavit operaya da baleye de hiç gitmediğini söylemiştir. Oysaki Mustafa Ali'nin köyde yaşayan annesi opera dinlemekte, İtalyanca bilmekte ve İtalyan sinemasını yakından takip etmektedir. Bu durum insanın nerede yaşadığından çok nasıl bir hayat yaşadığının önemli ve belirleyici olduğunu göstermektedir. Bütün bunlar filmin sonunda kendisi ile yüzleşme sürecinde aslında mutlu olmadığını ortaya çıkmıştır.

Cavit eşi Güliz'in üzerine butik otel yaptırmak istediği arsanın alım sürecinin ne olduğunu öğrenmek için şirketin avukatlarından birisi ile görüşür. Avukat Cavit'in masasının önünde el pençe durmaktadır:

Cavit: Şu çökertme koyundaki arsa meselesi ne oldu ya halletmediniz mi hala?

Avukat: Şey beyefendi o işte bir pürüz çıktı. Tüm varislerle anlaştık. Ama bir tanesini bir türlü ikna edemedik.

Cavit: Kimmiş o? (...) Ne istiyorsa verin ya... Kaç para istiyor? Ben size tonla parayı niye veriyorum ya (bağırmaya başlamıştır). Her işi ben mi halledeceğim. Siz ne işe yarıyorsunuz peki?

Sekreter: Cavit Bey, sakın olun tansiyonunuz çıkacak lütfen.

Cavit: Başlarım tansiyonundan şimdi. Benim kim olduğumu söylediniz mi bu herife? Bu herif kim peki?

İkili arasında geçen bu diyalog Cavit'in çalışanları ile arasındaki ilişkinin tahakküme dayandığının ve elindeki paranın gücüne güvenerek kendisine itaat edilmesi gerektiğine inandığının belirtisidir. Ona göre karşı taraftaki kim olursa olsun onun kim

olduğunu öğrendiği zaman Cavit'in istekleri doğrultusunda davranmalıdır, kaldı ki paranın her şeyi çözeceğini düşünmektedir. Onun bu düşüncesi emlakçıyla aralarında geçen şu diyalogda ifade bulmaktadır:

Cavit: Emlakçı Bey hani bu işi hallediyordun, güya buralar senden soruluyordu.

Emlakçı: Bütün akrabalarımı ikna ettim efendim tapu için haber bekliyorlar bu olmaz diyor.

Cavit: Parayı arttırmaya çalışıyordur.

Emlakçı: Söyledim efendim ama adamın parayla alakası yok, paradan da anlamıyor adam.

Cavit: Para işinden anlamıyor ha (Gülerek). Paradan anlamayan yoktur. Para her şeyi halleder. Merak etme ben hallederim o işi.

Cavit, Mustafa Ali ile ilk görüşmeye eşi Güliz ile birlikte gider. Mustafa Ali'nin parayı önemsememesi onu hem şaşırtır, hem de kızdırır. Ona göre parayı sevmeyen, paraya karşı olan kimse yoktur. Parayı önemsiz bulan bir insan ancak deli olabilir:

Mustafa Ali: Ben paraya karşıyım.

Cavit: Çok komik...(şaka yaptığını düşünüp güler) Ya paraya karşı olunur mu? Kim paraya karşı olabilir? Bak parayı beğenmeyen sevmeyen var mıdır ya?

Mustafa Ali: Para dediğin nedir ki bankada dijital bir rakamdan ibaret. Dokunamazsın sevemezsin. Sarılıp yatamazsın. Mesela eminim sizin bankada çok paranız vardır. Hiç bankaya gidip getirin benim paralarımı biraz dokunayım seviyim havaya atıyım dediniz mi hiç?

Cavit: Manyak bu herif ya 46' lık resmen. Şimdi ne fark eder para ha bankada durmuş ha yastığın altında. Yani paran olmadan hiç bir şey alamazsın ki.

Mustafa Ali: Yooo alırım...

Cavit: Ya kardeşim nasıl alıyorsun ya? Bunlar parayla değil mi? (etraftakileri gösterir)

Mustafa Ali: Bedava alıyorum

Güliz: Bedava mı (gülerek) bu devirde kim kime bedava verir canım?

Mustafa Ali: Toprak ana veriyor. Bakın bu salatalıkları daha demin bahçeden topladım. Deniz anada veriyor. Benim bir Gülfidan annem var oda veriyor. Benim paraya ihtiyacım yok. İneğim var, sütüm var, tavuğum var. Hiç bir şeye ihtiyacım yok.

Cavit: Tamam da kardeşim bak akıllı ol... Akıllı ol ya... Bir dakika akıllı ol ya... Şimdi bak koy paramı cebine git istediğini al. Git kendine bir tane tekne al... Ha dur ya (gülerek) ya bugün çok iyi günümdeyim ya. Muhteşem bir gündeyim. İyiliğim üstümde. Benim tekneyi sana veriyim.

Cavit yata döndükten sonra sıklıkla bu konudan bahsetmiş ve Mustafa Ali'yi ikna edememiş olmayı kendisine yedirememiştir. Ertesi sabah onunla tekrar konuşmaya gider.

Yatta kaldığı süreç içerisinde de Güliz ve Selin için masa donatılırken o ilaçlarıyla yetinmek zorunda kalmıştır. Ona diyeti bozduran Mustafa Ali olur. Cavit konuşmaya geldiğinde Mustafa Ali kahvaltı hazırlamaktadır. Cavit'i kümeden yumurta almaya yollar. Normalde Cavit iş buyuran taraftır ve etrafında ondan bir şey yapmasını isteyen kimse yoktur. Bu nedenle Mustafa Ali'nin kendisinden bir şeyler yapmasını istemesi karşısında oldukça şaşırır ama bir şey demeden yapar. Mustafa Ali'nin kahvaltı teklifini hastalıklarını ve diyetle oluşunu bahane ederek geri çevirir:

Mustafa Ali: Kırıyım mı iki tanede sana?

Cavit: Yoo istemem ben yıllardır yumurta yemiyorum. Bende tansiyon var, ürik asit var, kolesterol var, ooo şeker var. Var da var. Hepsı de zirve de. Bende zirvedeyim ama iş adamı olarak tabi.

Mustafa Ali: İstesen bu ülkedeki bütün yumurta fabrikalarını alabilecek paran var ama kendin için bir yumurta kırıp yiyemiyorsun öyle mi?

Mustafa Ali: Ben diyeteye karşıyım. Doğada diyet diye bir şey yoktur. Bir kaplanın diyet yaptığını gördün mü hiç.

Cavit: Görmedim. Aslında ben kaplan görmedim. Bir tek Anadolu kaplanlarını biliyorum onlarla da iş yapıyorum.

Mustafa Ali: Kaplan diyet yapmaz. Açsa yakalar yer. Toksa yemez. Karnı tokken yiyecek peşinde koşan tek canlı insanoğludur.

Cavit: Eee kaplanın kolesterolü yok mu?

Mustafa Ali: Yok olmaz... Neden? Çünkü kaplan her yere senin gibi şoförlü makam aracıyla gitmez. Koşarak gider. Bak sen buraya bile botla geldin. Kaplan olsa yüzerek gelirdi.

Cavit iş adamı olarak kendisini zirvede görmekte bu durumdan da oldukça hoşnut görünmektedir. Ancak onun sahip olduğu güç ve para sağlığını geri kazanmasına yetmemektedir. Bu temsil alım gücünün olmasının her şeyi çözmeyeceğine ilişkin bir gönderme içermektedir. Sonunda dayanamaz iştahla tereyağına kırılmış bütün yumurtayı bitirir. Cavit'in her söylediğini Mustafa Ali bir şekilde çürütmekte en azından onu kafasını karıştırarak kendisini sorgulamasına neden olmaktadır. Cavit huzursuz olmaya sürekli Mustafa Ali ile konuştuklarını düşünmeye başlamıştır. Mustafa Ali Cavit'e modern hayatın bireyleri köleleştirdiğinden, saatin bir tür kelepçe cep telefonun ise tasma olduğundan, hayatın hızla geçip gittiğinden ve yaşamı, yaşaması gerekenleri ertelemenin hata olduğundan bahsetmiştir. Daha ne kadar yaşayacağı belli değildir, insanların harcayamayacakları kadar para kazanmalarını, oturamayacakları kadar ev almalarını eleştirir. Bundan sonra alışkanlıkları en azından Mustafa Ali ile olduğu anlarda değişir.

Karaya yüzerek çıkar, kendisini iyi hissettiğini söyleyerek tansiyon ilaçlarını almaz. Sabahları gidip Mustafa Ali ile doğal besinlerden oluşan kahvaltı yapar, yürüyüşlere çıkar, inek sağlar, uçakta her zaman içtiği viskisini içmez, sonrasında özel uçağıyla seyahat etmek yerine kendi başına kara yolu ile yolculuk etmeyi tercih eder, telefonunu kapatır. İstanbul’da ki toplantılarını ve randevularını iptal ederek kendi kendisine izin verir ve kendine zaman ayırmaya tatil yapmaya karar verir. Hatta filmin sonunda Şükrü’nün çok mutsuz olduğunu görüp arsayı satmaya karar veren Mustafa Ali’den arsayı satın almaz. Bunun yerine Şükrü’nün sevdiği kızın babasından kızı ister. Kızın babası Halil işi olmayan birine kız vermeyeceğini, sıfır kilometre bir minibüs alması gerektiğini söyler. Halil içinde öncelikli olan gençlerin birbirini seviyor olması, dolayısıyla kızının mutluluğu değil maddiyattır. Cavit onu ikna etmeyi başarır ve düğünde Şükrü’ye minibüs hediye eder. Filmin sonunda dönüşümünü tamamlamış olarak o koyda küçük bir kulübe yaptırmıştır kendisine. Uzamış sakalları bir süredir orada kaldığını göstermektedir. Yatından vazgeçmiş Mustafa Ali’nin ufak teknesiyle balığa çıkmıştır ve oldukça mutlu görünmektedir. Marka giysilerinden de vazgeçen Cavit siyah keten bol bir gömlek ve pantolon giyinmiş hasır şapka takmıştır.

Filmde Cavit’in din ile ilişkisine, çalışmak ve kazanmanın dışında zengin hayatın içerisinde kişisel ilgi ve yeteneklerine yer verilmemiştir. Çocuklarıyla mesafeye değinilmiş onun dışında ki akraba ve arkadaşlık ilişkilerine ilişkin her hangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Dönüşüm geçirmeden önce Cavit’in hayatı çalışmaktan ibaret olduğu için bu şekilde bir temsilin olmaması karakterizasyon açısından amaca uygundur.

Filmde Cavit ile Mustafa Ali arasındaki diyalogda geçen “Anadolu Kaplanları” özellikle 1980 sonrası Türkiye’sinin ekonomi ve iş dünyasında önemli payı olan bir gruba karşılık gelmekte ve bu süreçte Anadolu’dan beslenen sanayici ve girişimcilere işaret etmektedir.

Çoğunlukla kendilerini muhafazakâr olarak tanımlayan Anadolu Kaplarının ithalat ve ihracattaki payları süreç içerisinde hızlı bir artış göstermiştir. Cavit karakteri de filmin anlatısında ülkenin önde gelen sanayicilerinden birisi olarak onlarla iş yapmaktadır.

Filmde zenginlik temsili bir diğer karakter Cavit’in eşi Güliz’dir. Çalışmayan ve Cavit ile evlenmeden önce zengin olup olmadığına ilişkin bir bilgiye yer verilmeyen Güliz, Cavit sayesinde ekonomik seçkindir. Davranışları oldukça yapmacık görünen orta yaşlı, orta boylu, hafif balık etli ve bakımlı görünen Güliz iki çocuk annesidir. Ancak film boyunca anneliğine ve/veya çocuklarına ilişkin herhangi şey söz konusu olmaz. Güliz’in

tek derdi çok beğendiği arsaya sahip olmak ve oraya sadece kendi misafirlerinin konaklayacağı bir butik otel ve spa yaptırmaktır. Hatta havuz bardan gün batımını izleyebilmek için orada bulunan tepeyi yıktırmayı planlamaktadır. Hali hazırda ağaçlık bir yer olan bu arsayı kendince birkaç dokunuşla güzel bir yer haline getireceğini düşünmektedir. Kafasındaki planı Selin’e anlatmak için rujla yatın camına çizer. Kendisi orada tatil yaparken İstanbul’da çalışan Cavit’in sağladığı ekonomik güç sayesinde bütün bunlar Güliz için çok kolay yapılabilir şeylerdir.

Güliz gösterişçi bir hayat sürmektedir. Arsayı henüz satın almadıkları halde sosyal medya hesaplarından fotoğrafını paylaşmıştır. Alamazlarsa insanlara rezil olacağını söyleyip bu işi çözmesi için Cavit’e baskı yapar. Güliz teknede arkadaşı Selin ile tatil yapmaktadır. Selin’in kim olduğuna ya da ne iş yaptığına ilişkin bir bilgi olmamakla birlikte onunda zengin ve gösterişçi bir hayat yaşadığını söylemek mümkündür. Film boyunca Güliz’in denize girdiği görünmez günlük rutini bir şeyler yiyip içmenin dışında cep telefonu ile oynamaktan ve arsa işinin bir an önce çözülmesi için Cavit’e baskı yapmaktan ibarettir. Güliz yemeklerin yanında çoğunlukla şarap içmektedir. Güliz’in eğitime ilişkin bir bilgi olmamakla birlikte aşçılarıyla İtalyanca konuştuğu için yabancı dil bilgisi olduğu bilinmektedir.

Güliz sadece kendi zengin yaşamı içerisinde yaşayan bir karakterdir. Onun dışında toplumsal gerçeklikten ve doğal yaşamdan uzak, bir haber olarak temsil edilmektedir. Karaya her çıktıklarında toprakta topuklu ayakkabılarla yürümeye çalışan Güliz kuyudan su çekilmesine oldukça şaşırılmaktadır:

Güliz: Ne su marka kullanıyorsunuz?

Mustafa Ali: Kuyu suyu bakın buradan çekiyorum.

Güliz: Bir dakika yani şimdi yer altından mı çıkacak o su şimdi.

Mustafa Ali: Siz nereden çıkan suyu kullanıyorsunuz bilmiyorum ama biz burada yer altından çıkan suyu içiyoruz. Buyurun tadına bakın.

Güliz: Çok mersi biz marka kullanıyoruz da. Ama herhalde yer altından çıkmıyor çünkü yurt dışından geliyor yani biz onun için baya bir para veriyoruz tabi haliyle böyle değişik şişesi var şişe çok parlak...

Bu diyalogdan da anlaşıldığı üzere Güliz’in suyun kaynağına ilişkin hiçbir fikri yoktur. Onun için kendi içtikleri suyun yurt dışından getirilmiş olması ve sunumu önemlidir. Bilgi ve farkındalıktan uzaktır. Güliz ve Selin doğadan da oldukça uzaktırlar en ufak bir şeye oldukça büyük tepkiler verirler. Güliz saç dala takılınca büyük panik yapar, eşekten korkarlar, Selin’i bir arı sokar ve bunu eşek arılarının saldırısına uğradık

diye abartırlar ve yürüdükleri bu süreci hayatta kalma mücadelesi olarak değerlendirirler. Bunların yanı sıra Güliz Cavit'in doğal yaşamla kurduğu ilişkiye kızar. Yine insanların ne diyeceği Cavit'in mutlu olmasından önemlidir. Burada yaptıklarını küçümser. Bunu ikili arasındaki şu diyalogdan anlamak mümkündür:

Güliz: Pardon ne yapıyorsun sen?

Cavit: Süt sağıyorum ya.

Güliz: Süt sağıyorsun. Bütün İstanbul ayağa kalkmış seni arıyor, telefonlar susmuyor sen burada süt sağıyorsun ha.

Cavit: İki gün tatil yapacağım hakkım yok mu yani?

Güliz: Tatil mi (kahkaha atarak) ay duyanda seni Tropi'de margarita içiyorsun zannedecek. Hayret bir şeysin tatil ha. Ben ne diyeceğim insanlara İstanbul'da. Tatile çıktı çobanlık yapıyor mu diyeceğim.

Cavit: De ya çoban de. Ne olacak ki? Cavit bir çoban oldu de.

Filmde Güliz karakterine ilişkin din ile ilişkisi, eğlence anlayışı, kişisel ilgi ve yetenekleri, kültür sanat hayatı ile ilişkisi gibi konularda bilgi verilmemiştir.

4.2. 1980 Sonrası Türk Sineması'nda Çekilen Filmlerin İzleyiciler Tarafından Alımlanması

4.2.1. Sosyete Şaban filminin izleyiciler tarafından alımlanması

Çalışma kapsamında izleyicilere öncelikle zenginliğin ne olduğu sorulmuştur. Verdikleri yanıtları şu şekilde sıralamak mümkündür:

Y.G. (57/E) : Bana göre zenginlik tamamen maddiyat değildir. Zenginlik bana göre sevdiğin şeyleri, sevdiğin insanlarla birlikte yapabilme ve birlikte olabilmedir. Yani maddi açıdan mal, mülk bana göre zenginlik değildir. İnsanlarla birlikte toplumun içerisinde her şeyi gönül rahatlığı ile sınıf ayrımı olmadan yaşayabilmektir. Her şeyden önemlisi de geçirmiş olduğum bir trafik kazasından sonra 1.5 sene yattım ben şuanda en büyük zenginlik benim için sağlıktır. Ekonomik zenginlik ise kişiye göre değişiyor. İnsanların doyumsuz bir albenisi var bilemiyorum. Çevremde var benim çok farklı şekillerde şu anda trilyonlarca parası olan insanlar var. Fakat hala mutlu değiller ve hala daha da fazla farklı zenginlikler istiyorlar.

Y.E (51/K): Bana göre zenginlik sağlık, mutluluk. Para değil. Başkaları zenginliği para ve servet olarak tanımlıyorlar. Bana çok ters fikirleri var. Görgüsüzlük gibi geliyor onların zenginlik kavramları bana. Maddesel geliyor. Boş insanlar gibi geliyor.

T.E (70/K): Şimdi ilk önce para diye bir şey gelir insanın aklına zenginlik deyince daha çok gençlikte bu gelir. Gençken acaba zengin olsam mı diye düşünür insanlar bazı şeylere daha çabuk ulaşmak

için. Şimdi ben 70'lerdeyim eşim 80'lerde şimdi de bundan sonra sağlıklı ve beraber mutlu yaşamak geliyor. Zenginlik bu. Ekonomik zenginlik benim bilebildiğim eşim belki bir fabrika sahibi olabilirdi. Belki onları holdinge çevirebilirdi filan ama yani çok da bizi enterese etmedi. Şimdi çok zengin bakıyorsunuz fakirden fakir görünüyor. Çok fakir dediğiniz bakıyorsunuz sırtında küfe ile parası oluyor. Bu da çok enteresan.

T.E (58/E): Zenginlik fakirlik değildir. Zenginlik geçinebilecek kadar para demektir bence. Biz maaşla çalışan insanlar olduğumuz için hiç biz zengin olmadık. Fakir dönemlerden geçerek geldik. Şuanda Allaha çok şükür iki kızım eşim ve ben normal düzeyde bir gelir elde ediyoruz. Bu bize yetiyor daha fazlasını istemiyorum.

N.G. (56/K): Tabi ki gönül zenginliği. Çok önemli bakış açısı, gönül zenginliği. Gönül güzelliği. Ekonomik zenginlik gelir gider tablonuza göre belli bir şeyin artı olması. Gelir durumu orta halli insanların üst seviyesinde olanlara tabi ki maddiyat olarak daha iyi gözle bakılıyor. Onun dışında artık Türkiye'de çok zor bunu tanımlamak çünkü gelir düzeyi deyince orta halli kalmadı. Bir üst, bir alt tabaka kaldı.

B.U. (52/E): Mesela para mutlaka ki zenginliktir. Yani parasız bir şey olmuyor maalesef ki. Ama onun dışında ben kendi açımdan bakarsam yaptığım, el sanatlarıyla uğraştığım o tür yetenekte benim için bir zenginliktir. Mutluluk da bir zenginliktir. Ekonomik zenginlik mal varlıkları ekonomik zenginliktir. Para birikimleri ekonomik zenginliktir. İyi şeyler alıp iyi şeyler yiyebiliyorlar ise yaşam standartları yüksek oluyor. Dolayısıyla bu ekonomik zenginliktir.

F.S (57/ K): Zenginlik, refah bir hayat. Mutluluk değil benim için. Mutlu edebilecek bir hayat değil. Rahat bir hayat. Yani en azından sağlığını etkilemez. Çünkü zengin olduğun zaman en azından sağlığına harcayacak bir paran olduğu zaman, o seni fazla etkilemiyor bence. Ama en şeyi sağlık ve huzur. Üçüncü planda para.

İ.E (79/E): Bana kalırsa zenginlik mutluluktur. Başka bir şeyle izah etmeye değmez diye de düşünürüm. Çünkü insan ne yaparsa yapsın, hangi hareketi yaparsa yapsın benim görüşüme göre yaptığı iş mutlu olmak veya etmek o hedeftedir. Yani bence zenginlik parayla ölçülmeye kalkılırsa paraya teksif olduğunuz kadar mutsuzluğa da teksif olursunuz. (...). Ekonomik zenginlik insanın yaşamını sürdürmesi için gerekli maddiyata kadar ulaşmış olmakla bitmesi gerekir. Bunun fazlası hırs doğurur diye düşünürüm. Ama eğer bu ekonomik zenginliği kendiniz sadece çalışmak suretiyle kendi çabalarınızla kazanabiliyorsanız o çok kıymetli zenginlik. Ekonomik zenginlik size hazırlanmış intikal etmişse o bana göre zenginlik değil.

G.P. (71/K) : Zenginlik ruh zenginliği esasında maddi zenginlik değil. Ruhen zengin olan insan bunu sanata, bilime, yaşadığı çevreye, insanlara sevgi olarak yansıtır. Manevi zenginliğe ulaşan insan etrafını da başkalaştırır. Maddi olarak zengin olmadığım için bilmiyorum ama zengin olsam herhalde bol bol bağış yapardım.

H.S. (62/E): En büyük zenginlik gönül zenginliğidir. Olana kanaat getirmektir. Yetinmek yani. İnsanca yaşayabilmektir. Mevcut olan kaynaklardan yeterince yararlanabilmektir.

Katılımcılar kendilerine yöneltilen sorular çerçevesinde 1980 sonrası toplumsal dönüşümü şu şekilde açıklamışlardır:

Y.G. (57/E): Ben şimdi şöyle bir şey söylemek istiyorum. 12 Eylül öncesinde yaşayan bir insan olarak ve o tarihlerde askerlik yapan bir şahıs olarak bu günlerde ben çocuğumun geleceğini net olarak göremiyorum. Toplumun içerisindeki siyasal konularda bir kitleleşme var. Bir ayrışma var. Eskiden böyle değildi. Yani siyasilerin veyahut da diğer farklı kişilerin toplum içerisinde birbirlerine karşı hitap tarzlarında bile bir farklılık var. Çocuklarımızın ve Türkiye Cumhuriyetinde yaşayan üniversiteli öğrencilerinde edinmiş olduğum izlenim kadar istikballerini görme ve geleceğini görme güvenceleri yok. Kültürel hayatta şöyle söylüyim bizim çocukluğumuzun içerisinde aile yapılarında saygınlıklar vardı. Büyüklere karşı, küçüklere karşı. Biz büyüklerin yanında bacak bacak üstüne atmazdık yanlarında sigara içmezdik. Şuanda yaşlı insanlara yer vermeme, saygınlık işte ne biliyim ağza alınmayacak küfürlerle çevreye dikkat edilmeme çok çok çok değişti. Ben şöyle bir şey söylemek istiyorum belki eğitim düzeyi yükselmiş olabilir fakat örf ve ananelerimizden uzaklaşmış durumdayız. Bizim dönemimizde eğitim düzeyleri az olmasına rağmen ahlaki toplumları, vatan sevgileri daha farklıymış. Bizlere verdikleri bu eğitimlerde zannedersen kitaplardaki gramerlerdeki gibi olmuyor yaşamın içerisinde ki değerler daha farklı. Ben böyle görüyorum.

Y.E (51/K): Ben 80'lerde daha çocuktum ve çok mutluydum. Her şey böyle yozlaşmamıştı. İnsan sevgisi vardı. Mesela zengin arkadaşlarım vardı okul döneminde biz onlarla aynı iletişimde, aynı yerlere gidebiliyorduk. Aramızda bir marka kıyası yoktu. Onlar ne yapabiliyorsa biz de onu yapabiliyorduk. Ama günümüzde maalesef öyle değil. Her şey marka, sevgisiz. Çabuk tüketen, yani mutlu olmayan. Ben kendi çocuklarımı da katıyorum. Mutsuz bir nesle döndüğünü görüyorum. Çok yozlaştığını görüyorum. Günümüzde tamam imkanlarımız daha fazla ama o mutluluğu ben bulamıyorum. Bizler daha rahat büyüdük gibi geliyor o yıllarda her şey yoktu. Teknoloji yoktu, telefon yoktu bir takım şeyler yoktu ama mutluyduk. Evler, giyilen şeyler... Tabii ki şimdi çok rahatız. Ne biliyim bahçeli sobalı evlerde oturuyorduk. Bir banyo olayımız bile çok zordu. Banyo zordu hamamlara giderdik o yıllarda Eskişehir'de. Şimdiye göre çok farklı şimdi evlerimiz çok rahat. Eşyalarımız çok rahat. Çamaşır makinamız çok rahat. Bulaşık makinamız var. O zaman öyle bir şey yoktu. O şartlarımız çok zordu.

T.E (70/K): Şimdi 80'li yıllar bizim için oldukça acı oldu. Çünkü hapisleri gördük, kardeşim hapisteydi 4.5 yıl yattı hiç bir şey olmadan çıktı. İGD'li (İlerici Gençler Derneği) idi. Yani lastik yaktı diye oralardaydık bizde hapishaneleri gördük. 80 yılı deyince bana o gelir aklıma ilk. Onun haricinde tabi devamlı 70'e göre 80 daha gelişmiş bir Türkiye oldu. Evler daha güzelleşti. Kılık kıyafet daha iyi oldu. Eğitim daha iyi oldu. Yani geçen bir 10 sene, bende çünkü çalışıyorum bende içindeyim olumlu farklılıklar oldu. Ama siyaseten de acaba ne oldu? Ben kendimi siyasete o tarihlerde yasakladım, hiç ilgilenmedim. Çok iyi bilmiyorum onları. Ama bir din şeyi başladı. Din daha ortada, pazarlanır oldu. O zamanlar okuldaydım, okulda başörtüsü yasaktı bizde. Gelenler oluyordu ve baya sıkı müdürle tartışıyorlardı. Ben başörtüsüyle gireceğim. Onları kabul etmezdik filan ama o bir süre sonra onlar kabul gördü. 80'ler deyince üzücü yıllar geliyor aklıma benim. Her şey değişti. Mesela rezidans diye bir şey hiç yoktu. 90'lardan sonra oldu onlar. Sonra uçakla bir yere gitmek o kadar fevkaladede bir şeydi ki şimdi banliyö gibi uçağa biniyorsunuz. Binalar çok yükseldi. İstanbul nüfusu, İstanbul trafiği çok fazlalaştı. Köyden kente göç oldu.

T.E (58/E): Çok şey değişti tabi 80 döneminde ben askerdim mesela burada hava itmal bakım merkezinde çalışırken 78 yılında işe girdiğim için maaşlarımız çok düşüktü. 80'den askerlik bittikten sonra tekrar aynı işe döndüm. 80'den 88-90 yılına kadar çok zor dönemler geçirdik. Giyim mesela çok değişti.

Yaşam standartları değişti. 80'lerde istediğimiz hiçbir şeyi elde edemiyorduk. Hem para yoktu. Hem de piyasada alabileceğimiz imkânlar çok sınırlıydı. Giyim o zamanlar çok pahalıydı. Şuanda giyim çok ucuz. Seyahat o zamanlar hiç seyahat falan, tatil falan yapmıyorduk. Şimdi tatil yapılabilir. Yurt dışını kimse düşünmezdi şuanda herkes yurtdışına gitmeye çalışıyor. Ben de istiyorum. 2002 yılında bir Amerika seyahatim oldu. Orada ufkum açıldı. (...). Türk filmlerinde bugün izlediğimiz filmde olduğu gibi o zamanlar hep zengin fakir ilişkileri kuruluyordu. Şuanda öyle filmler yok mesela ben öyle film göremiyorum. Tabii ki yaşam standartları değişti. Evler değişti. Arabalar devreye girdi. 84 yılında benim mesela arabam oldu. 84 yılında ancak araba alabildim. O zaman benim araba aldığım dönemde çoğu kişinin gene arabası yoktu. Telefon mesela kimsenin evinde telefon yoktu. Şimdi herkesin evinde telefon var. Telefon alabilmek bile bir ayrıcalıktı. 72 yılında Münih olimpiyatları vardı hiç unutmuyorum. Münih olimpiyatlarını gidip kahvede seyrediyorduk. Şartlar çok değişti tabi. 80 yılında askerdim ve Eskişehir'de o anı çok iyi yaşadım. Darbe dönemini çok iyi yaşadım. Sokaklara çıktık elimizde tüfeklerle, insanlarla karşı karşıya geldik.

N.G. (56/K): Çok şey değişti. 80'lerden bu yana ben 79 mezunuyum. Ekonomik açıdan bakalım değişen bir şey yok belki daha kötü. Belki bence daha kötü. İnsanlar çok zor durumda. Ama şöyle dönüp bakıyoruz eskiden de çok yokluk varmış. Ama eğitim açısından eğitim seviyemiz biraz daha arttı. Eğitilmiş insanlar çok fazla bu güzel. Artık eğitimin kalitesi arttı diyelim ama ben biraz daha yeterli bulamıyorum eğitim olarak hiçbir şeyi. Daha kötüye gidiyor. Hele hele son 4 senede daha da kötüye gittiğini anladım. Onun dışında siyasal olarak pek yorum yapmıyım. Kültürel olarak şimdi şöyle ben Eskişehir olarak harika bir şehirde yaşıyoruz çok şanslıyız. Eskişehir şehri çok şanslı vatandaş olarak. İnsanları manevi değerleri ön planda tutan, eğitim seviyesi yüksek insanlarımız mevcut. Kültürel seviyesi yüksek insanlar mevcut. Ama diğer şehirlerde kozmopolit oldu. Farklı vatandaşlıklar, kişiler yerleşti. Artık Türkiye'de Türkçe konuşamaz duruma geldik. Şimdi şöyle düşünelim başka ülkeler uzaya gidiyor artık, çığır aşıyor biz daha nelerle uğraşıyoruz ona bakarsak. Ama kendi çapımızda tabi ki ilerlemelerimiz var. Sosyal yaşantı açısından kadın erkek olarak çok büyük eşitlik sağlandı. Hayat standartları çok düştü. Biraz kalite mi arttı? İnsanlarda öncelikler arttı. Herkesin elinde lüks telefon değil mi benim fikrim, herkes onu giyiyor, bunu giyiyor. Yani biraz lüks toplumuz. Lüks toplum oluşumuz birinci dezavantajımız. Lüks toplum insanı çok kötü bir duruma sokar. Biz hiçbir zaman lükse özenmemeliyiz. Ama eğitime çok önem vermeliyiz. Eğitim, Eğitim, eğitim... Eğitimsiz hiçbir şey olmaz. O lükse özentide eğitimsizlikten gelir. Toplum olarak çok sayımız arttı. Nüfus arttı. Bilmiyorum daha bilinçli, daha eğitilmiş, daha özverili daha saygılı, hoşgörülü bir toplum olmalıyız.

B.U. (52/E): Çok iyi hatırlıyorum tabi ki o dönemleri lise yıllarımdı benim. Bir kere ekonomik olarak belki günümüze göre daha iyi şartlardı. Maddi anlamda ailede bir kişinin çalışmış olması ailenin ihtiyaçlarını karşılayabiliyor idi. Günümüze göre ama siyasi açıdan baktığımızda çok karışık dönemlerdi sanki kabuğunu patlatmaya çalışan bir şey gibi bir toplum. Fakat bir türlü başaramıyor. Başaramıyor siyasi görüşlere gidiyordu. Çok karıştı ortalık. Karıştırıldı ya da. Sonra işte darbeler zaten Türkiye'nin her 10 yılda bir karşısına çıkan bir sorun. Yine 80 dönemindeki darbeleri gördük. Daha sonra yine aynı şekilde İMF'nin uluslararası para fonunun Türkiye içerisindeki etkilerini çok çok halka hissettirdiler. İyimiş gibi gösterildi. Ama sürekli sömürüldü belki gelişme bu şekilde engellendi. Eğitim anlamında baktığımızda eğitim seviyesinin de daha ileriye gidecek gibi bir algı oluşturulmasına rağmen

tam tersi insanlar hayat mücadelesi içerisinde çok fazla girdiler. (...). Sanatsal anlamda baktığımızda belki o zamanlarda daha günümüze göre değerlendirsek daha çok sanata ilgi vardı. Fakat bir süre sonra zaten şimdi bu günlerde halkı değerlendirelim herkes karın doyurma derdi peşinde. Ekonomik anlamda farklılıklar çok fazla oldu aileler arasında. İşini yapan belki hükümete yakın olarak belki başka şekilde onlar çok yükseldi ama geri kalan halk kendi çizgisinin çok çok daha alt seviyelerine düştü. Bunun tabii eğitime de etkisi oluyor.

F.S (57/K): Çok şey değişti. Mesela şöyle söyleyeyim hani yaşam tarzına baktığında geçmişteki yokluk, şimdiki günümüzdeki teknoloji... Hayatı yaşıyoruz, her şey var ama huzur yok, mutluluk yok. O dönemin huzuru, mutluluğu daha çoktu. Azla yetinebiliyordu insanlar. En ufak bir şeyle mutlu olabiliyordun. Çünkü bir noktada teknolojinin bir yönde insanın üstünde yaptığı etki de var. Özentili insanlar da çok. İnsanlarda doyumsuzluk var artık. O yüzden bence mutluluklar hep kenarda kalıyor. Geçmişte belki teknoloji de yok izleyemiyorduk hani görsel basın yoktu, mesela gazeteler böyle yaygın değildi. Aldığımız belli bir iki gazete oluyordu. Yine de çok mutluyduk. Ama şimdi mutluluk yok. Toplumda böyle bir dönüşüm oldu. Şuanda günümüze baktığın zaman idare yönüne de baksan hiçbir zaman insanlar hak hukukla idare edilmiyor zaten. Ortada yine kişisel, hep menfaat. Ekonomik olarak da baksan, bizi idare edenlere de baksan, hep menfaat birinci planda. En son nokta insanlar birbirini düşünüyor.

İ.E (79/E): 1980'lerin içerisindeyken daha yeni yeni dışa açılma, yeni yeni kendi elemanlarımızın yetişmesi. Dış dünyaya bakış açısının oluşması gibi bir dönemler geçirdik. Açıkçası sanayicilik, ticaret henüz öğreniliyor. Particilik ağırlıkları vardı. Sanki oradan kredi yakalayıp bir iş tutma gibi çabalar vardı.

G.P (71/K) : İnsanlar daha çok maddiyata önem verdiler. Sosyal iletişim araçları çok fazla gelişti, bu sebeple marka önem buldu. Esasında bunun böyle olmaması lazım ama alt sosyal gruplara indigimizde sadece ekmek davasında olduklarını görüyoruz. Artık bir yerde gelecek sosyal yardımları bekler konuma gelmişler. Şimdi bir de göçler olduğunda insanlar aç ve açıkta oldukları için sizin verdiğiniz paralarla yaşamak zorunda kalıyorlar. İnsan bunları görünce haline şükrediyor bir yerde. Bırakın markayı, güzel yaşamayı, sinemaya gitmeyi, kitap okumayı, iş bulmak için iş kurun önünde yatan, anlatılan, botlara bindirilip burada boğulan insanları ve çocukları görünce, baştakilerin kendi hırsları için insanları nasıl acımadan kullandıklarını görüyoruz. Elde ettikleri gelirleri dünya çapında insanlara dağıtıp da iş verebilseler bu düzeye gelmezdi. Eskiden çok farklıydı. İş bulabiliyordun, insanlar birbirine daha güzel yaklaşıyordu, komşuluk vardı, çocuklar sokakta oynayabiliyordu şimdi çocukların oynayabileceği bir sokak yok. Hele büyükşehirlerde gezebileceğiniz alan yok. Sadece etrafınızdaki arabalar var, nefes alamıyorsunuz. Büyükşehirlerde komşuluk kalkmış. Siteler birkaç köyün birleşimi aslında ama eskiden böyle değildi. Birinin bir acısı olduğunda herkes onu duyardı, yardıma giderdi. Mahallemizde birinin acısı olduğu zaman radyo bile açmazdık. Düşün varsa bile ertelenirdi. Yemek yapıp, götürürdük. Acısına ortak olurduk. Şimdi o yaklaşmayı göremiyorsun artık. Eskiden kapıya gelen birini içeri alıp, yemek yedirebiliyorduk. Şimdi onu bile yapamaz duruma geldik. Bireysel yaşam oldu. Şimdi her odada, her evde bir TV var.

H.S. (62/E): Ben yıllarca insanlarla uğraştığım için mesleğim gereği ülkenin iyi idare edilmemesi. Çok değişiklik oldu. Çağ atlandı diyebiliriz. Günümüzde elektrik, elektronik...Öbür taraftan kişisel refah payının yükselmesi. Herkes eşit midir değil midir o ayrı bir konu. Yani ben yıllar önce bu

ülkede kuyruklarda margarin yağının satıldığını hatırlıyorum. Çayın bulunmadığı zamanları hatırlıyorum. Yani bu kanser yapıcı sigaranın dahi bulunmadığını hatırlıyorum. O dönemlerde ben hatırlıyorum yani bir radyo istasyonunda günün belli saatlerinde Ayşe Şan isimli bir bayan vardı. O çıkar o gün birkaç şarkı söylerdi. Kırsal kesimin de bir iki kişide radyo olurdu. O da penceresini açardı. Köylerin tümü o şarkıları dinlesin diye. Herkes o saati bekliyordu yani. O da şahsın keyfine göre isterse açar istemezse açmaz. Açtığı zaman herkesin dinleyebileceği kadar sesini yükseltirdi. Yani bunların tümü tarihe karıştı.

İzleyicilere 1980-1990 dönemi için seçilen Sosyete Şaban filmi izletilmiştir. İzleyicilerin tamamı daha önce bu filmi izlediklerini söylemişlerdir. İzleyicilere filme ilişkin düşünceleri sorulmuştur.

Y.G. (57/E): Filmi beğendim. Bu filmi beğenmemin nedeni farklı gruplar arasında veya ne bileyim işte eğitim düzeyi ile kırsal kesim arasındaki bir yaşamışlığı, aradaki bir eğitim uçurumunun veyahut da ne bilim bizim Anadolu insanımızla, batıda yetişen eğitilmiş insanların arasındaki yöresel, kültürel yaşam tarzıyla, batının arasında çok uçurumlar olduğunu, aynı zamanda da bunları çok komik şekliyle anlatmış. Fakat bu filmin içerisinde bazı şeylerin paraya yönelik olduğunu ve para için bazı insanların her şeyi yapabileceğini, onun haricinde hiçbir şeyinde para olmadığını gösteren bir film olduğu için beğendim.

Y.E. (51/K): Filmde aynen yine bu dönemi gördüm aslında, yine aynı maddiyatı gördüm. Bir insanın alçaltılıp para için kandırıldığını gördüm. İnsanlığın ikinci sınıfa atıldığını gördüm. Film hikaye olarak bu dönemde olduğu gibi zengin olanın sömürüldüğünü, hep böyle basamak olarak kullanıldığını, insanlığın bertaraf edildiğini anlatan bir film gibi geldi bana.

T.E (58/E): Filmi beğendim yani o zamanları anlatan bir film şu an da filmde gördüklerimizin hiçbir şeyi yok.

B.U. (52/E): Evet beğendim. O türün o yılına göre güzel. Şimdiye göre değerlendirdiğimde çok basit şeyler olarak görüyorum ama yapıldığı dönemin koşullarına uygun olduğu için beğendim.

F.S (57/ K): Beğendim baya yani çıkarılacak dersler var. Menfaat ön planda mesela. Kişisel menfaatler. Konusu hoşuma gitti.

İ.E (79/E): Beğendim. Beğenişim şu şekilde tutmuş bugün hala Türkiye’de olan şeyleri o zamanlarda da vurguluyorlar demek. Yani satışlar var. Yani genellikle kızlarını ya satıyor ya satın almayla işi bitirmeye çalışıyorlar. Onu çok güzel vurgulamışlar. Bu dersi bu film bu gibi düşünceleri olanlara da vermiş olabilir. Bu eğitime de toplumumuzun ihtiyacı var. Eğitici buldum.

G.P (71/K) : Beğenilebilir bir film. Çünkü manevi zenginliğin daha iyi olduğunu gösteriyor bir yerde. Zenginliğin hiçbir şey olduğunu, esas zenginliğin insanın yaşantısında ve davranışlarında olduğunu gösteriyor.

İzleyicilerin filmi gerçekçi bulup bulmadıklarına ilişkin soruya yorumları ise şöyledir:

T.E (70/K) Gerçekçi değil. Yani o kadar kısa zamanda Şaban’ın o kadar kendini yetiştirmiş olması falan bunlar biraz faraziye.

B.E (52/E) Filmde dikkatimi çeken kısım onun kendisini değiştirmeye çalışması. İstanbul’dan kâhyasının yeğenini getirip Fransızca öğrenmeye çalışması, yemek kültürünü öğrenmeye

çalışması, dilin dışında davranışı öğrenmeye çalışması tabi değişik olarak değerlendirdim. Film gerçekçi geldi mi? Yarı gerçek diyim. Gerçekçide olabilir yani onu yapmak için böyle çok ekonomik rahatlık içerisinde olması lazım insanın. Bunu yapacak ondan sonrada gidip intikam alacak. Falan filan biraz masalsı. Söylediğim gibi çok rahat olması gerek maddi anlamda, daha sonra o şeyi tutması falan, o İstanbul'dan getirdiği dil öğretmeni, adap öğretmeni bunlar çok gerçekçi değil kim yapar günümüzde böyle bir şeyi. Kimse yapmaz.

İ.E. (79/E): Referans gösterdiği dönem açısından gerçekçi. Yani ağalık, fakirlik olağan bir şey. Yurtdışında kalıp kendini benzettiği çalışma temayülleri o zaman çok şaşırtıcı olurdu ama o da gerçek.

G.P (71/K) : Film gerçekçi, abartı var tabii ki ama bu farklılığı belirtmek için yapılmış olan bir abartı olsa gerek.

F.S (57/K): Gerçek hayatta şuanda daha beteri var. Aslında ders çıkarılacak çok şeyler var filmde.

Y.G. (57/E): Film bana biraz senaryoyu oluştururken aralarına biraz komediler katmaları gerekmiş fakat günümüzde ve zamanında da bu tarzdaki olayların olduğuna kesinlikle inanıyorum. Çünkü doğuda çoğunlukla ağa ve toprak ağalarının olduğunu bu tarzda ki olayların beşik kurtmelerinin olduğuna ama parasal yönleri nedir o kadar tam derece olarak bilemiyorum ama bu şekilde yaşamlar olduğuna inanıyorum.

İzleyicilerin filmin amacına ilişkin soruya verdikleri yanıt şu şekildedir:

G.P. (71/K) : Zenginliğin hiçbir şey olmadığını göstermek bir yerde. İnsanlar arası sosyal yaşantı farklarının nasıl ve hangi değer yargılarının önemli olması gerektiğini gösteren bir film.

Y.E (51/K): Maddiyata dönük insanların birbirini hep bir basamak olarak maddi anlamda kullanması gibi, günümüzde olduğu gibi. Hep bir sömürülme var. Bu filmde de aynı şeyler vardı. Hep birilerini sömürerek, basamak kullanarak, bir yerlere gelme gibi.

Y.G. (57/E): Filmin amacı... Komedi filmi olarak geçiyor ama Türkiye'de yaşanmış olan gerçek olaylarında bu tarzda şeyler olduğunu ve bunlardan ders çıkarılması gerektiğini çok kibarlığın da, çok kabalığın da hepsinin dengeli olması gerektiğini, paranın da hiçbir şey çözmediğini sonuçta insanların gerçek yaşamları neyse onu kabullenmesi gerektiğini anlattığına inanıyorum.

İzleyicilerin filmin zenginliği temsil eden karakterine ve bu karakterin özelliklerine ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

T.E (70/K): Şimdi parasal zenginlik dersek tabi fabrika sahibi Kenan Pars ve ailesi zenginliği temsil ediyor. Ama onursal zenginliği düşünürsek oda köy ağası, köy çocuğu. Şimdi zengin anne zenginlikle haşır neşir olan bir ev hanımı. Belirli bir böyle gelişmiş kimliği yok. Baba çok para kazanmış ama o parasını bir şekilde yanındakiler tarafından sömürülecek şekle getirilmiş. Ve iflasa yakın bir baba, panik içinde bir baba. Kız da anne babanın bu zenginliği ile dışarlarda yaşayan, kendini kanıtlamaya çalışan bir genç kız. Köydeki zenginlik çok daha doğal. Çok daha iyi. Keşke köyde de biraz eğitime daha çok önem verilseydi. O çocuk da biraz daha kendini geliştirebilseydi. Bunlar gerçeklerde var tabi. Kızın eğitimini filan belli etmiyor. Kız okuyor mu? Okumuyor mu? Ne yapıyor? Ne ediyor. Belki de sadece para yiyor kız eğitimsiz bir genç kız. Çok paralı. O dikkatimi çekti. Anne de oldukça eğitimsiz ama parayla belli bir

yerlerde olan bir hanım. Baba belki eğitimli, belki kapitali iyi bilen ama bir şekilde kandırılmış bir baba. Köydeki de köy adetlerine örflerine göre yetişmiş başka bir yer görmemiş sade kendi çevresiyle büyümüş bir delikanlı.

B.U. (52/E): Ağa zengin, patron iflasın eşiğinde ama zengin. Patrondan dolayı patronun kızı ailesi falan zengin. Ama ağanın yanında çalışanlar ayak takımı gibi. Yani ağadan geçiniyorlar ama aman aman zenginliği kullanamıyorlar. Mesela o fabrika sahibinin karısının veya kızının davranışları. Evlerinde ki hizmetçileri. Bunlar gerçekçi. Bir kere çok özgüvenli insanlardır. Ağayı değerlendirmiyorum çünkü sosyal yaşamı köy ortamında geçtiği için o köydeki insanların içerisinde onlardan bir farkı yokmuş gibi. Kıyafet anlamında. Kasket ise kasket hepsinde var. Ya da ayağına giydiği şalvarsa hepsinde aynı. Ama ağa zenginliğini şehre gittikten sonra ön plana çıkartıyor. Davranışlarıyla, para harcamasıyla çevresindekilerin onun etrafında, yine bilinmiyor ama o İstanbul'dan gelen yeğenin davranışları işte öğretmenler falan filan ağa öyle gösteriyor. Zenginliğini ortaya çıkaran diğer uç fabrika sahibi. Kokteyllere gidiyorlar, toplantılara gidiyorlar bunlarda herkesin gitmediği, herkesin yapamadığı şeyler. Bunlarda bir o üst seviyedekilerin belirtisi olarak görüyorum. Toplumsal hayatta da karşılığı var bunların. Şehirdekiler daha gösterişçi yaşam yaşıyor, diğeri daha mütevazı. O da yaşam standardı ile ilgili bir şey.

F.S. (57/K): Bence filmde zengin olan var ya gerçekten harbi gönlü zengin olan insan zengin. Filme baksan parası olan tabi ki köy çiftliğinde yaşayan adam zengin. Adamın orada şeyi yok sadece gösterişle. Bence şehirdeki kişinin, adamın zenginliği yok. Şaban daha zengin ama göstermiyor zenginliğini bu diğerini yaşam tarzıyla zenginliği ön planda gösteriyor. Giyimiyle, evdeki şeylerle. Topluma baktığın zaman da nadir artık. Eskisi gibi değil. Önce vardı, bizim dönemlerimizde. Gerçekten zengin zengin olarak gösteriyor, fakir olan fakir gösteriyor. Şuan günümüzde yok. Kimin zengin kimin fakir olduğunu bilmiyorsun. Artık yok. Çünkü herkes aynı şeye baktığın zaman; giyime, harekete, konuşmaya, üsluba, evin düzenine baksan hepsi aynı gibi olmuş. Bence fark göremiyorum ben öyle.

G.P. (71/K): Bence köylü zengin çünkü toprağı var. Yani fabrikası olsa bile birinin oradaki herhangi bir yanlış tutumuyla aç kalabilme durumu var. Ama köylü toprağı kaybetmediği sürece ekip biçse kendini doyurabilir. Maddi durumu kötü olduğu için kendi çocuğunu bile istemediği bir duruma atabilecek bir baba. Anne hiçbir şeye karışmıyor, sessiz. Yine kadına bir baskı var burada. Yine kadın kullanılıyor. Baba kendi kızını kullanıyor çıkarı için.

İ.E (79/E): Fabrikatör dediğimiz kişi, filmde başrol oynayan, gelin olan hanım zengin. Orada görünen şey her şeyin para olduğuna inanmış bir zengin. Valla eski yöresel adetlerle kıyasladığımız takdirde oraya göre beşik kurtmesiyle falan filan düşününce hislendiğini de görüyorsunuz ama her şeyi galiba elde etmiş olduğu zenginlik fabrikasını kurtarmaya harcayacak birisi. Kızını da. Belki eşi olsa onu da harcayabilirdi. Başka çocuğu da olsa onu da harcayabilirdi.

T.E (58/E): Kemal Sunal zengin. Kenan Pars'da zengin. Ama Kenan Pars da köyde yaşayıp da bu duruma nasıl gelmiş onu bilmiyorum. Kemal Sunal tipik köylü. Çiftlikte yaşayan oranın yaşam tarzına alışmış, O şekilde büyümüş, o şekilde zengin olmuş bir adam. Kenan Pars da köyden çıkmış şehre gelmiş orada artık ne şekilde fabrikatör olduğu bilinmiyor. Ama fabrikatör olduğu dönemde kızını Amerika'lar da okutmuş evi çok güzel işte villalarda yaşıyor. İnsanlara iş veriyor. Bir şeyler üretiyor diye düşünüyorum. Kemal Sunal saf köylü, ama çalışkan. Çevresine iyi davranan çalışarak bir yere gelmiş diye düşünüyorum. Kenan Pars'ın da çeşitli üçkâğıtçılık yaparak o seviyeye geldiğini düşünüyorum.

N.G. (56/K): Fabrikatör, kızımız Perihan Savaş'ın babası. O kadar. Bu adam kızını para uğruna kullanabilen bir adam. Çünkü fabrika gidiyor elden, her şey gidiyor, bitiyor, hayat gidiyor elden onun için. Çünkü alışmış paraya. Ama güm diye dibe vurmak onu yıkacak. Bunu göze alamayıp kızını veriyor. Kızını göze alıyor kullanmayı, vermeyi ona. Bu açıdan kötü, rezalet. Tasvip edilemez bir durum asla. Benim başıma gelse asla öyle bir şeye girmem.

Katılımcıların karakterin zengin olduğuna karar verme nedenleri, zenginlik göstergelerine ilişkin soruya verdikleri yanıt:

B.U. (52/E): Göstergeler davranışları, evdeki hizmetçi, kendi tanımlamaları zenginlik kavramını gösteriyor. Bir fabrikası var. Fabrika iflas ediyor. Fabrikanın müdür yardımcısıdır bilmem nedir adamın sürekli onlara en üstteymiş havasında hitap etmesi onun yukarıda olduğunu gösteriyor. Öbür taraftan baktığımızda bir ağa var. Hizmetçileri var. Ağanın bir çiftliği var. Bu da onun göstergesidir.

F.S. (57/K): Zengin olduğu bariz... Mesela eşyanın şeyinden, evindeki hizmetçisinden... Mesela ikramdan, giyim tarzına baktığın zaman hava atmalar, Avrupalar, şunlar, bunlar, ben buradayım diyor zenginlikte. Gerçekte böyle daha görgüsüzleri var.

G.P. (71/K): Yaşadıkları yer, giyinişleri, lokanta kapatması, şampanya içmek, özel yemekler ısmarlamak. Yaşantıları, evleri, hizmetçileri, ağa oluşu, ağanın marabaları. Paris te yaşamak, uçakla seyahat etmek, pahalı hediyeler almak. Onlar için de görgüsüzlük diyebilirim. Çünkü çok şatafatlı.

N.G. (56/K): Evleri çok güzel. Çok güzel bir televizyon, tamam tüplü bir televizyon ama güzel, koltuklar çok hoş nostalji, klasik takımlar, şaşalı bir ev. Tam bir fabrikatör evi. Belli yani o senelerin fabrikatör evi. Mümkün değil o zamanlar kimsenin evinde bırakın televizyonu, radyo yok. Yani o senelere göre çok şaşalı bir ev. Çok gösterişli bir ev.

T.E. (58/E): Yani işte Kenan Pars'ın evi, kızının havayoluyla yurt dışından gelmesi, giyim tarzı, işte evin hanımı çok sosyete.

T.E. (70/K): Şimdi o dönemlerde uçakla bir yere gidip gelmek çok çok zenginlerin pahalı bir seyahat şekliydi. Dolayısıyla kızın uçakla gelmesi filan bana gösterge oldu.

Y.E. (51/ K): Peri'nin evi çok şaşalı, gösterişli.

Katılımcıların zenginlerin aile ilişkilerinin ve diğer bireylerle ilişkilerinin nasıl olduğuna ilişkin izleyicilerin görüşleri:

B.U. (52/E): Köydeki ağa yalnız yaşıyor. Anası, babası kardeşi falan gibi bir şeyle karşılaşmıyoruz ama yanında çalışan 3 tane kalfası mı diyim onlarla ilişkileri hizmetçi patron havasında değil daha samimi. Ama şehirdeki ailede ki alt üst ilişkileri biraz daha ciddi, daha resmi ve çok samimi değil. Paranın gücü olarak değerlendiriyorum. Gerçek hayatta da bunlar kesinlikle var.

F.S. (57/K): Yok. Aile ilişkileri çok kopuk. Herkes para peşinde. Herkes kendine bir hayat çizmiş yani. Yani böyle kırsalda yoktur. Büyük şehirlerde vardır.

G.P. (71/K): Ailede adam ne derse o oluyor. Para kaybedip, yaşantılarının bozulmasından korktukları için hepsi birbirine kenetleniyor. Kız babasının istediğini yapmak zorunda kalıyor. Kadının da sesi çıkmıyor hiç. Kadın zaten piyasada yok birkaç kere görünüyor. Kız sürekli ön planda ama o da

babasının her istediğini yapmak zorunda kalıyor. Babasının üzülmelerini istemiyor, babası kendini acındırıyor çünkü. Adam kızı olmasa ne yapacaktı onu düşündüm ben. Zengin biriyle evlendirecek bir kızı olmasaydı, erkek çocuğu olsaydı ne yapacaktı? Aynı şeyi yapabilecek miydi? Zengin bir kadın mı arayacaktı çocuğuyla evlendirmek için? Ya da hiç çocuğu olmasaydı ne olacaktı? Aynı yaşantıyı devam ettirmek için çalışacak mıydı? Yani kendi yaşantısını bozmamak için kızını öne sürüyor bir yerde.

Filmde zenginliği temsil eden birey ya da bireylerin herhangi bir dönüşüm geçirip geçirmediğine ilişkin soruya katılımcıların verdikleri yanıtlar şöyledir:

B.U. (52/E): Ağanın dönüşümü ve ağanın yanındakilerinin ağaya hizmet ettikleri için dönüşümlerini görüyorum. Onun dışında şehirdeki fabrikatörün kızı ve kendisinin de değişimlerini görüyorum. Biraz daha aşağıya iniyorlar. Köy ağasının seviyesine inmeye çalışıyorlar. Yine para için yapıldığını da düşünüyorum.

F.S. (57/K): Hiç değişmiyor. Sonuç yine aynı. Hep paraya dayanıyor. İşte mesela ilişkilerinde sadece değişim kızı var mesela zengin ailenin. Menfaatle başlıyor ama gerçeğe dönüşüyor.

G.P. (71/K): Bir tanesi geçirmiş işte. Baba geçirmiş. Anne zaten babayı dönüşüme uğratmış. Kız da ağa sayesinde dönüşüme uğramış oluyor. Ağa geçici bir dönüşüm geçiriyor. İnsanların demek ki istediği zaman yapmayacağı bir şey yok.

H.S.(62/E): Yavaşta olsa var. Yeni yaşam tarzlarında töre, baskı vs. gibi şeyleri insanın kendi iradesiyle tanımlanıyor. Adam o bayanı elde etmek için tüm şeylerinden vazgeçti. Giyiminden, kuşamından, yemesinden, içmesinden, tarzından vazgeçti.

T.E. (58/E): Tabi tabi kız, gelinlik kız başta şımarık paraya tapan, parayla yaşayan biriydi ama ondan sonra köydeki köy ağası çocuğu saflığı, hoşgörüsü, fedakarlığı veya samimiyeti yani davranış samimiyeti kaba da olsa kızda farklı bir kişilik gelişmesine yol açtı.

Y.E. (51/K): Bir tek Peri’de oluyor. O da yine Kemal Sunal’ın sevgiyle o kadar güzel ders veriyor ki bir halk insanının ne kadar mert olduğunu, aslında paranın değil de mertliğin daha güvenilir olduğunu çok güzel anlatıyor. Bu dönüşümü ben olumlu olarak değerlendiriyorum. Öyle olması gerekiyor zaten. Yani insanları dış görünüşüyle değil de tanıyarak karar vermesi.

Katılımcıların filmde kendilerini yakın hissettikleri ve/veya özdeşleştikleri bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar şöyledir:

Y.G (57/E): Şu kişinin yerinde olmak isterim diyemem ama dediğim gibi Kemal Sunal’ın o yapmış olduğu şeyleri ben olsam bende yapardım. Karakter olarak sadece onun yerine kendimi koyardım.

H.S (62/E): Şaban. Dürüst, ödün vermeyen, olduğu gibi yaşamak isteyen bir karakterdi. Ama mecbur kalarak istediğini elde etmek için değişti. Kimseye zararı yoktu. Bildiğini okuyordu.

Katılımcıların filmde kendilerine uzak hissettikleri ve/veya antipatik buldukları bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar şöyledir:

Y.E. (51/K): Peri’nin ailesi çok itici geldi. Görgüsüz geldi. Hiçbir anne baba kızını, benim de 2 kızım var, hiçbir zaman maddiyat için o durumlara düşürmez. Toplumda böyle insanlar var. Ben hiçbir

zaman kızlarıma gidin zengin birini bulun dememişimdir. Kendiniz her şeye daha sevgiyle bakın, gönlünüzle bakın demişimdir. Toplumumuzda o kadar çok ki maddiyata bağlı evlilikler. Şirket birleşmeleri hep bunlar böyle evliliklerle olan şeyler çok.

B.U. (52/E): Fabrikatör bana uzak, antipatik. Çünkü itici bir tip olarak değerlendiriyorum. Yani kızını kullanıyor mesela kendi çıkarı için. Orada kızını satıyor gibi bir şey. Ki kız, şey de tuhaf yurt dışında okumuş, eğitim almış geliyor böyle bir şeye alet oluyor. Kocaman kızsın. Babamı kurtarmak için yapıyorum falan gerçekçi değil. Ama yapılmayacak bir şey de değil. Yapılabilir de günümüzde de çünkü para var işin içerisinde ve babamı kurtarıyorum diye. Halis Toprak'ın gidip 18 yaşındaki kızla evlenmiş olması gibi bir şey bu. Kızın açısından bakarak kendini kurtarıyor ailesini kurtarıyor.

F.S (57/K): Evin hanımı benim için karakter olarak. Bir anne şeyiyle davranan bir anne değil. Yapmacık. Uzak. Sanki böyle bir komşu gibi... Anne böyle olmaz kesinlikle.

G.P. (71/K): Yaşantımızda benzer karakterin olmasından dolayı bir alışkanlık oluşmuş. Bu sebeple hiç uzak ya da antipatik gelmedi.

H.S. (62/E): Kızın babası.

T.E. (58/E): Kenan Pars. Kızına tavrı yüzünden.

Katılımcıların filmin kendilerinde yarattığı duygu ve düşüncelerin neler olduğuna ilişkin soruya verdikleri yanıtlar:

Y.G (57/E): Çok keyif aldım.

Y.E. (51/K): Çok mutlu olmadım film bittiği zaman. Yozlaşma hissi. Filmi seyredirken de hiç şaşırmadım. Biz doğduğumuzdan beri hep aynı olaylar. Üzüldüm. Türkiye'nin 80'de neyse gelmişiz 2017'ye yine aynı olduğu için üzüldüm. İnsanlar bilimle, uzayla uğraşırken biz hala bunu yenemediğimiz için üzüldüm.

N.G. (56/K): Çok keyif aldım, çok güldüm sonu da güzel bitti mutlu olduk.

G.P.(71/K): Hoş zaman geçiriyorsun ve kafanı yormuyorsun. Sadece köy yaşantısını görüyorsun ve özeniyorsun, hoşuna gidiyor. Doğallık şimdikiyle ölçülünce... Sonra eski şeyleri görüyorsun, geçmiş orada yaşıyorsun. Çocukluğunun geçtiği yerleri görüyorsun bir yerde. Gerçi pek manzara olmadı ama olsun. Doğayı, kırları görebiliyorsun. Bunlar hoşuma gitti.

Film izleyicisine mesaj verici nitelikte mi? Veriyorsa sizce filmin mesajı nedir?

İ.E. (79/E): Para her şey değildir mesajını verdi.

G.P (71/K): Önyargılı olmamak, insanların birbirini sadece maddi açıdan görmemesi bir de insanların birbirlerini kendi doğal yaşantılarında tanıması lazım.

Y.E. (51/K): Evet, benim çıkardığım mesaj maddesel olmamak daha çok akıllı, vicdanlı ve dürüst olmak.

Y.G. (57/E): Tabii ki verici nitelikte ama izleyen kişilerin hepsi, herkesin bir yemekten almış olduğu keyfe göre değişir. Bana verdiği mesaj normal bir kitlenin diğer farklı bir taraftaki adamların arasında ki kültürel farklılığın, zamanla demek ki çok fazla sorun yaratmayacağı ve istenilirse karşılıklı

anlaşmalarla ortadan kalkabileceğini, her şeyin hiç bir zaman para olmadığını, paranın her şeyi çözmediğini anlatıyor.

T.E. (70/K): Tabi paranın değerinin çok olmaması mesajı veriyor ama bir yerde köy ağasının da çantayla parayı götürmesi yine paraya bağlıyor işi. Para yok diyoruz ama yine para oluyor. Para var ama burada paranın yanında kişilik gelişti diyebilirim. Gelin kız Peri'nin kişiliğinin gelişmesi paradan başka değerlere de önem vermesi. Onu diyebilirim.

4.2.2. Yalnız Değilsiniz filminin izleyiciler tarafından alımlanması

1990-2000 süreç için izleyicilere Yalnız Değilsiniz adlı film izletilmiştir. İzleyicilerin hepsi filmi ilk kez izlediklerini dile getirmişlerdir.

Katılımcılar kendilerine yöneltilen sorular çerçevesinde 1990 sonrası toplumsal dönüşümü şu şekilde açıklamışlardır:

Y.G. (57/E): 90'lara doğru biraz Türkiye'nin yeni oluşumları vardı. Benim hatırladığım kadarıyla Refah Partisi ve işte şimdi hoca efendi diye de aynı zamanda Türkiye'mizin başına bela olduğu söylenen zatların belirli şekilde yayılmalarını sağlayacak bir ortam vardı.

Y.E. (51/K): 90'lı yıllar karma bir yıldır. Bir taraftan kadın-erkek eşitliğini savunan bir kesim, bir taraftan "din" adı altında oluşmaya başlayan bir kesim, böyle kadınların daha özgürleşmeye başladığı kesim konken partileri falan şunlar bunlar. Kanallar çoğaldı 90'larda işte onun etkisiyle karma bir yıl, karma yıllar. Dediğim gibi çok karmaşık bir dönemdi 90'lar. Çoğu şeyi yeni yeni gördük 90'larda. Mesela evlerimize telefon girdi. Tekrar siyasete geri döndük. Marketler mesela öyle market anlayışı market kültürü falan yoktu. Bakkaldan markete geçtik. Alışveriş şekilleri değişti, Evler değişti, evlerin konumları değişti. Daha şehirleşmeye, modern hayata doğru başladık. İltica olayları artmaya başladı. Üniversiteler iltica olayları, türban olayları çok çok çoğaldı.

T.E. (58/E): Kendi hayatımdan yaşantımdan 90 yılı deyince işe başlamışım, bir tane kızım olmuş, ekonomik sıkıntı içindeyiz, kiradayız işte sobalı evde oturuyoruz, eşim çalışıyor ben o taraflarını hatırlıyorum tabi ki yani 90 yılından sonra bir refaha erdiğimizi hatırlıyorum. Bu dini konularda hiçte düşünmüyordum yani o yıllarda sadece işim, eşim ve çocuğum olarak düşünüyordum. Hite düşünmedim bu dini işte başörtülü kız üniversiteye giriyor mu giremiyor mu diye hiçte ilgilenmedim. Vardı vardı ama benim ilgim dışındaydı. Benim annem de başörtülüydü. Çok fazla dini inanışı olan çok bağlı olan bir kadın değildir ama benim anneannem de babaannem de başörtülü kadınlardı ama bu türban değildi. Bu türban meselesine tabi ki ben sinirleniyorum hala da sinirleniyorum bunu bir araç olarak kullanıyorlar. Dini sömürüyorlar diye düşünüyorum.

N.G. (56/K): 90'lardan sonra bir dönüşüm yaşadı toplum. Ama şimdi tam tersini yaşıyoruz. şimdi de türbanlı olursan işe giriyorsunuz çok kolay atanıyorsunuz çok kolay... Evet diğerleri için bir ötekileştirme var. Ama eskiden de buydu. O dönemde ekonomik yaşantı da tabi ki bundan güzeldir yine bence. İnsanlar maddi olarak şu son zamanlarda çok zor durumda. Bence daha ferah bir yaşam vardı diye düşünüyorum. Çünkü o yılları yaşadık hepimiz. Devletimiz vardı daha doğrusu, hükümetimiz vardı diyelim. şimdi inanç olarak girersek işe her zaman inançlara saygılıyız. Tabi ki. Herkes istediğini yapabilir.

Başını örtene de çok saygım var, namazını kılan her türlü şeye, Allah bu gücü vermiş hepimiz yapmalıyız aslında o güzel ama bunu bir yere kadar. Ekonomik güç olarak da tabi ki o zamanlara kadar ben daha iyi daha rahat olarak görüyorum bu zamana göre. Nesil çoğaldı, işsizlik hat safhada daha kötü bir döneme girdik diye düşünüyorum. O zaman daha güzeldi yaşam.

İ.E.(79/E): Türk tarihindeki bu dönem üniversitelerdeki başörtüsü tartışmalarının başladığı dönemdir. Bunu da daha doğrusu bir nevi biz inanalar inanmayanlar diyerekten yavaş yavaş toplumda başlayan hareketin başörtüsüyle ortaya çıkarılışını gösteren 90'lı yıllar şimdi zaten bir ihtilal yaşamış ondan öncesinde ondan sonra toparlanma, partiler oluşturulmaya başlanıyor bir nevi politikamız içerisinde veya iç politikamız içerisinde düşünürseniz anayasaya göre, biraz sert buluyorum ben o anayasayı. Dinci anlayışlı parti kurma yasağı olmasına rağmen bunu delme çabaları oldu 90'lı yıllarda. Bu delindi. Aslında din üzerinden yasalar ortadan adeta tanınmış şekilde kaldırıldı 90'lı yıllar bitinceye kadar ki genel gelişim toplumda bu oldu.

F.S. (57/K): Genel olarak 90'lara baktığın zaman bence ders çıkarılacak çok konu vardı. Hatırladığım kadarıyla mesela insanlarda hani bu kadar ön plana çıkmıyordu giyim tarzı... Bugünle kıyaslarsan hani benim yaşadığım döneme göre 90'lı yıllara göre eleştiri bu kadar değildi. Şimdi daha çok eleştiri var. Daha ön plana çıkıyor herkesin yaptıkları ettikleri. Daha değer var komşusuna, arkadaşına, çevresine ama şuanda değer yok, değerler kalmadı.

B.U.(52/E): 90'lı yıllarda Türkiye Cumhuriyetinde bir Avrupalaşma şeyi vardı en azından yani Avrupa'ya yakınız, siyasi anlamda ve dolayısıyla biraz daha sosyal bir yaşam destekleniyordu diyeyim. Elektronik anlamda da bir şey vardı böyle bir daha batıya yaklaşma vardı. Kıyafet olarak vardı sosyal yaşam olarak vardı bu zaten hepsini kapsıyor ama günümüze doğru geldiğimizde yine ülkenin 16 yıllık bir geçmişi var şu hükümet tarafından yönetilmiş olması yani 2002'den 2017'ye 15 yıllık. 2002 değil mi 90'lı yıllarda ondan önce son dönemde. 90'lı yıllarda da işte yine bazı hükümetler Tansu Çiller, Süleyman Demirel'dir, Turgut Özal'dır falan bunların da etkisiyle biraz daha Avrupa'dan yani günümüze geldikçe bir uzaklaşma söz konusu oldu.

Katılımcıların filme ilişkin düşüncelerine dair sorulan sorulara yanıtları:

Y.G. (57/E): Beğendim. Farklı bir eleştiri türü getirmiş. 90'ları yansıtan o dönemlerde işte yaşanan bazı sorunları ele almış. Yani izlemediğim farklı bir film. Güzel eleştirili bir film fakat yanlış bir film olduğunu düşünüyorum. Çünkü burada biraz daha dini vecibelerini yerine getirmeye çalışan insanların horlandığını, dışlandığını, eziyet gördüğünü falan şekline yansıtılmış. Mutlaka o dönemlerde belki eğitim ve çalışma alanlarında tesettürle ilgili sorunlar yaşandı ama bunların hepsi aşılmış bir durumdadır. Biraz daha abartılı yani siyasi bir film gibi olmuş bence.

Y.E (51/K): Yani fena değil ama benim seyredeceğim tarz bir film değil. Ben aslında türbana karşı olan biriyim. Bunun yanında herkesin özgürce düşüncesini ifade etmesinde yana olan bir insanım. Film aslında onu güzel işlemiş

T.E. (70/E): Beğenmedim tabii ki, hiç hoşlanmadığım bir konu nedeni İslamiyet veya inanışlar Allah'la kul arasında olduğuna inanırım. Ben İslamiyet'e karşı olduğumu söylemem karşı da değilim zaten ben de inandığım bir şekilde cumaya giderim, namaz kılarım, oruç tutarım hacca giderim bu

kimseyi de ilgilendiren bir konu değildir. Bu filmin şey olduğuna inanıyorum 90'lı yılların başörtüsünü konu almak için yapılan bir film olarak düşünüyorum.

N.G. (56/K): Çok... Farklı bir film. Konusu çok farklı. Gerçi günümüzde de şimdi konuları gözümüzün önüne gelen konular. Her zaman gözümüzün önünde olan konular, şuan bile çatışma her zaman...

İ.E. (79/E): Mükemmel. Bugünkü toplumumuzun konularına tam yerinden değinen bir film çok ilgimi çekti.

H.S. (62/E): Beğendim. Gerçeklere yakın bir teması vardı.

G.P. (71/K): Kasvetli. Beğenmedim. Yani durağan bir film, ideolojik bir film. İdeolojinin sinemaya yansıtılması, görsel olarak yansıtılması olarak buldum filmi. Olumlu açıdan pek bir şey yok. Bir kere çok genç yaşta bir kızın ölüme yönlendirilmesi ve ölüm sonucunda ölüme, ölüm göstererek Allah'a yöneltilmesi burada yaşama bağlayacağına, onu karamsarlığa itiyor. Oysaki burada önemli olan dengeyi kurabilmek. Yaşamla ölümü kabul edip ona göre yaşamak ve kendini dengelemek. İnancı da yaşamı da insanlığı da her şey dozunda ayarlayabilmek. Önemli olan o.

B.U. (52/E): Asla beğenmedim. Bir kere bu benim kafa yapıma uymuyor bir öncelikle ikincisi daha mantıksal kafa yapımı koy bir kenara daha mantıksal bakalım. Yani din konusu işlenmeye çalışılmış ama böyle insanın gözüne soka soka işlenmeye çalışılmış. Basit geldi bana. Bu şekilde yaşayan insanlar var. Maneviyatı ön plana çıkararak ya da boşlukta özellikle bu lise son, üniversite yani ergen dönemindeki çocukların bu tür şeylerle karşı karşıya kalabileceklerini düşünüyorum ve etkilenebileceklerini düşünüyorum.

Katılımcıların filmi gerçekçi bulup bulmadıklarına ilişkin soruya yorumları ise şöyledir:

Y.G. (57/E): Bana film gerçekçi gelmedi. Şöyle söyleyeyim. Sadece türbanla ilgili o dönemlerde okullara giriş çıkışlarda bazı sıkıntılar vardı veya resmi dairelerde fakat onun haricinde diğer tarzda göstermiş oldukları gibi namaz kılıyor, gelip anneleri ayetleri yırtacak, yok bilmem ne yapacak... Arkasından ne bileyim işte gelip delirdi diye hastaneye kaldırılacak... Ben namaz kılan bir insanı insanın sosyal çevresindeki kişiler sizin kızınız, oğlunuz niye namaz kılıyor, neden sakal bırakıyor gibi ben hiç bugüne kadar hiçbir eleştiri görmedim, almadım.

Y.E. (51/K): Tabi ki. Film gerçekten bir takım şeyleri güzel işlemiş. Mesela din konusunu, şimdinin abi-abla evleri diyim onu güzel yansıtmaya başlamış. Zaten o yıllarda o başladı.

T.E (70/K): Yani biz Türkiye Cumhuriyet'inde yaşıyoruz. Ben bir emekli öğretmenim. Mezun olurken Ata'mıza yemin ettik. Laik bir ülke olacağımıza ve yurdumuzu, öğrencilerimizi daha ileriye götürmek için elimizden geleni yapacağımıza, din ve devlet işlerinin beraber yürütmemesi için çalışacağımıza... Din kişilere göre değişir. Herkes kendine göre dinini bir şekilde kullanır. Onlar beni üzdü. Bizim de yaşamımızda Adnan hoca o devirlerdedir. Adnan hoca da bir böyle uzaktan akrabamızın manken bir kızının bu kapanıp hatta ellerini bile göstermemesi... Pırıl pırıl genç kız podyumlarda dolaşan, Boğaziçi

öğrencisi çocuk kapalı bir ucubeye dönüştü ve bu filmde de onu gördüm. Yani o kapalıların zavallılık halini gördüm. Üzüldüm ben. Gerçek, olduğu gibi gerçek.

T.E. (58/E): Gerçekçilik bana göre yok tabi ki, ben dediğim gibi yani insanlar kendi özgür iradesiyle dini konuları kendisi ile Allah arasında olduğuna inanıyorum. Onun için gerçekçi bulmuyorum.

Katılımcıların filmin mesajına/amacına ilişkin soruya verdikleri yanıt şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Filmin amacı burada biraz daha insanları dini vecibelere dikkat çekmişler. Burada sanki dine yönelen kişilere öcü gibi göstermeye çalışmışlar. Yani normal böyle diğer namaz kılmayan insanlar, farklı toplumun içerisindeki insanlar namaz kılanları, ne bileyim tesettüre girenleri öcü gibi görüyorlar gibi göstermişler ama çağımızda ben böyle bir şeyin olduğuna inanmıyorum ve bugüne kadar da hiç görmedim.

Y.E. (51/K): Benim anladığım amacı, herkes fikrinde özgür olmalı, yani herkes istediği şekilde düşünebilmeli, herkes istediği şekilde giyinebilmeli, istediği şekilde hayatını yaşayabilmeli.

T.E (70/K): Dini tam güzel anlatmadı. Yani dini anlatıyor... Amacı dini anlatması desek değil. Amacı ailenin bir bütünlük bir sağlamayıp değişik çevrelerin, kızların değişik çevrelerine yönelmesi çocuğun.

T.E. (58/E) : Filmin amacı İslami kesimin dayatması olarak düşündüm. Yani onlar istediler diye bu filmi yani o dönemde 90'lı yıllarında veya daha öncesinde işte Üniversite öğrencileri kapılardan çevriliyor işte bunu bütün Türkiye bütün halk görsün diye diye yapılmış bir film olarak düşünüyorum.

N.G. (56/K): Amacı... Bir grup insanların bu dünya ile öbür dünya arasındaki inanç meselesi. Yani bu bir inanç, tamamen bir inanç. Bu inançların üzerine gidilip, bu dünyada yaşayıp, bazı şeyleri görüp, öbür dünyayı unutmak, yanlış bir görüş bence. Çok yanlış. Bu dünyada yaşıyorsak tabi ki inancımız da olması lazım öbür dünyaya. Hazırlığını yapan bir genç kızımız var burada. Bu kızımızın inancına da saygı duymak gerekir. Film anneyle kızın arasındaki çekişmeyi anlatıyor. İnanç farklılıklarını... Görüş ve inanç farklılığını anlatıyor. Fakat dikkatimi çeken bir şey de oldu. Örtülü bir öğrencinin, başını örten bir öğrencinin üniversiteye alınmaması, bir kez daha dikkatimi çekti. Doğru, 90'larda biz bunları yaşamıştık.

İ.E. (79/E): Kimi çevrildiğine veya kimi finanse ettiğine bağlı bir şey ama bunu tabi ki ne yönden etüt ederek kimin organize ettiği kimin senaryolarını hazırladığı ve ne amaçla çevrildiği hususunda pek kolay kolay bir şey söyleyemeyeceğim ama ben arzu ederdim ki bir toplum bilincinin organizasyonu içerisinde çevrildiyse bu film çok mutlu olurdu veya bilimsel bir kurum kanalıyla çevrilmiş veya onun yönlendirilmesiyle olsaydı yine mutlu olurdu.

H.S. (62/E):Bu filmin senaryosunu yazan kişinin ideolojisine bağlıdır. O zaman yaşanmış bir olayı gündeme getirmektedir. Veya gerçekten mağdur olmuş bir insanın hakkını mı aramaktadır. İnsanın sesini mi duyurmaktır. Bu her yere çekilebilmektedir.

B.U. (52/E): Bu filmin amacı bence siyasi başka hiçbir şey değil. Yani orada o kızın onu yaşadığını ya da maneviyatı sorguladığını, ölümü sorguladığını falan düşünmüyorum. Bu filmin amacı tamamen izleyiciyi ve genç kitleyi yani o durumdaki insanları bu tarafa çekmek gibi algılıyorum ben. Tıbbi

eleştiriyorlar o da ilginç geldi bana filmin içerisinde. Alternatif tıp bitkisel şeylere yöneliyorlar ki bunu eğer oraya doktoru sokmasalardı belki o kadar etkili olmayacaktı ama bir tıp doktorunu da alternatif tıpla uğraşan bir konumda gösteriyorlar. Tamamen siyasi olarak değerlendiriyorum filmi.

İzleyicilerin filmde hangi karakterin zengin olduğuna ve zengin karakterin özelliklerine ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G (57/E): Zengin karakterler parasal yönden mi kişilik yönünden mi ayırmam lazım. Parasal yönden zenginlik... Şimdi şöyle bir şey söylemek istiyorum... Kızın tabi ki üvey babası galericilik yaptığı için, iş seyahatleri için sürekli yurt dışına gidip gelmeleri... Daha sonradan da kendi aile ve aile çevresi işte toplantılara katıldığı kişiler. Çünkü iş hayatlarıyla ilgili, sorunlarla ilgili bir şeyler paylaşılmamış orada. Yani sürekli toplantılar, yiyelim içelim, çal, vur, oynasın, gitsin gibi olmuş. Ailenin içerisindeki bulunmuş olduğu işte galericilik, zenginlik ve aynı zamanda da bu biraz üvey baba ve annenin yaşam tarzından dolayı ailenin tam birbirleriyle bağlarının sıkı olmamasından kaynaklanan, sorunların meydana çıkması. Hepsinin farklı farklı düzeylerde yaşıyor olması... Yani uç noktalarda yaşıyorlar. Bu kadar yani, o tarihlerde tam olarak anlatmış bence.

T.E. (70/K): Yani zengin olanlar daha çok iş adamları. Onların hanımlarının şeyleri... Bir de zenginlik bir şekilde para her türlü sefahati getiriyor. İşte gördük orada da o çocukların toz içmeleri falan para. Para olmasa nereden içecekler. Parayla oluyor her şey. Zenginlik bazen iyi değil. Sanki vur patlasın çal oynasın... Bir amaçları yok, bir idealleri yok. Kumar çok enteresan bir şeydir. Bir daldın mı kendini çıkaramazsın. Onunla zaman geçiriyorlar.

T.E. (58/E): Üvey baba zengin yurt dışına gidip geliyor. Bir dostu olabileceğini düşündüm mesela.

N.G. (56/K): Filmde zenginler anne, baba, aile ve aile çevresi. 90'lı yılların en büyük göstergesi konken partileri. Hala daha var ama o zaman için tabi ki yine çok sükseli toplantılar... "Özgür Yaşam Derneği" çok güzel... Üye oldular, özgür yaşam derneğinin temsilcisi oldu anne falan bakın bu çok önemli, 90'lı yıllarda. Vurgulama yapıyorlar orada. Ama annenin aşırı ters davranması... Çocuğunu anlayamadı, çocuğuna tam olarak bir şeyler veremedi, paylaşamadı. İnançtan eksik yaşıyorlar. Tamamı ile kopuk sadece bu dünyayı yaşayan insanlar. Aslında biraz kızına hak verebilirdi, anne özellikle. Annesine karşı rahatsız bir anne, annesine karşı daha duyarsız bir kız. Çok önemli. Konkene gidiyor ve annesi hasta yatağında yatıyor. Bu çok duygusal bir durum ve bu çok ince bir nokta. Çünkü yarın öbür gün kendisi de aynı noktaya gelecek. Kızından ektiğini biçecek. Bu hayat hepimizin başına gelebilecek önemli olaylar. Ne ekersek onu biçiyoruz hesabı. Gerçekçi bu benim yakınımdaya var. Gözümlle gördüm annesine bakmadı. Gezmeden tozmadan, annesi yazık, üzüldük yani.

F.S.(57/K): Zaten kadın, adam zengin. Kadın zaten zenginlik hayatı yaşıyor, başına buyruk. Çünkü evde yaşadığı kızından bile doğru dürüst haberi yok. Mesela onun herhangi bir şeyiyle ilgilenen yok. Kız kendi başına mesela gündeme getirdiği kendi doğrusuysa onu bile kadın kabul etmiyor. İlle mesele benim arkadaşlarım ne diyecek? Yani rezil olacağım, niye konumunu düşünüyor. Hep kendi karakteri ön planda olsun hani kendi kardeşiyle bile arasındaki fark, anne orada yatakta bağımlı hasta iki kardeş bir araya gelip yine annenin yaptığını eleştiriyorlar. Kızının ona çektiğini, onun gibi yaşayacağını hani örnek

aldığını. Yani baya örnek çıkaracak, ders çıkaracak film. Toplumda bunun karşılığı var çünkü. Yani böyle insanlar var hem de çok var.

Katılımcıların karakterin zengin olduğuna karar verme nedenleri, zenginlik göstergelerine ilişkin soruya verdikleri yanıt:

Y.G. (57/E): Bence ondan kaynaklanıyor ve ya yapmış oldukları iş düzeyleri... Yani insanların biraz daha şundan kaynaklanıyor... Yani şu gün işlerimiz şöyle oldu, işlerin nasıl geçti veya kazançlar nasıl gibi... Öyle bir dertleri yok. Devamlı geziyorlar, tozuyorlar, arabalar geliyor, içkiler içiliyor, kumarlar oynanıyor falan.

Y.E. (51/K): Yaşam tarzları, çok rahat yaşıyorlar, maddi kaygıları yok. Tam 90'lı yılların çok zengin olan insanları. Arabaları var altlarında ithal arabalar BMW gibi. Maddi kaygıları yok, her şeye sahipler.

T.E. (70/K): Evlerin şatafatı. Böyle çok modern koltuklar... Mesela kasabada öyle koltuklar olmaz. Avizeler, şunlar bunlar ama bununla beraber orada tip dikkatimi çekti. Kız kardeşinin kızı. Avrupa'dan gelen kız. Bir apartman dairesiydi zannediyorum, köşk möşk değildi ama orta halin üstünde bir evdi. İçkiler öyleydi. İçki alışkanlıkları zannediyorum çoktu ama bizim de o devirlerde hepimizde o vardı. Mesela benim de masamda böyle çukur tabak içinde belki on çeşit sigara çeşidi vardı. Gelenlere sigara tutuyorduk. Biz içmiyorduk ama gelince içsinler diye sigara tutuyorduk.

T.E. (58/E): Başta söylediğim gibi zengin bir ailenin şeyi dolayısıyla yani oturdukları yer, evin içi, konken partileri, içki alkollü toplantılar zengin bir aile olduğunu düşündürüyor.

N.G. (56/K): Mobilyalar, evler o zaman için güzeldi. Hatta dikkat ettim iki şeyde, güzel. Hizmetçisinin olması yine aynı özel ambulanslar, özel doktorlar... Parayla her şeyi çözebileceğinin göstergesi var. Aile baya bir maddi olarak varlıklı.

İ.E.(79/E): Modellerinden de gösteriyor o senelerde araba sahibi olmak tek başına zenginliğin işaretiydi. Benim 90 yılındaki, 80 yılındaki küçücük tobağa Volkswagen bile zengindi yollar boştu çünkü. Onun için arabaların tabi ki model oluşu işte gençlerin arabalarda haykıarak şarkılar söyleyebilmesi oraya buraya gidebilmesi bu zenginlik alametinden başka hiçbir şey değildi. Evleri vs... Şimdi yaşam alanları şu şekilde genellikle oymalı, aynalı şeyler, mobilya ağırlıklı ama yaşam alanlarında en fazla ortaya çıkartmak istediği şeyler galiba içki çeşitlerinin bol oluşu gibi o şekilde rafların görüntüsü vardı. Keza devamlı işte davetler vermeleri, bir arada olmaları gibi başka tarafı da geçim dertleri hiç yok. Şakır şakır kağıt oynayan kadınlar var o bunun alameti ki bizim toplumumuz o yıllar öyleydi.

H.S. (62/E): Hanımların oyun oynamaları ve diğerlerini fakir görmeleri. Altındaki araçların modelleri bunlar bir göstergeydi.

B.U. (52/E): Filmde zenginliğe ilişkin sadece ailenin yaşamında bazı şeyler var. Mesela annenin poker partilerine katılması, evin erkeği baba galerici maddi anlamda ekonomik anlamda zenginliğini gösteriyor. Artı hizmetçileri var. Bunlar da zenginlik göstergesi. Bir de arkadaşlarının, bir grup arkadaşlarının jeeple gezip... Neydi o şarkı? I've Got The Power. İşte ben güçlüyüm, bilmem neyim falan işte neyse, benim yaşamım. O zaman şöyle toparlarsam filmdeki karakterleri zengin olduğuna karar verdiğimiz şey yaşam tarzları. Evet denilebilir yaşam tarzları, annenin poker partileri, hizmetçi onlar evet

zengin olduklarını gösteriyor. Kendi çıkarlarını düşünüyorlar sadece. Benciller, zenginler ama benciller. Ev içerisinde bir paylaşım yok, sosyal anlamda da bir paylaşım yok. Örneğin anneanneleri var, evin en büyük kadını var. Onunla dahi bir şey paylaşmıyorlar. Kadın kendi kendine öldü gitti. Ben bu kadar olacağını düşünmüyorum bu biraz daha saçma geliyor bana. O dönemdeki zenginler yani hiç değilse çoluğuna çocuğuna farklı olabilirsin. Ya da tabi ki poker partisine de gidersin ama o dönemde bilmiyorum farklı sanmıyorum.

Katılımcıların zenginlerin aile ilişkilerinin ve diğer bireylerle ilişkilerinin nasıl olduğuna ilişkin izleyicilerin görüşleri:

Y.G. (57/E): Aile ilişkileriyle ilgili... Söylediğim gibi zaten filimin başında ailede bir kopukluk var. Çünkü bir üvey eş ve üvey bir kız çocuğunun olmasından dolayı, üvey babaları sürekli olarak iş peşinde, seyahat peşinde. Üniversite çağındaki kızlarıyla da gerekli ilgilenilmediği için zaten bu tarzdaki yaşam tarzı. Aileyi biraz daha böyle sanki ateist gibi, dine inancı olmayan sadece yiyip, içip, gezen gibi göstermişler. Toplumda bunun karşılığı olabilir tabi ama bu kadar olduğunu zannetmiyorum. Denizde bir damla tatlı su denizi tatlı deniz yapmaz.

T.E (70/K): Aile ilişkileri çok enteresan. Aile içinde iletişimi göremedim. Anneanne çok yalnız bir kadın. Hasta olmasına rağmen. Gerçi odasına koltuklar konulmuş filan böyle bir gösteriş var odada ama kadın yalnız. Yalnız, bir tek torun gidip geliyor. Ben hep derim, altyapı çok mühim. Orada anneannenin bohçadan çıkarttığı eşarp da kızı tetikledi gibi geliyor bana. Kızı tetikledi. Altyapıda, evde çocuk ne görürse büyüdüktan sonra onu yapıyor. Şuuraltı o. Onların ben 50 yıllık mesleki yaşamımda da yani olgunluk yaşamımda da hep görüyorum. Çocuk gördüğünü yapıyor.

T.E. (58/E): Aile ilişkileri kızın annesine, üvey babasına, teyzesi, teyzesinin kızıyla, ilgili bir bağlılık var ama dini açıdan her hangi bir bağlantıları yok. Kız çok farklı, teyze çok farklı, onun kızı çok farklı, sadece o bir tane doktorla görüşüyorlardı onun ailesiyle de ilgili bir şey görmedik. Sosyal açıdan hiçbir şey görmedim ben filmde. Vardır belki ama ben bilmiyorum.

N.G. (56/K): Bence bu aile iletişimsizliğinden olan bir şey ama bir de fikir özgürlüğü var. Ben çok biliyorum. Tesettürlü bir annenin, çok biliyorum elleri ojeli, çok açık, röfleli saçlarla üniversiteye giden kızları var. Çok yakıным. Çok güzel, fikir özgürlüğü... Kimse kimseye karışamaz. Filmde yok zaten filmin ana konusu bu. Anne kendi, kimse kimsenin yerine gelemmez. Kimse kimse gibi olamaz. Kimsenin inancı kimsenin inancını tutmaz. Kimsenin özel yaşantısı bir anne gibi, anne benim gibi ol kızına hükmedemez, emredemez. Kız da anneye gel benim gibi kapan diyemez. Tamamen fikir hürlüğü. Olmalı... Yani çatışma oldu burada. Bu şekilde çatışma hiç hoş değil. Yıprandı kızımız, çok yıprandı.

F.S. (57/K): Aile ilişkileri bence sıfır. Evet, aile ilişkisi yok ki. Sadece göze batan mesele arkadaşının ve çevrenin görebildiği bir durum olursa o zaman müdahale ediyor aile içine de. Yoksa aile de gelmiş gitmiş, vakitli vakitsiz girip çıkmaya bir şeye müdahale yok. Sadece arkadaşlarına karşı o her şeyi ayıp görüyor ya.

Filmde zenginliği temsil eden birey ya da bireylerin herhangi bir dönüşüm geçirip geçirmediğine ilişkin soruya katılımcıların verdikleri yanıtlar şöyledir:

Y.G. (57/E): Sadece bu şimdi zenginlerinden içerisinde dönüşüm geçiren kimse yok. Dönüşüm geçirmesi için fakirken biraz daha zengin, zenginken daha zengin olması lazım böyle bir şey yok. Yani içerisindeki kişilerden bu kızcağızın işte namazı, niyazı, tesettüre girerken onun yanında yer alıp da ben de onunla beraber namaz kılayım, farklı bir şey yapayım, ona destek çıkayım gibi herhangi bir şey de olmadı. Ne bileyim, zenginlerden birinin işleri batırıp da kişiler tarafından dışlanması... Senin kızın namaza başladı, tesettüre girdi, takunya giyse diye toplumun arasından dışlanıp, ilişkileri de bozulmadı. Yani bence gayet normaldi.

Y.E. (51/K): Geçirilmiş bir dönüşüm görmedim.

T.E. (58/E): Hayır geçirmediler.

N.G. (56/K): Evet var. İsim olarak unuttum. Bir kızımız vardı. Akrabası olan, yurtdışından gelen genç kızımız. Zaten başından beri biraz daha ılımlıydı. Daha sevecen, daha inancı yüksek bir kızımızdı. Bu konuda daha iletişimi kuvvetliydi kızımızla başından beri. Bağları da kopmadı zaten onunla hiç dikkatli davrandı o kızımız. Onunla iyiydi diyalogu. En sonunda zaten o yönde dönüşümünü yaptı. Bu dönüşümü olumlu görüyorum çünkü şöyle olumlu görüyorum. Bakın ben diyorum burada şimdi 90'lı yılların filmi. Ben olsam tabi ki başımı kapatıp o şekilde ben asla... Ama o tamamen filmin içerisindeki hikayeyi değerlendiriyoruz biz şimdi. Tabi tabi. Ama inanç meselesi. İnancı kuvvetli olması kadar güzel bir şey yok. Keşke hepimiz, herkes bu kadar kuvvetli inançlarla yaşasa.

F.S.(57/K): Zenginlerden dönüşüm geçiren hiç kimse yok sadece geçirecek kız. Temelde zengin bir ailenin kızı ama hayatın gerçeğini görüyor. Normal, olumlu bir dönüşüm bu bence çünkü ne o yöne bakıyor, ne diğerini eleştiriyor sadece kız ortada kendi inancını yaşamak istiyor.

B.U. (52/E): Filmde zenginliği temsil eden bireylerin hiç birisinde dönüşüm yok.

Katılımcıların filmde kendilerini yakın hissettikleri ve/veya özdeşleştikleri bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar şöyledir:

Y.G (57/E): Valla onun içerisinde bir tek bu kıza yardımcı olmaya çalışan bir doktor bey vardı. Ben kendimi onun yerine koymaya çalıştım. Aktardan falan alışveriş yapan. Fakat O'nun biraz daha ebeveyn davranmasını, bu sorunu o kızlarla konuşurken ben ailesiyle de görüşerekten o şekilde yardımcı olmasını düşündüm. O'nun biraz daha karakteri bana sıcak geldi.

Y.E. (51/K): Ben annenin yerine koydum. Çünkü benim de çocuklarım var. Benim karşıma böyle çıksalar ne yaparım diye bir düşündüm. Nefret ettiğim bir şey türbanlı olmaları sevmiyorum. Müslümanım, inancım yerinde, ama ben sevmiyorum. Bunu bir sembol olarak taktıklarını düşündüğüm için Saygı duyuyorum sadece. Ama düşündüm, annenin yerine koydum ama o annenin yaptıklarını yapmazdım, izlerdim, doğru yolu göstermeye çalışırdım inatlaşmadan.

T.E. (58/E): Yakın hissettiğim olmadı.

N.G. (56/K): Koydum tabi ki. Ben anneyim. Annenin yerine koydum. Ama kızımıza çok yanlış yaptı. Çok çok...

İ.E. (79/E): Yok.

H.S. (62/E): Kızın inancını birebir benimsedim. Yakın ve gerçekçi geldi.

F.S. (57/K): Bana yakın gelen karakter anneanneye yardımcı olan bayan. Hatice Hanım bitkisel ilaçlar yapıyor, yardımcı olmaya çalışıyor dürüst davranıyor. Ben kendime yakın bir nebzesi onu buldum. Aynen öyle yapıyorum da zaten günlük hayatımda da ama öyle karakter kendime yakın.

Katılımcıların filmde kendilerine uzak hissettikleri bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar şöyledir:

Y.G (57/E): Kızın annesi oldu... Yani böyle bir şey olmaz. İnsanın bir evladı varsa, sorunu varsa nedir ne değildir oturup bunu çözmeleri gerekli. Çünkü bir gerçek klişe laf var biliyorsunuz “yuvayı dişi kuş yapar.” Diye. Baba nedense artık böyle hep dışarıda sanki kapının dış mandalı gibi. Gitsin ekmek getirsin işte çalışsın sorunlarla uğraşan... Aslında bu da artık değişti anneler de artık dış kapı mandalı oldu. Çünkü modern çağda yaşadığımız için artık herkes çocuklar okula anneler işe... Eskiden öyle değildi. Eskiden böyle insanlar hep beraber 10-15 kişi bir evde yaşarlar, bir lokma ekmeği paylaşırlardı. Yani bilmiyorum... Her şey değişti... Her şey değişti.

Y.E. (51/K): Evet, aynı okulda okudukları erkek. Bugünün sembollerinden, dini istismar edenlerden kılığı, kıyafeti, bıyıklarıyla bana çok itici geldi.

N.G. (56/K): O da anne yanlış yaptığı için.

İ.E.(79/E): Olmadı.

H.S.(62/E): Annesi uzak geldi. Sonradan görme, yoldan dönme denir buna. Kendini arkadaşlarına kaptırdı. Oradan da kopamadı. Yarışayım derken kızını kaybediyordu.

G.P. (71/K): Hepsi valla.

F.S.(57/K): Anne. Çok, bencil.

B.U. (52/E): Antipatik olarak gelen, hepsi bana uzak ama hadi o kızdaki filmdeki ana oyuncu kızı geçelim o daha kişilik oturturmaya çalışıyor. Oraya kaydı buraya kaydı 3 gün sonra da Emine Şenlikoğlu gibi başını tekrar açar, tekrar kapanır falan ama o badem bıyıklı bir kere antipatik. Antipatik, sahte. Yani dini bile sahte camiye koşuyormuş bilmem neymiş, ezan saatiymiş. Artı tabi ya izleyin göreceksiniz yani ondan sonra şey antipatik o kızın nişanlısı bir antipatik. Bir de kıyafetler o okulun koridorlarındaki 5 tane türbanlı öğrencinin kıyafetleri hiç de genç kız gibi değil. Yani evet itici, antipatik yani.

Katılımcıların filmin kendilerinde yarattığı duygu ve düşüncelerin neler olduğuna ilişkin soruya verdikleri yanıtlar:

T.E. (70/K): Yani dini sadece başörtüye, pardösüye heba edilmesini üzüldüm.

T.E. (58/E): Bende her hangi bir şey yaratmadı. Nötr izledim. Sıkıldım da yani, sevmedim de benim düşüncem öyle.

N.G. (56/K): Ben şunu hissettim... Başım örtük değil tabi ama... Çok inancı yüksek olan bir insanım. İnancın bir kez daha ne kadar güzel bir duygu olduğunu, insanı çok iyi yerlere getirdiğini inandım. Ama bir yerde bir çizgiye kadar olduğuna... Tabi çizgi. Ama başım açık olsa da namazımı kılan bir insandım. Şu ara bıraktım. Onu bir kez daha bakın, ne kadar güzel bir ibadet. Rabbim bize vermiş bu dünyayı güzel imkânları değerlendirmek tadında, özünde, güzelinde, çizgisinde... Onu anladım. Bu

dünyanın da tadını çıkaracağız, öbür dünyaya da hazırlığımızı yapacağız. Ama annenin ve babanın inançsız oluşu da tabi bu devirde halen öyle insanlarımız yok değil var.

İ.E. (79/E): Önce nasıl oldu da bu konuya bu kadar derin nüfus ederek bir film çevrildi diye düşündüm ve böyle bir filmin çevrilmiş olmasından mutlu oldum.

G.P. (71/K): Bunalım, örtünme isteği. Bunalım, kasvet başka bir şey değil yani. Olmaz bu kadar dedirten bir şey.

B.U. (52/E): Midemi bulandırdı. Bu da bir duygudur ya. Midemi bulandırdı yani nefret ettim, nefret. Zaten din olgusunun saçma olduğuna inanan birisiyim yani bu yazık dedim yani. Bu yüzden de itici geldi.

Katılımcıların filmin mesaj verici nitelikte olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Ben iki tane söylerim. Bir tanesi bu filmin mesajı dediğim gibi ailelerin çok kopuk olması. Aileler mutlaka çocuklarıyla ve çevreleriyle ilgilenmelidirler. Aynı zamanda da bu filmin içerisinde eskiler her zaman el vermeli birbirlerine. Yani bundan yüz, iki yüz sene önce annenizin annesinin ona öğretmiş olduğu bir işte ne bileyim doktor olmadığı zaman sirkeyle bir insanın vücudu yağrıldığı zaman ateşinin düştüğü, bunlar bazen kitaplarda dahi yazmayabilir ama bunlar birbirlerine oradaki alternatif tıp yapıyor. Onların böyle elden ele geçmesini istiyorum. İkincisi de oradaki dini vecibeleri yerine getirilirken yaşanan sorunlar.

Y.E. (51/K): Bir kesimle inatlaştığın zaman daha büyük dertler açılacağını söylüyor.

T.E. (70/K): Mesajı biraz insanları örtünmeye yöneltiyor gibi geldi bana. Çocukları boşlukta yakalayıp örtünmeye yönlendiriyor gibi geldi. O beni biraz üzdü.

T.E. (58/E): Sadece baskı yapılmaması konusunda mesaj verebilir. Baskı sonucunda ruh halinin bozulması mesajı var yani başka bir şey yok.

N.G. (56/K): İnançın önde olduğu, çok önemli olduğunu vurguluyor. İnanç çok önemli. Maneviyat. Çok güzel.

İ.E. (79/E): Görüntü ile bir sosyal iletişim veya ne bileyim içerisinde kendini bir gruba intikal ettirme temayülü var. Birisi kokteyllerle içki şu ile bu ile bir grup. Öteki o görüntü içerisinde yine bir nevi parçalanmışlığı kendi içlerinde sarmaşık oluşlarını gördüm.

H.S. (62/E): Mesaj o dönemin gerçeklerini anlatıyor. Mesaj şudur: Herkes inancını yaşmalıdır. Kimse kimsenin kılık kıyafetine dokunmamalıdır. Başörtü kimine göre bir bez parçasıdır. Fakat inananlar için çok kutsaldır. Derginin birinde okudum. Vefat etmiş bir kişi var hâkimin eşi. İstanbul'da yaşıyor şuan. Defnediyorlar. Definden sonra muazzam bir ses geliyor. Görevliler deprem oldu sanıyor. Hâkim açın mezarı diyor. Görevliler hâkimin izni gerek diyor. Hâkim de hâkim olduğunu belirtiyor. Açıyorlar mezarı. Kadının saçları yanmış. Adam tamam diyor kapatın diyor. Ben başını kapat, bu dünyanın öbür dünyası var dediğimde dinlememişti. Şimdi gözlerimle gördüm diyor. Dinlemiş olsa bunları yaşamazdı. Bazen mucizeler oluyor. Herkes inancını yaşmalıdır. Fakat gerçek inancı yaşayanlar hem sağlıklı hem huzurlu yaşar.

G.P. (71/K): Örtünün diyor.

Katılımcıların izledikleri filmlerde yer alan benzerlikler ve farklılıkların ne olduğuna ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar:

Y. G. (57/E): Şöyle bir şey söyleyeyim. İlk filmde Kemal Sunal'ın oynamış olduğu bir ağa filmi ki bir toprak sahibi... Bunların yaşamış olduğu o toplantılar falan ikisi arasında o da var. O da en son kendini kıza tespit ederken o da bir sosyal toplantı içinde bulunuyor, aktifleşiyor ama diğer tarafta ailelerin bu kadar uçurum olduğunu ve zenginliğin bu kadar abartılı işte konkenler, viskiler falan... Diğer filmde ben mesela çok fazla falan alkol görmemiştim. Zenginlik bir tık daha fazla gösterilmiş, üste çıkarılmış. Benzerlik yok.

Y.E. (51/K): İki zengin ailenin benzerliğini anlatayım. 80'lerdeki olan ailede tam bir görgüsüzlük had safhada. 90'lardaki aile de tamam para kazanıyorlar ama daha modernleşmiş, ama tam olarak çıkaramadım. Yaşam biçimi olarak, çocuklarını yetiştirme olarak düşündüm. 80'lerdeki ailede eğitim ile ilgili hiçbir şey yok. 90'lardaki aile de çocukların eğitim alması gerektiği baskısı var. Burada daha çok eğitim var. Anne “eğitimi bitir, daha sonra ne yaparsan yap” diyor. 80'lerdeki ailede okumuş, okumamış önemli değil, Avrupa'ya gitsin, gezsın vardı. 90'larda eğitim bilinci oluştı. 80'lerde zenginlerin hayatı çok ayrıcalıklıydı. 80'lerde zengin ve maddi durumu kötü olanların giyimine kadar her şey çok farklıydı. Ama 90'lar öyle değil. Çünkü mevzu başkaydı.

T.E. (70/K): Benzerlikler... Şimdi bir taşra hali var ilk filmde. Köy kökenli bir çocuk ama ondan sonra şehre gelince çok daha modern ama... Yani aynı modern evler orada da var aynı yaşantı, zenginlik yaşantısı orada da var. Başka yani benzerlik... Hep para ile ilgili konu. Para var. Zenginlik olunca daha refahlık görünüyor. Refah olunca da insanlar da hür harcıyor, hür hareket ediyor ama doğru mu hareket ediyor, yanlış mı hareket ediyor o ayrı konu.

T.E. (58/E): Hiç düşünmedim. Benzerlikler iki tarafta zengin, orda iki tarafta zengin burada da zengin fakat orada dini şey yoktu. Burada dini konu var. İkisinin arasındaki fark bu Orda ki fabrikatörle buradaki anne ve üvey baba benzer bence, yaşam tarzı olarak benzer. Yaşam tarzı yani lüks bir apartman da oturuyorlar diyelim onlarda konken partisini göstermedi orda ama onlarda eğlenceye alkole daha yakın olarak benzerliği görüyorum.

N.G. (56/K): Yine ailenin maddi durumlarının iyi olması. Para ile bazı şeylerin halledilebileceği... Hep para üzerine kurulmuş bir dünya maalesef. Bu açıdan benzerlik taşıyor. İlk filmimizde de ekonomik olarak, zenginlik olarak ana tema oydu. Bunda da var. Zengin bir ailenin kızı, varlıklı bir ailenin kızı. O var ama konular farklı. İnanç, maneviyat. İnanç derken maneviyat daha üstte. Sevdiğin birinin olması, kibar, inandığın birinin olması lazım gibi evlilikte ama burada da yine aynı şekilde maneviyat fazla. Son noktada maneviyat vurgusu yapıyor. İkisinde de...

H.S. (62/E): Bir öncesinde dürüstlük vardı. Dürüstlük ön plandaydı. Sonra kendini geliştirdi eksikliklerini giderdi. Burada inanç ön planda. İnancı yaşayan bir insan huzursuz olduğu için kimse huzur bulamadı. Bu açıdan benzer. Her ikisi de yaşanmış olaylar. İçerik olarak farklı. Biri dürüstlük biri de inancı ve huzuru işlemiştir. Yaşam alanı genelde aynıdır. Öncekinde zenginlik kızlarını kullanarak kendisini kurtarmaktı. Onu heba etmekte. Fakat beceremedi. Bunda ise zenginlik değil huzursuzluk ön plandaydı. O zamanlarda insanlar kısmen de olsa bozulmamıştı. Bir insan zaten kolay kolay zengin olamaz. Zengin olabilmesi için çok mal ya da haram vardır.

B.U. (52/E): Benzerlikler iki tarafın da zengin kesimi aynı olarak değerlendiriyorum. İki filmde zengin kesimi Bir umursamazlık bir şey, tamamen kendilerini düşünen bir çizgide.

Katılımcıların İzledikleri filmlerde yer alan ve zenginliği temsil eden bireyler arasında farklılıklar olup olmadığına ilişkin kendilerine yöneltilen soruya verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Bir tık daha işte dediğim gibi zenginlik böyle kıyafette olsun şey de olsun bir tık daha üste çıkmış yaşam tarzına veya insanları böyle çok çok kokteyller, kumarlar falan yoktu veya ne bileyim o çağlardaki mesela bakın ilk izlediğim filmle Kemal Sunal'ın filminde... Bu son izlediğimizde gençliğin de orada bir Amerikan özentisi, üstü açık araçlarda yabancı müzikler dinlemeleri, bilmem neleri, yaş günü partileri kutlamaları... Tabi 80-85'ten sonra yabancı filmler çok gelmeye başladı. Kapalı spor salonları artı televizyon olayları biraz daha yayılmaya başlayınca bizim gençliğimiz yavaş yavaş, yavaş yavaş Avrupa özentisine... Giyim tarzımız olsun, müziklerimiz olsun her şeylerimiz dönmeye başladı. Ben bu arada 3 tane de 5 tane de hem iş için hem de seyahat için yurtdışı gezileri yaptım fakat hiçbir yerde de böyle bizim ne bileyim harmandalını çalıp oynayan, bu müzik de güzelmiş diye hiç duymadım. Bizim orada açılışlarımız da farklı şeyler de, Avrupa dansları, Avrupa müzikleri çalınır. Ama hiçbir zaman da Avrupa'da da Türkiye'de Mehter Marşı çok güzeldir veya ne bileyim Konya Ovası'nın Halkalı Şekeri'dir çalındığını duymadım. Bu da bana çok enteresan geliyor yani.

T.E.(70/K): Köy kökenli kendini yetiştirip, şehirli bir iş adamı hale geldi Şaban. Diğerleri de şehirde yaşayan, iş güç sahibi ama daha çok sefahate düşkün bir yaşamı olan bir aile geldi. Yani farklılıkları o. Şaban daha, zengin olmasına rağmen daha muhafazakâr. O da dediğim gibi altyapı. Köyden geldiği için. İlk filmdeki fabrikatör, o zavallı biriydi zaten. Para için her şeyi yapacak biriydi. Öbürü de bol paralı ama ahlaksız biriydi. İşte Şaban ve o filmdeki fabrikatör evet onlar 80'in zenginleri, 80'in zenginleri böyledir, böyle yaşar. Diğer de 90'ın zengini biraz abartı vardı burada. Çok zengin olup, çok akli başında, çok hümanist, çevresiyle çok iyi ilişkiler içinde olan o kadar çok zengin var ki... Film biraz da böyle abartılmış gibi bir haldeydi.

N.G. (56/K): Tam uç noktalar. Burada aile daha görgülü. Ama şöyle desek daha iyi olur. Bir yerde saf köylü... Zengin ama saf, temiz insan. Ben inanıyorum diyor Kemal Sunal. Köylü ama saf. Hiçbir kötülüğü yok kalbinde. Burada da anne, babada bir kötülük yok belki ama ikisi de parayla çok şey çözebiliriz düşüncesinde olan ama paranın her şeyi çözemeyeceğini görüyoruz... Tabi tabi burada da anne baba para gücünle iş yapıyor orada da para gücüyle iş yapılıyor. Yaşam tarzı olarak çok farklı. Ailenin burada ekonomik durumu oturmuş bir düzeyde ama orada Kemal Sunal çok zengin. Atla, eşekle köyde ama köyün de ağası. Çok rahat bir yaşantısı yoktu. Diğer karakterini düşünürsek tabi ki onda var. Ama bu tabi ki şimdi bu da bir görgü ve anane meselesi orada onu işlemiş. Çünkü Perihan Savaş o tip bir erkek istediği için, sanal alemde o tip bir erkeği yarattığı için onda da tamamı ile ikinci erkek rolü bu aileye yakışıyor. Aynen çekişiyor yani çekişmiyor da çakışıyor. Bu film 90'a uygun. Yani tipler olarak... Kılık kıyafet, tipler olarak dikkat ettik. Hatta 90'lı yıllarda da dedim seyrederken vatkalı giysiler aynen yaşanmış. Bakın hepsi oturmuş. 90'lı yılın filmi 90'lı yılı. Yani zamanını taşıyor hepsi.

İ.E. (79/E): Birisi tahsil görmüş, ticaret erbabı, büyük bir çark döndüren, işleten bir kişi. Zenginliği de belki işletmesini doğru yaptığından, doğru çalışabildiğinden, başarısından kaynaklanmış

olabilir ama öteki babadan deden kalma yaşantısının devamı içerisinde sahip olduğu varlık ile zengin olan birisi. İkisi arasındaki benzerlik kişiler arasında yok.

G.P. (71/K): Yok, şey bakımından yani zenginlik yok, öbürleri daha zengindi. Kızın babası zengindi... Sosyete Şaban'da. Sosyete Şaban'da daha zengindi, fabrikatördü. Bunlar, öbürü şey toprak ağasıydı. O da hem maddi olarak hem de manevi olarak zengindi. Öbürlerindeki ev daha bir şıktı güya, sofralar falan daha bir şeydi. Apartmanda oturuyorlar mesela. Dönemin gerçekliğine uygun. Sosyete Şaban'da o karşılayabiliyor. Dönemine uygun. Bu 90'larda böyle yani yine konken oynayanlar vardı. Bu kadar yani içki içsinler, gitsinler, çocuklarıyla ilgilenmesinler...

F.S. (57/K): Benzerlikler yaşam koşulları çünkü çok farklı. O da zengin bu da zengin. Bu daha çok zengindi mesela Sosyete Şaban'a bakarsan çok zengin ama zenginliği hiç ön plana çıkarıp yaşamıyor. Şaban çıkarmıyor mesela, yaşamıyor ama bu var ki zenginliği işe yarıyor en basiti sıkıştığı an eşine dostuna yine bir yönden katkısı oluyor. Yine etrafındaki insanlara davranışı onlara bir ama bu öyle değil. Bu sırf sosyal yaşantısıyla ilgili hani böyle baktığın zaman arkadaş ortamı hani günlük nasıl geçirecek, bugün günümü nasıl yaşayacağım. Öyle geçiriyor yani onunkisine baksan aradaki fark bu. Sosyete Şaban'ın yaşam şeyi tabi ki daha şey. Yaşam biçimine baktığın zaman yine Sosyete Şaban'daki daha şey en azından bir sofraya oturuyor. Anne, baba, evlatlar aynı sofraya oturabiliyor, konuşabilen bir aile ama bu öyle değil. Bir de üstelik bunların evinde yaşlı bir anne var hasta bir kadın var. Hani ona baktığın zaman bunun ortamı her şeyiyle bunun ortamı çok kötü bence. Oradaki zenginlikle böyle zenginlik olacağına öbürünü tercih ederim, Şaban'ın zenginliği. Zenginlik yönünden 80'lere uygun. Ama fabrikatörün zenginlik yönü uygun. Şaban'ın değil. Ama Şaban'ın uygun değil. Değil. Peki bu filme baktığımız zaman bunların zenginliği bu yaşam biçimi 90'lardaki zenginlerde görülebilir. O da 90'lara uygun.

B.U. (52/E): Farklılıkları var. İki filmi birbiriyle değerlendirmeye kalkarsak birisi kendini kurtarmaya çalışıyor, yani ilk filmde şirketini kurtarmaya çalışıyor, kendini kurtarmaya çalışıyor, evin ipotegidir bilmem nesidir pardon icrasındır ve bu arada kızını kullanıyor. Bunda da kızını kurtarmaya çalışıyor. Bu bir farklılık tabi. Kızını kurtarmaya çalışıyor ama çizgisi aynı. Bencil. Bir de dönemsel olarak ve kendi dönemlerini temsil ediyorlar.

4.2.3.Mandıra Filozofu adlı filmin izleyiciler tarafından alımlanması

2000-2015 yılları arasındaki süreç için izleyicilere Mandıra Filozofu adlı film izletilmiştir. İzleyicilerin bir kısmı filmi daha önce izlemiş, bir kısmı ise ilk kez izlemiştir.

Katılımcılar kendilerine yöneltilen sorular çerçevesinde 2000 sonrası toplumsal dönüşümü şu şekilde açıklamışlardır:

Y.G (57/E): Bu filmin toplumsal karşılığı olarak ben şöyle bir şey söylemek istiyorum o tarzda artık Mandıra Filozofu tarzında insanların çok kalmadığını, artık köy ve yaşam hayatından herkesin uzaklaştığını bunun dışında da daha gerçekçi gelen oradaki bunun arazisini almaya çalışan zengin kişinin yaşam tarzı insanların çoğunun %80'i bu tarzda hep yükselmek, hep çalışmak günümüzün çağına ayak uydurmak bir olay yani. Her yere uçaklarla gidiliyor artık he bileyim oradan oraya şoförlere bilmem nelere

iş dünyasıyla uğraşan kişilerin ben %80'ni bu gerçek günümüze de onu endeksliyor. Valla toplum olarak geçirdiğimiz dönüşüm biraz daha böyle insanlar oradaki işte benim görmüş olduğum Mandıra Filozofu'nun hayatında her gelene sofraya kurması insanlık açısından farklı şeyler anlatılması bu artık toplumumuz da pek yok. Artık insanlar bilemiyorum yani herkes yaşam mücadelesine daldılar ya da farklı bir şekilde günlerini kurtarmaya çalışıyorlar. Yaşam mücadelelerinin içerisinde kimse de artık böyle şey yok eski akrabalık bağı yani günümüzde artık uzaklaşıyoruz. Siyasi yönünden gelirsek eğer 2000'e kadar olan ve 2000'den sonra siyasi bölümünü de şöyle izah etmek istiyorum. Günümüzü; o çağlarda bir sürü siyasi olaylar olmuştur ben bunların hepsine tanık oldum. Fakat hiçbir zaman için günümüzde ki tarz da siyasetin çok çirkinleştiğini, kabalaştığını görmemiştim. Günümüzde artık siyaset biraz daha kabadayı tarzı insanlar koltuk sevdasına düşmüşler. Hiçbir zaman için ne bileyim vatandaşın sorunlarıyla ilgilenen Türkiye'nin toplumsal olaylarıyla ilgilenen her hangi siyasi iktidar görmüyorum ben. Türkiye de bu yat ve kat sahiplerinin neden Türkiye'nin içerisinde yaşarken bu yatlarına katlarına neden İngiliz veya Amerikan bayrağı asmaları benim çok dikkatimi çekmiştir. Bunu da araştırdım ülkeye olan verecekleri vergiden liman paralarından endeksli olmaları için olduğunu öğrendim. Bilemiyorum Türkiye'de ki bir iş adamının Türkiye sularında gezerken kotrasına veya yatına neden bir İngiliz veya bir Amerikan bayrağı asması ben yadırgıyorum.

Y.E. (51/K): Bu dönem. Mecburen paranın teknolojinin kölesi olduk. Mecburen olduk istesek de istemesek de parasız hayat yok yani en azından çocuğunu okutmak için, kendin için yani parasız hayat yok. Eskiden öyle değildi şeydik böyle bu kadar paraya bağımlı yaşamıyorduk. Daha mutluyduk. Daha güzeldi her şey ama şimdi maalesef öyle değil.

T.E. (70/K): Televizyon bir, daha çok köylere girdi, sonra cep telefonu girdi. İnternet girdi hele internet köylerde çeşit çeşit bu Mandıra Filozof'un da ki gibi yanlış anlamalara da yol açtı. Köyler daha modernleşmeye başladı ama alt yapısız modernleşmeye başladı. Şehre daha özenir olundu. Köylerde o var şimdi. Ama keşke her köyün her kasabanın yanına bir endüstri kurulaydı da insanlar köyde kalaydı. Kentte para hırsı daha çoğaldı. İnsanlar daha acımasız çalışmaya başladı. Bunları tabi 70 yaş deneyimiyle konuşuyorum. Kendi çocuklarımı da örnek alarak. Bizim çalışmamız daha rahattı. Ben aşağı yukarı 25 yıldır emekliyim. Daha rahat daha kendimize zaman ayırır olarak çalışıyorduk. Şimdi çocuklarıma torunlarıma bakıyorum hepsi büyükşehir de büyük bir telaş içindeler. Bir yere gitmek telaş, oradan dönmek telaş, çalışmak başka bir telaş her şeye yetişmek istiyorlar. Sinema, tiyatro, yerinde opera, konser onlara da yetişmek istiyorlar ama o kadar kısıta girdiler ki hiç kendilerine ayıracak doğaya ayıracak çok az zamanları var.

İ.E. (79/E): Ben orda çok tenkit ettiğim husus var. 2000'li yıllarda doğa göz ardı edildi. Kötü şekilde hırpalandı. Ve gelişmişliği insanların yaşam ortamındaki gelişme insanların sosyal ilişkilerindeki gelişmeden uzak gelişmeyi görüntüye getirdiler. Görüntüler New York'ta da var onlar. Okullarda daha evvel felsefe dersleri vardı mantık dersleri vardı. Öyle bir şeylerin olmadığını duyuyorum şimdi yok. Gençler düşünmeli gençler düşünürlerken bugünün içindeki geleceklerini bu günü yaşarken daha doğru düşünürler. Bütün gelişme dediğimiz şey binadan ibaret. Üniversiteler de yaptılar yanlışları. Onlar yanlışlar yaparken Türkiye'de kaç tane üniversite var herhalde 100'e yaklaşık bina zannettiler. Öğretim görevlileri üzerinde durma çok zayıf. Yetiştirilmeleri zayıf. Böyle olunca da kayırmalar çoğaldı. Türkiye'nin geleceğine çok büyük kötülük yapıldı diye düşünüyorum.

H.S. (62/E): Varlıkla birlikte huzur bozuldu ve sağlık bozuldu. Eskiden insanlar, baktığımız zaman tabi ki ben geçende söyledim de tabi kişiye göre algılama farklı olabilir hak peygamberimiz son peygamberimiz bile dahi hiçbir zaman karnını doyurmadığını biliyoruz ve lüks zaten İslam da dahi yoktur ve belli bir aşamadan sonra israfa geçer. Bunun yanı sıra göstermelik yaşam, bağımlılık denebilir, fakat tutmayınca da tutmuyor insan mutlu olamıyor yani. Yunus Emre demiş, bu ülkenin özellikle Eskişehirli bir halk şairi. Mal sahibi mülk sahibi hani bunun ilk sahibi. Mal da yalan mülk de yalan var biraz da oyalan. Oyalanmaktan başka bir şey de değildir zaten. Ama muazzam bir doyumsuzluk var, günümüz şartlarında insanlarda. Onda var bende neden yok fakat tabi bu doyuma ulaştıktan sonrada sürekli isteniyor, istendikçe de isteniyor. Bununla ilgili bir söz daha var yine atalarımızın bir sözü var. Bu dünya da gözünün doymayanın ömür tarafta kara toprak doyuruyor.

G. P. (71/K): Siyasilerin getirdiğı rant dolayısıyla doğaya saygı bitti, onu da nerden anlıyoruz biliyor musunuz, kadın yani zenginin eşi camda kendi şeyini çiziyor ya nereye neler yapıldı ormanı nasıl katledileceğini orada gösteriyor ki bu düzende her yerde var. O koylara gidin o koylarda yapılmış binaları göreceksiniz. İlk önce yakıyorlar sit alanından çıkarıyorlar verimsiz toprak haline getirip oraya binalar yapıyorlar. Bunlara bizzat şahidiz. İşte kuzey ormanlarının İstanbul da katledilişi Dünyanın en büyük havaalanı yapıyoruz diye övünmemiz budur. Ama en etkileyici kısımda oydu benim için kadının yatının camında nelere neler yapıldığını gösterirken ki çizdiği tablo eskiz bütün bir ormanı içine aldı. Harcadığından fazlasını daha ziyade lüks yaşam, tüketim lüks tüketim, telefon alıyor daha iyisi çünkü sonu yok bunun, lüksün sonu yok. Gösteriştten ziyade bir takım şeyle yetinmiyor insanlar. Şükretmeyi de bilmiyorlar.

B.U. (52/E): Yıl ilerledikçe, yıllar geçtikçe geçmişe geçmiş değerlere olan yaklaşım daha da azalıyor ve tamamen insanlar ekonomik bir bunalım içerisinde evlerini geçindirmeye, karınlarını doyurmaya yani para kazanmaya, paranın kölesi olmaya başlıyor. Yani emperyalizm o sömürgecilik daha da yayılıyor diye düşünüyorum. Günümüzde de bu yayılıyor sadece maddi değil manevi değerlere de yansiyarak yayılıyor.

Katılımcıların filme ilişkin düşüncelerinin ne olduğuna dair sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Daha önce evde izlemiştim. Filmi beğendim. Çok gerçekçi geldi bana hem de aynı zamanda da tam benim yaşam tarzıma uyacak şekilde doğayla iç içe, komedi içeren ve hayatın çoğu şeylerinde gerçekleri yansıtan gerçekçi bir film olduğu için. Günümüze uyarlanmış gerçekleri anlatan insanların işlerinin içerisindeki kaybolmuşluklarını anlatan aslında çevremizde ne kadar güzellikler olmasına rağmen bunun farkında iş dünyasından dolayı bunun farkındalığına varamadığımızı anlatan bir şey.

Y.E. (51/K): Daha önce izlemiştim evde. Yani evet zevk aldığım bir filmdi. O kadar hoşuma gidiyor ki böyle bir doğal ortam, mis gibi bir hayat onu düşünüyorum. Acaba ben ne kadar böyle sürdürebilirim diye, maddiyat yok, fatura yok oh mis gibi hayat. Çok hoşuma giden filmdi.

T.E. (58/E): Daha önce izlememişim. Çok beğendim. Film gerçekçi geldi insanların hayal ettiklerinden bahsediyor. Gerçekçi yapılabilir mi yapılabilir. Mesela ben bu hayatı yaşayabilir miyim yaşayabilirim.

İ.E. (79/E): Çok beğendim. Çok güzel noktalara dokunuyor. Şöyle bir insanın kendisini tabiata terk ederek kendi idealini yaptığını düşünmesinin yanında bazı insanların hırs ile mutlaka kazanarak bir ütopye adeta zirveye doğru kendilerini hareket ettirip hırs ile iyimser bir tabiat yaşamı arasında çok güzel felsefi irdellemeler var. Çok dikkat çekici buldum filmi. Film gerçekçi yani iki tarafta da ekstremi o kadar güzel vurgulamış ki ikisi de tenkit edilir durumda.

G.P. (71/K): Daha önce izlemiştim, beğenerek izlemiştim, televizyonda izlemiştim. İnsanı böyle güzel duygular içine sokuyor. Orada bulunmak istiyorsun bir kere o başlangıçtaki doğayı göstermesi dinginliğini göstermesi, sabahlayın kalkınca ki gürültüyle orda ki sabahın yaşantısının getirdiği dinginliği kıyaslamış, sabahleyin o zengin ailenin düzenini gösteriyor gürültü içinde kalkıyor bir sabahleyin o tarafta da filozofun kalktığı yer de sabah horoz öterek kalkıyor. İşe giderken ki trafik akışının getirdiği gürültüyü şehrin gürültüsünü gösteriyor. Birde çalışma ofisindeki yerleri gösterdiği zaman pencereden yüksek binalar görünüyor, oysa ki öbür tarafta çalışırken gösterdiği yerler de doğa; sincaplar tavuklar, civcivler, inek, buzağı bambaşka bir alem insanı içine sokuyor zaten o biran oralara gidip gördüğümüz için bir an orada olmayı o kadar istedim ki denizin pırlıltısı. Film gerçekçi.

F.S. (57/K): Beğendim. Hayatın gerçeği yani, yaşamın gerçeği o.

B.U. (52/E): Beğendim. Kendimi yansıtıyor evet yani. Gerçekçi geldi. Yaşam, deniz kıyısındaki o köylü Mustafa Ali'nin yaşamı gerçekçi geldi ama para konusunda da bu kadar hayır diyebileceğini düşünmüyorum ama satın almaya gelen o zengin iş adamı ve ailesinin yaşamı ve bu köylüye arazi için yaklaşımı kesinlikle gerçekçi.

Katılımcıların filmin amacına ilişkin soruya verdikleri yanıt şu şekildedir:

Y.E. (51/K): Filmin amacı çok fazla mala mülke kölesi olmamak biraz hayatını yaşaya bilmek, ne kadar bir ömür var ki yani yaşadığın ömrü biraz zevk alarak yaşayabilmek.

T.E. (70/K): Filmin amacı Anadolu, yeşillikler ülkesi, deniz ülkesi, toprağımız çok kıymetli, verimli betondan uzaklaşıp keşke hep bu düşünce de bu düşüncenin paralelin de insanlarla beraber olunup vatanımız daha yeşil kalsa.

G. P. (71/K): Filmim amacı doğayı katletmememiz, doğayı iyice korumamız gerektiğini kendi tüketicimizden fazlasını istediğimizde neler olan olaylar neler olabilecek onu gösteriyor. Şehirle doğa yaşamını kıyasladığımızda insanın neler kaybettiğini anlatıyor, oysaki doğaya, hakim olabilmek için yaptığımız her uğraş bize zarar olarak dönüyor. Doğaya kendimizi kaptırsak eğer doğa da bedenimizi bütünleştirdiğimiz takdirde, doğayla içi içe yaşadığımız zaman çok daha sağlıklı, çok daha iyi durumlarda oluruz.

B.U. (52/E): Niye böyle bir film yapılmış evet şey açısından bakmak lazım. Kapitalizmin insanların üzerindeki sömürü sistemini anlatmaya çalışan bir film olarak değerlendiriyorum ben.

İzleyicilerin filmde hangi karakterin zengin olduğuna ve zengin karakterin özelliklerine ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G (57/E): Şimdi maddi açıdan tabi ki bu iş adamı özel uçağı var ne bileyim, şirketleri var İtalya'dan falan açılar getirmiş, farklı şeyler getirmiş filmin zengini bu, fakat diğer taraftan da manevi

zengin olarak bence Mandıra Filozofu ondan daha zengin ki sonuçta diğer beyefendi de bu konuyu anlıyor. Onun yaşam tarzına ayak uydurmaya başlıyor.

T.E.(70/K): Zengin olan sanayici olan, hanımı var ondan sonra hanımının arkadaşı var. Ama diğer şeyde ki hizmetliler onlarla aynı paralel de değiller tabi daha çok böyle bir sınıf farkı var gibi görünüyorlar. Köyde de bir safiyet var köylüler de daha saf daha pek bir şey bilmemenin, lüksü bilmemenin şaşkınlığı içindeler.

N.G. (56/K): Patron, fabrikatör, iş adamı, hanımı.

H.S. (62/E): Aslında baktığın zaman insanlarda zenginlik, gönül zenginliği vardır. En iyi zenginlik gönül zenginliğidir. Fakat filmde baktığımız zaman Cavit Bey zenginliği var fakat sağlık yerinde değil, huzur yerinde değil, dinlenebilecek kadar zaman da yok.

G. P. (71/K): Filmde patron, patronun eşi, arkadaşı. Özellikle bunlar gerçek hayattan kopuk kendi hayatlarını kuran insanlar kendi düşüncelerine göre yaşayan insanlar, günümüz zenginlerinden böyle yaşayanlar var siyasilerin bir takım kopuklukları nerden geldiklerini unutmaları. Kendilerini düşünüyorlar yine cemiyet ne der, ben ne derim aldık diyoruz ama şimdi bunu arsayı almadığımızı söylersek mahcup oluruz. Sonra ultra zenginler yatlar, uçaklar, arabalar, plazalar ultra bir zenginlik var burada o zenginliğinde getirdiği de bir yaşantı var haliyle fakat o yaşantının neler götürdüğünün farkına ancak filozof sayesinde varan bir patron var.

B.U. (52/E): Daha öncede söylediğim gibi özgüven tavan. Özgüvenin tavan olmasının nedeni de para ve çok yüzeysel yaşıyorlar gibi. Yani çok böyle konunun ana fikrine, köküne inmeden yüzeysel yaşıyorlar gibi bir hava estiriyor ya da filmlerde bu yansıtılıyor. Aslında zenginlik ya da zengin kültürünün kötülüğüymiş gibi gösteriliyor diye düşünüyorum ben.

Katılımcıların filmdeki karakterin/karakterlerin zengin olduğuna karar verme nedenleri, zenginlik göstergelerine ilişkin soruya verdikleri yanıt:

Y.E. (51/K): Yatları var, katları var her şeyleri var çok güzel. Ama diğeri de mutlu. Zengin olanın her şeyi var ama yaşantısı yok koşturmaktan kendine ayıracak zamanı yok fırsatı yok kendini dinleyemiyor. Her şeyi var kendini dinleyemiyor, zevk alamıyor. Sosyal yaşantı yok ki çalışmaktan. Sürekli yatırım yapmaktan sürekli bir şeyler yapmaktan sosyal yaşam falan yok ki.

T.E. (70/K): Şimdi kendilerini göstermek için tabi aşırıya kaçma var mutlaka vardır. Para sarf ederek büyük köşkler yapılır yat almışlar şimdi de o yeşil alanı yine bir butik otel yapıp yanına da işte sauna değil de ne denir spa merkezi falan yapacaklar. Tabi bunlar bir şekilde çok paranın yapacağı işler ve çok para getireceği düşünülen işler yani onlarda da para hırsı devam ediyor. Kocasında olan para hırsı hanımında da aynı şekilde devam ediyor.

İ.E. (79/E): Zenginliğe karar verme bir tarafta kotra, uçak, araba çağırılıyor v.s. dünyanın parasını akıtmak suretiyle personel çalıştırabiliyorlar. Kaptan şu bu falan. O alana baktıktan sonra adeta parayı ödeyip kendilerini güttürüyorlar. Öyle bir şey. Toplumumuzda böyle zenginlerin olduğunu zannediyorum. Göze çarpıyor.

G.P. (71/K): Biz onları yatta görüyoruz, ultra bir zenginlik oluyor çünkü, derler ki yatı bir alırken sevinirsin birde satarken çünkü çok masraflı bir şey, yaşam alanlarında uçağı görüyoruz, evlerini

gördük galiba yemek yerken falan hizmetçiler falan vardı, aşçılar var İtalyan aşçılar Türk aşçılarda kurtarmıyor. Yedikleri yemeklerde Türk yemekleri uygunda değil. Karakter özelliklerine gelirsek onlarda her şeyi parayla satın alıp da elde edebileceklerini sananlar ineği bile tanımayan insanlar. O kadar yaşantıdan uzaklar ki halkın yaşamından, kendi ait oldukları toplumdan o kadar uzaklar ki neyin ne olduğunu bilmiyorlar. Günümüzde de 2000’li hala var böyle o kadar da fazlalaştı ki sanatçılarda bile görüyoruz onu biz, sanatçı dediğimiz kişilerde bile görebiliyoruz onu biz.

B.U. (52/E): Tekne, uçak, iş adamı ve ailesinin yaşantısı işte iş adamının karısının ve arkadaşının konuşma şekli dahi bizim gördüğümüz kadarıyla basından da gördüğümüz kadarıyla İstanbul sosyetesini diyebileceğimiz bir güruhu yansıtıyor. Karşılığı var.

Katılımcılar filmlerde yer alan bireylerin aile ilişkileri ve diğer bireylerle olan ilişkilerine ilişkin soruları şu şekilde yanıtlamışlardır:

Y.G. (57/E): Zenginlerin aile ilişkileri ile ilgili pek fazla bir şey görmedim çünkü sadece bir eş ve bir hanımı var. Zaten eş sürekli olarak Mandıra Filozofu ile ilgili, birazda gerçekleri anlamak açısından hep kedisi o şahsın yanına gidiyor. Eşi de teknede kalıyor. Aralarından ki diyalog biraz daha bilemiyorum şeyden kaynaklanıyor maddi açıdan kaynaklanan böyle baştan aşağı beyefendi işe gidip gelip çocuklarıyla akşam yemeği yemeleri veya farklı bir şeylerin karşısında, normal yaşantı olmadığı için göremedim bu filmde. Şunu gördüm birde ben orda teknenin içerisindeki eşleri veya diğerleri karşı taraftaki insanları biraz daha kendilerinden işte fakir olan kişileri toprak sahibi olan kişileri veya köylü gibi tabir ettiğimiz biraz daha yöresel halkı küçümsemeleri onları istedikleri gibi para karşılığında ikna edebileceklerini zannetmeleri kendilerini onlardan bir tık daha üstte gördüklerini izledim.

Y.E. (51/K): O da kopuk bir aile ilişkisi erkek sürekli bir koşturma, bir büyüme, bir toplantı şu bu içinde kadın, genelde kadınlar çok rahatlar. Ben boşuna demiyorum kızlara bulun zengin hayatınızı yaşayın. Bir rahatlar yani kadınlar. Mis gibi hayatları var.

N.G. (56/K): Maalesef sevgiden yoksun. Ben onu söyleyeyim hep gösterme, gösteriş, kopuk ilişkiler. Toplumda da bunlar var.

F.S. (57/K): Aile yaşantısı da yok bence.

B.U. (52/E): Filmde gördüğüm zenginlerin aile ilişkileri yine hep böyle bir şeyi almak ve vermek adına eşlerde bile aynı şey. Yani parasal bir ilişki söz konusu onun dışında çok böyle ailevi ilişkilerinin güçlü olduğunu kırsaldakilere göre daha zayıf, güçlü olduğunu düşünmüyorum.

Katılımcılar filmde zenginliği temsil eden bireyin herhangi bir dönüşüm geçirip geçirmediğine ilişkin soruyu şu şekilde yanıtlamışlardır:

Y.G. (57/E): Evet var. O toprak sahibinden yeri almaya çalışan şirket sahibi daha sonradan yapmış oldukları hataları görerekten hayatında belirli bir yaşam tarzını değiştiriyor. Daha sonradan da zaten yeri almaya çalıştığı yerde kendisi de diğer Mandıra Filozofu gibi yaşam sürmeye başlıyor. Kendisi bir değişime uğruyor. Bence böyle bir dönüşüm kişilerin yapısına bağlı ben olmuş olsam aynı o şekilde davranırdım.

Y.E. (51/K): Var. Patron ne kadar dayanabilir diye düşünüyorum yani. Bu kadar şeyden sonra koşturmadan sonra, bu kadar şeyden sonra öyle bir hayatı ne kadar yaşayabilir. Çevrenin etkisi, şunun etkisi çok zengin holding sahibi bir insan ne kadar sürdürebilir.

T.E. (70/K): Tabi sanayici. Tabi çok güzel çok olumlu ama hepsinin de bir ortasını bulmak lazım diyorum. Mesela bir süre gelip kalabilir. Yine işine devam edebilir. Bu kadar hırs olmadan devam edebilir. Yani tamamen doğaya yayılıp da yaşamayı da ben doğru bulmuyorum. Mutlaka milletimizin, vatanımızın gelişmesi için bir şeyler de yapma durumundayız. O da elinden ne geliyorsa yapmalı. Ama kendine de dediği gibi şu kadar gün yaşamım kaldı dememeli.

G.P. (71/K): Dönüşüm yaşayan patron oldu en son o dönüşüm yaşadı. Gayet olumlu bir dönüşüm olarak değerlendirdim. Hem sağlık açısından hem topluma yarar açısından, hem de etrafına faydalı olması açısından olumlu dönüşüm.

Katılımcıların filmde kendilerine yakın hissettiği bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar:

Y.G. (57/E): Ben Mandıra Filozofu'na koydum. Zaten yaşam tarzımda ona benziyor. Yaklaşık olarak 8-10 seneden beri emekliyim. Ben de ona benzer bir çiftlik çalıştırıyorum. Haftanın belirli günlerinde gidiyorum. Fakat şu anda köylerde bile artık gidiyorum ben hiçbir köyde tavuk, hiçbir yerde köy dediğimiz yerler ekmeğini bile bakkaldan yumurtasını, sütünü, yoğurdunu oralardan alıyorlar.

Y.E. (51/K): Valla mandıra filozofu çok yakın geldi ama mümkün değil yapabileceğimiz bir şey değil. Çok isterdim öyle bir hayatım olsun.

T.E. (70/K): Şimdi gençliğimde filozofa çok yakındım. Çünkü bizim de bir üç dönüm bahçemiz vardı. Hafta sonları Cuma akşamı giderdik. Orda çok fazla yorulurduk ama hayvanlarla ilişkimiz oldu komşumuzun hayvanları vardı. Bizde beraber onla çalışırdık. Ağaçları budardım işte ekip biçerdik sebzemiz, meyvemiz çocuklarımız mesela çileği ağaçta değil de toprakta olduğunu bilirlerdi. Tabi filozofla biraz özdeşleştim ama biraz da sanayiciyle de yakınlaştım o kadar olmasa da ona da bir puan verdim. Yani bunca yılın deneyiminden sonra çalışmanın da, yurt için çalışmanın da gereği olduğunu düşünüyorum.

T.E. (58/E): Hayal ettiğim karakter oldu tabi ki yani filozofun yerine koymadım çünkü o kadar felsefik düşüncelere sahip bir insan değilim. Çok okuyan bir insan değilim. Yani Cavit Bey kadar olmasa da Cavit Bey'in yerine koydum kendimi. Bende işte 50-52 yaşına kadar çalışmışım. 35 yıl bir kamu şirketinde çalışmışım. Ondan sonra böyle bir hayatı seçme olanağım var mı diye daha önce düşünüyordum. Onun yerine koyarak bende böyle yapabilir miyim diye çok düşündüm.

N.G. (56/K): Ben Mustafa Beyin yerine koydum. Çok özlediğim bir hayat, hayıflandım ya hep özlüyorum kaç günlük ömrün kaldı dediği gibi dedim. Yapamadım bu hayatı bir yaşayamadım dedim. Çok güzel, şehir hayatı insanı öldürtüyor gerçekten. Bırakın şehri yani çok imkânlarımız var doğada, çok güzel imkânlar, doğa güzellikleri sunmuş ama hiç birinin kıymetini bilmiyoruz daha çok öldürmeye kalkıyoruz biz, o da çok önemli.

İ.E. (79/E): Yakın gelen karakter olmadı da. Bir karakterin yönüyle bakabildim. Pek çok sanayiciyle pek çok yatırımcıyla fabrikası tesis yaptık. Karamanda birisiyle konuşuyorum oraya da tesis yaptım. Bir bisküvi fabrikası oldu orası da. Patron o zamanın çok sıkı dindarlarından birisiydi. Selamet

Parti vardı onlardan aday adayı olmuş falan. Fabrikaya gittik. Odasına girdik sahibinin. Bir oda ki her taraf böyle lambri. Vay anasını diyorsun. Koltuklara bakıyorsun ana kucağı gibi göçüyorsunuz içerisinde Aman Allah ne bu? Çok şaşa var. Ama fabrikanın içerisi moloz gibi daha badanası yok boyası yok. Merdivenlerin tırabzanları daha derli toplu yapılmamış. “Ben burayı benim oğlan için yaptım. Kimya okudu bu çocuk” dedi. Biz fabrikaya geldik aşağıyı dolaşıyoruz. Sen oğlanı bana tanıştırsana. Yok, odasına çıkamaz bir önce. Bakcaz şaşaya. (...). Şimdi bunlara ne yazık güldür güldür kredi gitti. Çok faiz avantajlı krediler gitti. Çok itibar gördüler. Bunlara Anadolu Kaplanları diye isimler taktılar. Bunlar ağırlıklı olarak 2000 den sonra ortaya çıkmış muhafazakâr zenginler. Sinemada bunların olmamasının nedeni zannediyorum o yöne yönelenler tenkit göreceği için medyamız tarafından bu muhafazakâr zenginler kolay kolay methedilmeyebilir. Yani medya ürker. Öyle düşünüyorum.

H.S. (62/E): Bana soracak olursan Mustafa Ali'nin karakterini ben benimsedim yani. Çünkü öyle bir yaşam isterim. Ne dedikodusu vardı, ne trafik kazası vardı, ne efendim şüyü vardır.

G. P. (71/K): Mandıra filozofu. Yaşam felsefeleri uyuyor insanlara, doğayı seviyorsun kendi ihtiyacından fazlasını almamaya çalışıyorsun ve öyle yaşadıkta orta halli bir aile olduğumuz için geçmişin orta hallisi aman aman zengin değildik fakirde değildik kimseye muhtaç olmadan yaşadığımızdan dolayı yetinmeyi biliyorduk az şeyle ikinci dünya harbinden çıkmış bir ülkede harbe girmemiş ama onun sıkıntılarını yaşamış bir ülke de getirdiği bir sonuçla halada elektrikleri kapatırız, halada suyu ihtiyacımız olduğu kadar kullanırız. Aldığımız şeyi tutumlu olarak kullanmaya çalışırız. Gündelik kullandığımız farklıdır. Bir yere giderken mahcup olunmasın diye kullandığımız farklıdır. Onları da biz senelerce kullanırız.

F.S. (57/K): Sadece yakın gelen oyuncu Mustafa Ali. Karakter olarak kendime benzettim. Öyle bir hayat istiyorum.

B.U. (52/E): Tabi tabi Mustafa Ali bana çok yakın geldi. Tam benim yaşam tarzım olarak değerlendiriyorum bunu. Ben doğayı, kırsal yaşamı, köy hayatını hep sevmişimdir. Hep o şekilde de yaşamak istemişimdir. Fırsat buldukça da bunu yaparım. Hatta ki devamlı yapmak istiyorum. Adamın felsefesi tam bana uyuyor yani.

Katılımcıların filmde kendilerine uzak hissettiği bir karakter olup olmadığına ilişkin soruya verdikleri yanıtlar:

Y.G. (57/E): Bana uzak gelen teknede bulunan bayanlar biraz daha itici geldi. Çünkü toplumumuzun üzerinde biraz daha üst tabakada yaşamlarını sürdürmeye çalışıyorlar veya o şekilde yansıtmışlar. Yani böyle bir şeyi mutlaka ki günümüzün Türkiye'sin de var çok olmamasına rağmen enderdir ama var. Fakat ben böyle bir tarzda ki yaşamı tasvip etmiyorum.

Y.E. (51/K): Çok zenginın karısıyla arkadaşı onlar. Hayattan böyle bir şey çevreyi hiç görmemişler, neyin ne olduğunu hiç görmemişler. Öyle bir tipler takılıyorlar yani.

T.E. (58/K): Antipatik gelen karakter belki iki hanım, birazcık böyle antipatik yani acaba, ama mutlaka onlar da eşinin paraleline gireceklerdir diye düşünüyorum. Çok fazla değil de güldüm.

F.S. (57/K): Sanayicinin karısı ve yanındaki. Çok gıcık, itici, yapmacık, çocukça hareketler.

B.U. (52/E): Antipatik gelen bir karakter... Cavit'in karısı çok antipatik geldi. Asla öyle bir kadınla bir yaşam sürdürülemez. Bir kere benim kişiliğime uygun değil yani davranışları, konuşma şekli, yaşam tarzı...

Katılımcıların filmin kendilerinde yarattığı duygu ve düşüncenin ne olduğuna ilişkin soruya verdikleri yanıt şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Ben bu filmi daha önce bir iki defa izlemiştim. O zaman da Mandıra Filozofu'nun yaşam tarzını çok tasvip etmişim. İnsan bulunduğu yerde ki onun bulunduğu yerde mutlu olmamak mümkün değil zaten o yaşamı ben kendim yaşamış olsan hiç yadırgamazdım bana uygun bir yaşam.

Y.E. (51/K): O kadar böyle rahatladım ki o doğa keşke dedim bunları yapabilsen. Keşke orda olsam. Yaşayabilsen bir gün telefonum çalmadan dursam. Oh şöyle mis gibi hava da, denize girsem.

T.E. (70/K): Çok güzel, mutlu oldum. Keyif aldım.

T.E. (58/E): ? Çok güzel duygular yarattı bana yani hayatım boyunca unutmayacağım bir şeydi. Benim hala da var. Bundan önce de hayallerim vardı. Ben onun için hep böyle filmi seyrederken seyrettikten sonra onu düşündüm ne yapsam diye onu düşündüm. Nereye gitsem nasıl bu işi gerçekleştirebilsem bunları çok düşünüyorum. Hala düşünüyorum.

N.G. (56/K): Hissettiğim şu ben yaşamamışım dedim. Gerçekten bu çok önemli bir baktım yaşam kaliteme gerçekten nereye gidiyorum. Gene aynı sabah kalkıyoruz şehrin trafiği akşam yatıyoruz hiçbir şekilde yediğimiz gıdalar olsun bakın ne kadar önemli bunlar A'dan Z'ye soluduğumuz hava of of çok kaybımız var çok yazık yaşamıyoruz biz.

İ.E. (79/E): Tekrardan benim kendi görüş açılarımin içerisinde olan bir şeydir söylemiş olduğu ben kendimde öyle yapmak isterim. Ama mutlaka ve mutlaka konu yaşamak değil, yaşlanmak değil gaye olması lazım. O gayeyi de görmek lazım. Yani yaşlanmak için yaşamak değil. Bu İlmiye Çığ'ın çok büyük sözü. Ben kendi açımdan bu gibi düşünceler içerisinde hareket ediyorum. Bu aynı zamanda filmin mesajı da.

G.P. (71/K): Yaşam sevinci, bende isterim hele deniz kenarı su var yeşil var. Kuyudan su çekiliyor onu da yaptık küçüklüğümüz de kuyudan suda çektik eşeğin sırtına da bindik arı soktuğunda onu da yaptık amonyak bulamayınca tabi eskiden beri olan bir şeylerdir bunlar.

Katılımcıların filmin izleyicisine mesaj verici nitelikte olup olmadığına ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar:

Y.G. (57/E): Bu filmin mesajı paranın her şeyi alamayacağını aynı zamanda da çok çalışmanın günümüzde ki insanların orada ki işte beyefendinin sağlık durumları ön plana çıkıyor. Devamlı koşturma stres veyahut her yere böyle uçaklarla gitmesi bu yönden birazda sağlığını kaybetmesi ki damak tatlarından bile uzak kalıyor. Diğer tarafta da ön tarafa çıkan bölümü orada ki Mandıra Filozofu'nun doğayla iç içe yaşayıp çok fazla şeylere endeksli yaşamamanın gerektiğini tabiatın ve doğanın bize mutlu olabileceğimiz kadar biz kısacık ömrümüzde neyle mutlu olursak idame ettirmemiz gerektiğini söylüyor.

Y.E. (51/K): Verdiği mesaj biraz öncede söylediğim gibi parasız ve teknolojisizde mutlu olabileceğini vurguluyor. Ama yok öyle bir şey.

T.E. (70/K): Mutlaka çalışmak lazım. Ama kendimiz çok fazla hırpalamadan, doğadan kopmadan her işi beraber yapmak lazım yaşamı da veriş alış olarak değerlendirmek lazım.

N.G. (56/K): Esas mutluluk Allah'ım Yarabbi'm sunduğu güzellikler doğada, insanın yüreğinde kalbinde parayla pulla ölçülmeyen güzellikler var. Dostluklardır, yaşam tarzlarıdır esas güzellik.

B.U. (52/E): Kapitalizmin esiri olmayalım, doğayla baş başa yaşayalım.

Katılımcıların izledikleri filmlerde yer alan benzerlikler ve farklılıklara ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G. (57/E): Üç filimin içerisinde ki ben üçünün arasında üçü farklı yapıtlar olduğuna inanıyorum. Benzerlik yok üçü de farklı yapıtlardı.

Y.E. (51/K): Şimdi ikinci seyrettiğimizle hiçbir alaka yok zaten onu bir yere oturtturamadım, o çok farklı bir boyuttu ve ilk filmle bu son film arasında Kemal SUNAL'ın yaşadığı hayatla Mandıra Filozofu'nun birazcık benziyor. Tabi diğer zengin zenginler Türkiye de hep aynı hangi döneme bakarsanız bakın yaşantı hep aynı çevreden kopuk, ülke gerçeklerinden kopuk öyle bir yaşam tarzları var. Ama tabi sona doğru zenginler biraz daha ticareti, yükselmeyi, ülkeler arasında ticareti geliştirmeye çalışan bir sınıf var zenginler de ama ev yaşantılarında hiçbir farklılık yok. Sösyete Şaban 80'deki gibi Yalnız Değilsiniz 90'daki ve Mandıra Filozofu 2000'li yıllarda ki toplumda var olan zenginliği anlatıyor.

T.E. (70/K): Şimdi hepsinde ana tema paraydı onu biliyoruz. Şaban da para bir tarafta kaldı, Şaban öne geçti insanlık öne geçti. İkincisinde de Yalnız Değilsiniz orda da inanç öne geçti gibi orda, burada da yaşamın özellikleri dikkat çekti. Yani hepsinde para var.

T.E. (58/E): Her üçünde de zenginler var. Yaşam tarzları farklı birinci, ikinci, üçüncü yaşam tarzları farklı en son çekilen tabii ki zaman açısından daha modern bir çağda çekilmiş. Şu zamanla arasında çok büyük farklılıklar yok aynı dönemi yaşar gibiyim ben şu an da mesela aramız da çok büyük fark yok şimdi şey var. Fakir olanı görmedim mesela bu filmde fakir olanı görmedim öbür iki filmde fakirler de vardı.

N.G. (56/K): Yani hepsi şimdi bakın her bir filmde kesinlikle bir parasal güce değinilmiş kesinlikle, hepsinde para ile her şeyin çözülebileceğini sanan karakterlerimiz mevcut ama salında hep te burada kazanan yine sonunda bağlanan hep sevgi, güzellik diğer değerler. Maneviyat çok önemli çok önemli tabi her şey parayla çözülmüyor maalesef. Çoğu değerlerde maneviyatla ölçülmesi lazım.

H.S. (62/E): Ortak yanı var. Hepsi de bu ülkeye hitap eden bir dürüstlük diğerinde, ikincisinde insanın inançlarıydı, üçüncüsünde insanların olduğu gibi yaşamalarıydı.

B.U. (52/E): Benzerlikler var. Sösyete Şaban'la bu film arasında o zenginlikler ve satın almalar benziyor yani yaklaşımlar, zenginlerin yaklaşımları benziyor. Sösyete Şaban'daki zengin karakterlerle bu filmdeki son filmdeki zenginlerin karakterinin yaklaşımları benziyor. Bir yer almaya çalışıyorlar ya da para edinmeye çalışıyorlar bir şekilde öbür filmde ve ikna etmeye çalışıyorlar yine parayla. Fakat 3. Film olarak değerlendirdiğim Yalnız Değilsiniz'de zenginlik olarak değerlendirmiyorum bunu orada da maneviyatla ilgili bir şey var yani o maneviyatın verdiği yani din orada işlenen konu din.

Dinle ilgili bir şey var yasaklama ya da engelleme ya da bastırma çalışmaları. Onu şey olarak değerlendirebiliriz. Onu bastırmaya çalışanlar özgürce yaşamaya çalışanların daha üstünü olarak değerlendirebiliriz. Çünkü öyle gelmiş öyle devam ediyor gibi değerlendirebiliriz. Yani orada bastırmaya çalışanlar şey zenginler olarak değerlendiriliyor herhalde. O da onun farklılığı.

Katılımcıların izledikleri filmlerde yer alan ve zenginliği temsil eden bireyler arasında farklılıkların ne olduğuna ilişkin sorulara verdikleri yanıtlar şu şekildedir:

Y.G. (57/E): En son filmde ki şahısların özel uçaklarının olması mesela diğer tarafta toprak ağası olmasına rağmen çok büyük toprak arazileri var karşı tarafa yüz milyon gibi borç paralar verebilecek bir insan varken bunun özel şoförleri yok, bunun var. Diğerleri toprak ağasıyken özel uçakları yok bunun var. Arada demek ki 25-30 senede ki zenginlerinde bir farklılıkları var. Bir tanesi ilk izlemiş olduğumuz filmde Doğu da bir ağanın yaşam tarzı birazda böyle toplumdan soyutlanmış biraz daha kaba saba bir insanın topluma ayak uydura bilmesi için eğitimler alması bu filde ben onu hiçbir zaman için mukayese edemiyorum. İkinci filmdeyse biraz daha dini olaylar ön plandaydı burada ki dini istimrara karşı yapılan bir durum ön plana çıkarılmıştı. Bu filmdeyse öyle bir şey yoktu. Bu gayet doğal yaşamın içerisinde geçen bir ticari ilişkiyi anlatan burada da çok zengin bir kişinin almak istediği yeri alamaması ve daha sonra da toprağını satın alamaya çalıştığı kişinin haklı olduğuna inanarak onların yaşamına ayak uydurması.. Yapmış olduğu bugüne kadar çok çalışmalarından günlerinin boş geçmesinden pişmanlık duyarak aynı yaşam tarzını belki ayın belirli zamanlarında belki de her zaman oraya uyum sağlıyor. En son izlemiş olduğum film Türkiye de çok fazla olmamasına rağmen birebir yaşadığım olaylar var dönemin zenginlerini anlatıyor. 80'lere uygun olan aşağı yukarı da Sosyete Şaban, Yalnız Değilsiniz 90'ları anlatıyor. İzlemiş olduğumuz üç tane filmde hemen hemen tarihlerini yansıtıyor.

N.G. (56/K): Tabi ki tabi ki şaşalı bir yaşam, gösteriş adı üstünde zaten Sosyete Şaban hepsinde var bu göstergeler. Çok bana yaban gelir şımarıkça lüks yaşamlar gösteriş. Bana göre yanlış ama üçünde de vardı. Aslında Sosyete Şaban da ilk önce ana karakterinde saf köylü doğal bir insan hiç demezsiniz ki gösterişten uzak bir zengin adamı bakın bu çok önemli ama daha sonra ikinci karakterinde mecburen rol icabı geçtiği karakter o biraz etkili çünkü insanlarımız çok önem veriyor. Maalesef yanlış bir olgu ama belki çağımızın getirisi o bilemem insanların görüşü üçünün de göstergesi olarak farklı bir şey görmedim ben.

İ.E. (79/E): Bilemiyorum çok başka başka zenginler var. Ama bu son filmimizde (Mandıra Filozofu) vaktiyle hırslıymış toparlayan biri var. Öbüründe hırs yok. Sonradan hırslanmış bir zengin oldu. Sosyete Şaban'da. Daha evvelkisinde Yalnız Değilsiniz de o adeta bir zenginliğin görgüsüzlüğü içerisine kapılmış bana göre zavallı bir zengindi. Bunlar aslında farkları. Bu üç filmde kendi dönemlerini anlatıyor. Başka dönemlere koysak olmaz.

H.S. (62/E): Var tabi. Mesela biri eşini ikna etmeye çalışıyor. Diğerleri ilk önceki malını kurtarmaya çalışıyor. Birinin zenginliğiyle hatta kızını feda ederek kurtarmaya çalışıyor. Becerebildi mi beceremedi. Ondan sonra ikincisinde ne vardı. İkincisi ailesini kurtarmaya çalışıyor, kızını kurtarmaya çalışıyor. Üçüncüsü ise eşini veya diğer hanım efendi kimdi misafiri onları tatmin etmeye çalışıyor. Üçü de beceremiyor. Olmayınca da olmuyor.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Çalışma kapsamında farklı dönemlerde çekilmiş filmler incelenmiş ve filmlerin tamamında en az bir zengin karakter aracılığıyla zenginliğin somut göstergelerinin temsil bulunduğu görülmüştür. Bu veri çalışmanın Türk Sineması'nda her dönemde zenginlik temsiliyle karşılaşıldığına ve zenginliğin somut göstergeler yardımıyla temsil edildiğine ilişkin varsayımlarını doğrulamaktadır. Buna ek olarak tarihsel süreç içerisinde çekilen filmlerde yer alan zenginlik temsillerinin panoramasının çıkarıldığı çalışmada zenginliğe ilişkin temsillerin ve dolayısıyla göstergelerin süreç içerisinde yaşanan toplumsal değişim ve dönüşümlere paralel olarak değişiklik gösterdiği görülmüştür. Bu kapsamda hem taşra hem de kent hayatına ilişkin zenginlik temsillerinin yer aldığı filmlerde örneğin 1980'li yıllarda ev telefonu zenginlik göstergesi iken, 1990'lı yıllarda cep telefonu zenginlik göstergesi olmuş, 2000'li yıllarda ise önce telefon markaları zenginlik göstergesi olmuş ardından ilerleyen yıllar içerisinde kredi kartı ve taksitli alışveriş olanakları sayesinde telefon herkesin sahip olduğu bir araç olarak zenginlik göstergesi olmaktan çıkmıştır. 1980-2015 arası dönemde çekilen filmlerde zenginlik çoğunlukla bireysel hikâyelerde temsil bulmuş toplumsal boyutu ele alınmamıştır.

1980-1990 arası dönemde zengin-fakir aşkı, şöhret yoluyla gelen zenginlik, zengin iş adamlarının hayatları, aşk ilişkileri, ağalık, kolay yoldan zengin olma çabaları ve piyango yoluyla zenginlik gibi konular çerçevesinde çekilen filmlerde zenginliğin göstergelerine rastlanmaktadır. Bu filmlerde, yollarda sayıları az olan otomobiller, şoförler, hizmetkârlar, boğaz, deniz manzaralı apartman daireleri, büyük müstakil evler, fabrikatör babalar, farklı iş kollarında birden fazla faaliyet gösteren şirket sahibi patronlar, bankerler, konken partileri, vatkalı şık, gösterişli giysiler, kürkler, telaffuz edilen milyonlar, çoğu dore işlemeli gösterişli eşyalar, kristal takımlar, işlemeli büyük aynalar, altın takılar, büyük gösterişli avizeler, televizyon, video ve telefon gibi ülkemizde kullanımı yaygınlaşmamış cihazlar, içilen içkiler, verilen ve katılınan davetler zenginlik göstergeleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

1990-2000 arası süreçte yine benzer temalar üzerinden anlatılan hikâyelerde zenginlik göstergeleri yaşanan toplumsal gerçekliğe paralel olarak değişim göstermiştir. Doksanlı yıllarda ithalat-ihracat yapan patronlar, lüks semtlerdeki apartman daireleri, villalar, yalılar, gösterişli eşyalar, çoğunluğu BMW, Mercedes olan ithal otomobiller,

telsiz telefonlar, sosyetenin katıldığı partiler, balolar, seyahatler, şoför, hizmetçi gibi zenginlerin emrinde çalışanlar zenginlik göstergeleri olarak filmlerde yer almaktadır.

2000-2015 arasındaki dönemde ise, toplumsal hareketliliğe paralel olarak temalarda benzerlik görülmekle birlikte filmlerdeki zengin karakterler de değişmiştir. Dönemin toplumsal yapısına uygun olarak çok az olmakla birlikte muhafazakâr zenginlere ilişkin temsillere de rastlanmıştır. Filmlerde zenginlik göstergeleri; yalılar, çok katlı havuzlu villalar, güvenli sitelerdeki rezidanslar, büyük uluslararası mecrada iş yapan şirket/holding patronları, plazalar, aşırı lüks ve pahalı otomobiller, özel uçaklar, yatlar, söylemde telaffuz edilen yüksek meblağlı paralar ve dövizler, zengin karakterlerin emrinde çalışan hizmetçiler, yurt dışından getirilen aşçılar, şoförler, pilotlar, kaptanlar ve özel güvenlikler, yapılan yurt dışı seyahatleri ve alışverişleri olarak izleyiciye sunulmuştur.

Aşağıdaki tabloda görüldüğü gibi farklı dönemlerde çekilen filmlerde temsil biçimleri ve göstergeleri değişmekle birlikte sinemada zenginlik göstergelerine her dönem sıklıkla rastlanmaktadır. Bu göstergelerin bazıları bir sonraki dönemde de zenginlik göstergesi olmaya devam etmekte, bazıları ise yaşanan gelişim ve dönüşümlerin etkisiyle artık zenginlik göstergesi olarak değerlendirilmemektedir. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerde yer alan zenginler ve zenginlik göstergeleri çoğunlukla toplumsal gerçekliğe uygun olarak temsil edilmektedir.

	1980-1990 Yılları		1990-2000 Yılları		2000-2015 Yılları		
Zenginlik Göstergeleri	Banker Bilo	Sosyete Şaban	Yalnız Değilsiniz	Eşkıya	Büşra	Hayat Sana Güzel	Mandıra Filozofu
Köşk				X			
Villa		X			X	X	X
Fabrika	X	X					
Holding							
Plaza Hayatı					X		X
İkinci Ev	X						
Yalı							
Çiftlik		X					
Apartman Dairesi	X		X				
Özel Havuz						X	
Gösterişli/ Lüks Eşyalar	X	X		X	X	X	X
Çalışanlar	X	X	X	X	X	X	X
İthal Araba	X		X	X	X	X	X
Yerli Araba		X					
Limuzin						X	
Televizyon	X	X					
Ev Telefonu		X					
Telsiz Telefon			X				
Kürk		X	X				
Altın	X	X		X		X	
Şık Giysiler	X	X	X	X	X	X	X
Zenginlik Söylemi	X	X	X	X	X	X	X
Döviz					X	X	X
Yurt Dışı Seyahat	X	X	X				X
Yurt Dışından Alışveriş		X					X
Özel Uçak						X	X
Yat							X
Viski	X	X	X			X	X
Konken Partileri	X		X				
Özel Davetler		X	X			X	

Zenginliğe ilişkin göstergeler çerçevesinde değerlendirildiğinde 1980-2015 arasında her dönemde çekilen filmlerde ekonomik seçkin olan erkek karakterler öncelikli olarak zenginliğin sahibi ve göstergelerinin taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. 1980-1990 arası dönemde çoğunlukla fabrikatör olan bu karakterler 1990'lı yıllarda dönemin toplumsal gelişmelerine paralel olarak ithalat, ihracat yapan patronlar olarak, 2000'li yıllarda ise yine gelişmelere paralel olarak Dünya çapında bağlantıları olan sanayici, müteahhit, iş adamı olarak temsil edilmişlerdir. Filmlerde zenginliği temsil eden kadın karakterler ise zenginliğin sahibi birincil özne durumunda olan karakterler değil yine erkek bir karakter olan babaları ve/veya eşleri sayesinde zenginliğe sahip olan, zengin hayatı yaşayan karakterlerdir. Bu temsilleri ile kadın karakterler Veblen'in (2005, s.44/57) üretici olmayan tüketim olarak tanımladığı "aylak" yaşama uygun olarak temsil edilmektedirler. Bu aylak hayatı karşılayabilecek parasal varlık ise kendilerine bir erkek tarafından sağlanmaktadır. Kadınların rolü o erkeğin zenginliğini giysiler, takılar, katıldıkları davetler, yer aldıkları sosyal çevre, seçilen eşyalar ve gösterişçi bir yaşam ile gözler önüne sermek, zenginliğin kanıtı olarak tüketimden faydalanarak başkası namına aylak yaşam sürmektir. Ele alınan filmlerde kadın karakterlerin "aylak" yaşama uygun temsilleri toplumsal dönüşme paralel olarak değişmekte ve bir noktadan bakınca toplumsal gerçeklikle uyuşmaktadır. Ancak diğer yandan özellikle günümüzde toplumda var olan zenginler içerisinde çalışmayan ancak sosyal sorumluluk projeleri çerçevesinde üreten ve insanlara, topluma katkı sağlamaya çalışan zengin kadınların da olduğu düşünüldüğünde filmlerde zengin kadın karakterlerin sadece "aylak" yaşam sürer şekilde temsil edilmesinin ataerkil yapının egemen söylemine uygun olduğunu söylemek mümkündür.

Tarihsel süreç içerisinde Türk sinemasında çok az sayıda filmde kadın karakterin zenginliği ele alınmıştır. Bu hikâyelerde yine benzer olarak çoğunlukla kadınların ölen babalarından ve/veya eşlerinden kalan miras yoluyla zengin oldukları, çalışmak yerine dönemin toplumsal gerçekliğine uygun bir biçimde tüketime yönelik bir hayat yaşadıkları, zenginlikleri yüzünden servet avcılarının odağı oldukları, parayı idare etme noktasında sıkıntılar yaşadıkları görülmüştür. Buna ek olarak özellikle zengin dul kadın karakterler kimi filmlerde kötü, yuva yıkan karakterler olarak temsil edilmişlerdir. Sinema tarihimiz boyunca patron rolünde temsil edilen çok az kadın karaktere rastlanmakta ve bu karakterlerin çoğunlukla maskülen yanları baskın olan karakterler

oldukları görülmektedir. Bununla birlikte çalışma kapsamında yapılan derinlemesine görüşmelerde filmdeki zengin karakterin kim olduğuna ilişkin soruya verilen yanıt ise çoğunlukla erkek karakterler olmuştur. Katılımcılar zengin kişinin eşi ve varsa kızını ilk etapta zengin olarak söyleme gereği duymamışlardır. Kadın karakterlerin zenginliği, zengin karakterlerin yaşam biçimlerine ilişkin sorulan sorularda konuşulmuş, sadece bir katılımcı kadın karakterin ne iş yaptığını, eğitim durumunu bilmediğimizi dile getirmiştir. Onun dışında bu noktayı sorgulayan bir görüşmeci olmamıştır. Bu çerçevede bir tek 1980-2015 arası dönemde değil incelendiği üzere bütün sinema tarihimiz boyunca egemen ideolojiye uygun olarak çoğunlukla kadınların zenginlik sahibi birincil özne olarak temsil edilmediklerini söylemek mümkündür. Buna ek olarak bu çalışma kapsamında ele alınan 1980-2015 arası dönemi temsil eden filmleri izleyen katılımcıların yanıtlarında görüldüğü gibi izleyicilerinde bu egemen söylemin yeniden temsiline uygun okumalar gerçekleştirdiklerini söylemek mümkündür. İzleyicilerin bir kısmının Mandıra Filozofu adlı filmi izledikten sonra çalışmayan, sadece doğada yetiştirdikleri ile bir hayat süren Mustafa Ali'yi çalışmaya karşı olduğuna ilişkin söylemleri açısından eleştirirken, aynı filmde elitist tavrı yüzünden itici buldukları Güliz'in çalışmama durumuna ilişkin hiçbir şey söylememiş olmaları bu durumu normal gördüklerinin göstergesi olabilir.

Bu çalışma çerçevesinde ele alınan dönemde büyük gösterişli evlerin bir zenginlik göstergesi olduğu görülmüştür. Bu evlerde yer alan işlemeli eşyalar, hizmetçiler, şoförler, bahçıvanlar ve diğer çalışanlar özellikle kent zenginliğinin göstergeleri arasında her dönemde karşımıza çıkmaktadır. Otomobil sahibi olmak 1980-1990 yılları arasında zenginlik göstergesi iken 1990-2000 yılları arasında ithal otomobil (çoğunlukla BMW, Mercedes) sahibi olmak zenginlik göstergesi haline gelmiş, 2000-2015 arasında ki dönemde ise araçların zenginlik göstergesi olması için Porche ve limuzin gibi daha lüks araçlar olması gerekmiştir. Ayrıca önceki dönemlerden farklı olarak 2000'li yıllarda özel uçak ve yat sahipliği zenginliğin göstergeleri arasında yerlerini almıştır. Bununla birlikte 1980'li yıllarda yurt dışına seyahat etmek, edebilmek ve yurt dışından alışveriş yapmak zenginlik göstergesi iken 2000'li yıllarda birçok kişi yurt dışına gidebildiği için artık seyahat zenginlik göstergesi olmaktan çıkmıştır. Ancak Mandıra Filozofu'nda olduğu gibi içilen suyu bile yurt dışından getirtmek ve yurt dışından alışveriş yapmak hala zenginlik göstergesi olarak kabul edilmektedir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda çekilen filmlerde görüldüğü gibi evdeki çalışanlar (hizmetçi, aşçı, bahçıvan, şoför) zenginlik göstergesi iken 2000'li yıllarda çekilen Hayat Sana Güzel ve Mandıra Filozofu adlı

filmlerde görüldüğü gibi bu çalışanların yabancı uyruklu olması zenginliği pekiştirir bir gösterge olmuştur. Nitekim Mandıra Filozofu adlı filmde İtalyan aşçı Güliz ile İtalyanca konuşmakta Dünya mutfağından yemekler yapmaktadır.

Banker Bilo adlı filmde olduğu gibi 1980’li yıllarda çekilmiş birçok filmde altın zenginlik göstergesi olarak kullanılmıştır. 1980’li yıllar da her şeyin imajlar üzerine kurulu olduğu ve altın üretimin teşvik edildiği ve hatta Özal’ın “icraatın içinden” programına elinde Cross marka altın bir kalemle çıktığı (Kozanoğlu, 1995, s.15) bir dönemdir. Filmde Maho ve ardından Bilo’nun altın madalyon, altın yüzük ve altın saat takıyor olması dönemin toplumsal gerçekliğine uygun, egemen söylemi yeniden üreten bir temsildir. Süreç içerisinde toplumsal yapıda bugün altın yine paranın ve dolayısıyla zenginliğin karşılığı iken altın takı rüküşlük olarak değerlendirildiği için özellikle 2000’li yıllarda çekilen filmlerde gösterge olarak yer almadığı görülmüştür. Bu dönemde altın takıların yerini giysilere uygun gösterişli takılar almıştır.

Filmlerde zenginlik göstergesi olan ve süreç içerisinde değişen diğer temsiller teknolojik gelişmeler çerçevesinde hayat bulur. 1980’li yıllarda evdeki televizyon, telefon video zenginlik göstergesi iken, 2000’li yıllarda bu cihazlara ek olarak bilgisayarlar bile zenginlik göstergesi olmaktan çıkmıştır.

Ele alınan filmler çerçevesinde Banker Bilo, Sosyete Şaban ve Eşkîya adlı filmlerde kadın karakterlerin metalaştırılması söz konusudur. Banker Bilo’da; Maho’nun eşi zenginliğin Bilo’ya geçmesi ile onun nişanlısı olmuştur. Sosyete Şaban’da ise iflas etmek üzere olan babası Peri’yi para için tanımadığı ve tanıdıktan sonra da beğenmediği Şaban ile evlenmek zorunda bırakmıştır. Peri’nin kendisinden hoşlanmadığını anlayan Şaban babasının ihtiyacı olan parayı Peri’yi evlenmeye ikna etmesi halinde ona vereceğini söyleyerek o da tıpkı babası gibi sevdiği evlenmek istediği kadını parayla ilişkilendirip nesneleştirmiştir. Eşkîya’da ise yine benzer olarak Keje, Berfo’nun verdiği altınlar karşılığında ailesi tarafından istemese de ona verilmiştir. Bu temsiller kadını köle durumuna düşürmekte ve Veblen’in (2005, s.31-32) belirttiği gibi tıpkı barbar kültürlerde kadının köle olarak kıymetli bir ganimet ve el konulması gereken bir şey, güçlü erkeğin malı olarak görüldüğüne karşılık gelmektedir. Ayrıca ele alınan yedi filmin hiç birisinde kadınlar çalışan özne olarak da gösterilmemektedirler.

İncelenen filmlerden 1980 yılında çekilmiş Banker Bilo adlı filmde dönemin toplumda hâkim olan zengin olma odaklı baskın felsefesinin yer aldığı, diğer bir ifade ile maddiyatın yüceltildiği görülmüştür. 24 Ocak kararlarının uzantısındaki bankerler

dönemi olan bu dönem “büyük düşün, büyük kazan” mantığına ısınmış kolayca köşeyi dönme hayallerine kapılmış, bir yolunu bulup “yırtma”nın mümkün olduğuna inanmış, inandırılmış bir çoğunluğun olduğu dönemdir (Kozanoğlu, 1995, s.15). Bilo dürüst ve çok çalışkan bir karakter olmasına rağmen kazanan olamamaktadır. Ta ki değerlerinden vazgeçip Maho'yu dolandırana kadar. Sistem kolay yoldan zengin olmanın mübahlığına ya da zengin olmanın yolunun çok çalışmaktan değil aklını kullanıp işini bilmekten geçtiğine vurgu yapmaktadır. Bu söylem 1980 Özallı yıllarının zenginliği ön plana çıkaran felsefesiyle uyumludur. Her ne kadar sahip olduğu değerlerden vazgeçmek uğruna zenginliği seçen Bilo filmin sonunda kendisiyle kaybettiği değerler üzerinden yüzleşse de yine de maddiyatın ön plana çıkarıldığı bir filmidir Banker Bilo.

Banker Bilo'ya benzer olarak Eşkîya adlı filmde de yine zenginlik kazanan taraf olmaktadır. Yıllar önce Baran'ın altınlarını çalan ve o altınlar sayesinde istemese de Keje'yi ailesinden resmen satın alan Berfo ülkenin en zengin ve güçlü iş adamlarından biri olarak temsil edilmektedir. Keje kendisi ile evlenmiş olmasına rağmen onu sevmediği için sessizliğe gömülmüş hiçbir zaman konuşmamıştır. Yıllar sonra ilk kez sevdiği adam olan Baran'ı görünce konuşur ve onunla tekrar kendi topraklarına dönmeye karar verirler. Ancak Cumali'yi mafyanın elinden kurtarmak için paraya ihtiyaç duydukları için tekrar Berfo'ya gitmek zorunda kalırlar. Berfo'dan Cumali'nin hayatını kurtarmak için alacakları para karşılığında Keje Berfo ile kalmaya devam edecektir. Diğer bir ifade ile yıllardır kavuşamayan âşıklar yine kavuşamayacaklar ve bir kez daha zenginlik, para kazanacaktır.

Çalışma kapsamında ele alınan diğer beş filmde ise sevgi, aşk, aile, sağlıklı yaşam ve dini inançlar gibi manevi değerlere vurgu yer almaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında 1980'den başlayarak daha çok kazanmaya vurgu yapan egemen söylem ile günümüz kapitalist dünyasının çalışmak, kazanmak ve tüketmeye ilişkin söylemi dışında da temsillere yer verildiği görülmektedir. Bu durum popüler filmlerin egemen söylem çerçevesinde şekillendirildiğine ilişkin yaygın kanıyı kırar gibi görünse de temsiller bir yandan da bireylere ellerinde var olanlarla yetinmeleri yönünde bir tür telkin içerdikleri için yine egemen söyleme uygundurlar.

Sosyete Şaban'da kent ve taşra zenginliği çerçevesinde modern ve geleneksel çatışmasına yer verilmekte kent zenginleri modern iken taşra zengini Şaban görgüsüz olarak temsil edilmektedir. Filmin sonunda gerçek sevgi para karşısında yüceltiliyor

görünse de Şaban karakterinin çok zengin bir ağa olması bu filme ilişkin çıkarımın arafta kalmasına neden olmaktadır.

Yalnız Değilsiniz adlı film de ise dini inanç ve değerlerle yaşam biçimi ile zengin gösterişçi yaşam kıyaslanmakta, inançlar çerçevesinde sürdürülen yaşam idealize edilirken, zenginlerin yaşamı kumar, içki, davetler, kopuk ilişkiler ve tüketim çerçevesinde temsil edilmektedir. Film zengin ve gösterişçi yaşamı temsil eden annenin muhafazakâr yaşamı seçen kızını akıl hastanesine kapatmasıyla son bulmaktadır.

Büşra adlı film, muhafazakâr zengin ile nihilist bir yazarın aşkını ele almaktadır. Filmde 2000’li yılların toplumsal gerçekliğine uygun olarak İslami kesimin zengin yaşantısı ve tüketim alışkanlıklarının temsili yer almaktadır. Bu çerçevede film bu zenginlerin az sayıda temsilinden biri olma özelliğini taşımaktadır. Filmde Büşra, ailesine uygun muhafazakâr zengin nişanlısıyla evlenmek yerine âşık olduğu yazarı tercih etmektedir.

2000’li yıllarda çekilen Hayat Sana Güzel ve Mandıra Filozofu adlı filmlerde de günümüz kapitalist dünyasının yansımaları çalışma ve kazanma hırsıyla kendisine bile yabancılaşan karakterlerin hayatı üzerinden yine bir kıyaslama ile yer almaktadır. Hayat Sana Güzel adlı filmde ise Azmi öleceğini sandığı için sağlıklı yaşam ve zenginlik arasında kıyas yapılmakta ve Azmi sürekli daha fazla kazanmak için hayatını harcamış olmasının pişmanlığını yaşamaktadır. Azmi karakteri üzerinden sağlıklı yaşamın maddi zenginlikten önemli olduğuna vurgu yapılır. Mandıra Filozofu adlı filmde ise Cavit adlı karakter Türkiye’nin en başarılı zengin sanayicisi olarak oldukça yoğun bir tempo ile çalışmaktadır. Daha fazla kazanmak için kendisine ve ailesine hiç zaman ayırmayan Cavit’in yaşamı Mustafa Ali ile tanışmasıyla değişir ve önemli olanın dingin, sağlıklı, keyif aldığı şeyleri yaptığı bir hayat olduğu kanaatin varır. Filmin sonunda dönüşüm geçiren Cavit böyle bir hayatı seçer. Filmlerde yer alan zenginlik temsilleri çalışmanın 1980 sonrası çekilen filmler Türkiye’de yaşanan toplumsal, kültürel dönüşümü yansıtmaktadır biçimindeki varsayımı doğrulamaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan filmlerden sadece Sosyete Şaban adlı filmde yer alan zengin karakterlerden biri köyde yaşamaktadır. Taşra zenginliğinde gösterge mal mülk, geniş topraklar ve Şaban ağanın emrinde çalışan insanlardır. Bu filmdeki diğer zengin karakter ve diğer filmlerde temsil edilen zengin karakterler büyük kentte ve hatta İstanbul’da yaşamaktadır. Filmlerde büyük korunaklı köşkler, villalar, yahılar, lüks semtlerde yer alan apartman daireleri ile zenginliğin mekânsal temsilleri yapılmaktadır.

Buna ek olarak hizmetçiler, güvenlikler, aşçılar, bahçıvanlar ve özellikle özel şoförlerden oluşan kalabalık çalışan grubu da zenginliğin somutlaştırılmasında bütün filmlerde karşılaşılan bir temsildir. Bunlara ek olarak farklı dönemlerde dönemin gerçekliğine uygun olarak lüks ithal otomobiller, yatlar, özel uçaklar, kürkler, takılar ve mücevherler, gösterişli eşyalar ve kıyafetler ile yapılan seyahatler zenginlik göstergeleri olarak çalışma kapsamında ele alınan bütün filmlerde karşımıza çıkmaktadır. Buna ek olarak filmlerde zenginlik hem zenginler, hem de fakirler tarafından olumlanmakta zenginler toplumsal gerçekliğe paralel olarak ‘sosyete⁶’ olarak nitelendirilmektedir. Zenginler sosyete de, diğer bir ifade ile kendileri gibi olan, gördükleri bu grup içerisinde var olmamakta veya olmak istemektedirler. Yaptıkları toplantılara, davetlere bu gruptan insanları davet etmektedirler. Başka sınıftan biri sosyeteye girememekte, evlilik yoluyla sınıf atlayıp girse bile eğreti durmakta ve dalga konusu olabilmektedir. Sosyete hayatı zenginlerin cemaat hayatına karşılık gelmekte ve filmlerde de yansımalarını kimi zaman birebir kimi zamanda özendirici şekilde daha abartılı olarak temsilini bulmaktadır. Bu göstergeler izleyicilerle yapılan derinlemesine görüşmeler esnasında da en çok üzerinde durulan göstergelerdir. Filmin kendilerinde anımsattığı dönemin koşulları çerçevesinde zenginlik göstergelerini değerlendiren izleyiciler bu göstergeleri zenginlik temsili olarak okumuşlardır.

Alımlama çalışması sürecinde izleyicilerle yapılan derinlemesine görüşmelerde izleyicilerin de toplumsal dönüşüme koşut okumalar yaptıkları görülmüştür. Filmlerin çekildikleri yıllar katılımcılara söylenmemiş olmasına rağmen izleyiciler filmde yer alan göstergeler çerçevesinde anlatılan dönemin zenginlik kodlarını çözümlemişler, bir önceki ve sonraki dönemle kıyaslamışlar ve toplumsal gerçeklikle ilişkilendirmişlerdir. Bu doğrultuda telefon örneğinde olduğu gibi Sosyete Şaban filminde ev telefonunu zenginlik göstergesi kabul ederken, Mandıra Filozofu adlı filmde cep telefonunu zenginlik göstergesi olarak değerlendirmemişlerdir.

Katılımcılara zenginliği nasıl tanımladıklarına ilişkin sorulan soruda çoğu sağlığı, sevdikleriyle bir arada mutlu ve huzurlu yaşamayı zenginlik olarak gördüklerini dile getirmişlerdir. Katılımcılardan 2 kişi maddi zenginlik öncelikli tanım yapmıştır. Buna ek olarak katılımcılar toplumsal gerçekliğe uygun olarak bugün toplumumuzda zengin fakir arasındaki uçurumun daha da arttığına ve kimin zengin kimin fakir olduğuna ilişkin

⁶ Sosyete: Bir topluluktaki gelir düzeyi yüksek ve kendilerine özgü yaşama biçimleri olan topluluk (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SOSYETE Erişim Tarihi: 10.05.2017)

göstergelerin geçmişe oranla daha az belirgin olduğuna değinmişlerdir. Bunun yanı sıra kimi katılımcılar günümüz zenginlerin doyumsuz, mutsuz olduğuna değinirken, kimisi de zenginleri görgüsüz ve boş insanlar olarak nitelendirmiştir. Katılımcılardan bir tanesi ise zenginliğin daha çok genç yaşlarda istenen bir şey olduğunu yaşı ilerlemesiyle hayattaki önceliklerin değiştiğini dile getirmiştir. Yanıtlardaki farklılık katılımcıların bireysel önceliklerinden kaynaklanmakla birlikte temelde maddiyatın diğer insanlar açısından önemine ve zenginliğin çoğunlukla maddiyata dayalı olarak tanımlandığına değinmekle birlikte kendileri için önemli olan noktalara vurgu yaptıkları görülmüştür. Katılımcıların farklı ideolojik görüşe, cinsiyete, gelir durumuna sahip olmaları filmlere ilişkin okumalarında da farklılık oluşturmuştur.

Çalışma kapsamında görüşülen izleyicilerin hepsinin aktif olarak film izleme sürecinde katılım gösterdikleri ve filmlere ilişkin derinlemesine okumalar yaptıkları görülmüştür.

Katılımcılar toplumsal tarihimize ilişkin dönemleri yorumlarken toplumsal gerçeklikle uygun olmakla birlikte çoğunlukla kendi yaşamları üzerindeki belirleyici noktaları merkeze koyarak yorumlar yapmışlardır. Bu çerçevede izleyicinin bireysel deneyimleri ve dünya görüşünün filme ilişkin okumasında temel belirleyici olduğu görülmüştür. Örneğin 1980’li yılları anlatırken ailesinden bir yakını tutuklanan bir katılımcı dönemi darbe ve tutuklamalar çerçevesinde anlatmış, diğer gelişmelere çok fazla değinmemiştir. Bir kısım katılımcı o yılların ekonomik açıdan daha iyi yıllar olduğuna evde tek bir kişinin çalışmasının ailenin geçimine yettiğine ve insan ilişkilerinin daha yakın olduğuna değinirken bir diğer katılımcı o dönemde bir şeylere ulaşmanın zorluğuna değinmiş, bir diğer katılımcı o dönemde teknolojinin günümüzdeki kadar gelişmiş olmadığını ama insanların daha mutlu olduklarını belirtmiştir. 1990’lı yılları anlattıkları süreçte 1980’li yıllar ve 2000’li yıllarla ilişkilendirerek örnekler vererek anlattıkları görülmüştür. Bununla birlikte izleyicilerin filmi kendi dünya görüşleri çerçevesinde değerlendirirken yine de nesnel bir bakış açısıyla bakmaya çalıştıkları görülmüştür. Örneğin izleyicilerin muhafazakâr olanlarda dâhil büyük çoğunluğu Yalnız Değilsiniz adlı filmi din propagandası yaptığı gerekçesiyle beğenmediklerini dile getirmişlerdir. Ama filmin anlattığı dönemle ilişkisini irdeleyen ve/veya karakterleri, yaşam tarzlarını ve hikâyenin kendi iç dinamiklerini inceleyen sorulara nesnel cevaplar vermişlerdir.

Yapılan derinlemesine görüşmelerde katılımcının bir karakterle özdeşleşmesi ve/veya onu kendisine yakın bulması noktasında cinsiyet ayrımının belirleyici olmadığı sonucuna varılmıştır. Bazı filmlerde erkek izleyiciler kendilerine yakın buldukları karakterin bir kadın olduğunu dile getirirken, kadın izleyiciler de filmin erkek karakteriyle özdeşleşmişler ve kadın karakteri kendilerine uzak ve antipatik bulduklarını dile getirmişlerdir. Bunun yanı sıra kimi zaman da aynı karakterle hem özdeşleşmişler hem de onu antipatik bulmuşlardır. Örneğin Yalnız Değilsiniz adlı filmdeki anne karakteri ile kendileri de anne oldukları için özdeşleştiklerini dile getiren kadın izleyiciler filmdeki karakterin kızına karşı anlayışsız, acımasız tavrı yüzünden aynı karakteri antipatik ve kendilerine uzak bulmuşlardır.

İzleyiciler filmleri “film” olduğunun bilinciyle izlemişlerdir. Örneğin Yalnız Değilsiniz adlı filmin amacına ilişkin soruya katılımcılar bu amacın filmi yazana, yapımcıya, filmi çekene ve izleyiciye göre farklılık göstereceğini dile getirmişlerdir. Buna ek olarak katılımcıların filmi sadece hikâyesi çerçevesinde değil toplumsal karşılığı ile ilişkilendirerek değerlendirmiş olmaları izleme sürecinde pasif olmadıklarını ve dönemin koşullarını dikkate alarak değerlendirdiklerini göstermiştir. İzleyicilerden bir kısmı filmleri kimi noktalarda gerçekçi bulmadığına değinirken büyük çoğunluk anlattığı konu itibarıyla toplumda karşılığı olan gerçekçi bir film olarak değerlendirdikleri filmde yer alan abartılı noktaların hikâyenin amacına uygun olarak örneğin farklılığı vurgulamak için bilinçli yapılmış olabileceğini düşündüklerini dile getirmişlerdir. Bununla birlikte filmleri gerçekçi buldukları, toplumsal yaşam ve kendi hayatları ile ilişkilendirdikleri için kendileri için çıkarımda bulunmuş ya da filmde izledikleri çerçevesinde kendilerini sorgulamışlardır. Örneğin bir katılımcı Yalnız Değilsiniz adlı filmi izledikten sonra filmin ideolojik bir film olduğunu dile getirmekle birlikte, filmi izledikten sonra artık namaz kılmadığı için kendisini suçlu hissettiğini belirtmiştir. Diğer bir katılımcı ise aynı film için kendisi de inançlı olmasına rağmen filmi din sömürsü yaptığı için itici bulunduğunu belirtmiştir. Mandıra Filozofu adlı filme ilişkin görüşmelerde ise izleyicilerin tamamı doğayla iç içe bir yaşam özlemi duyduklarını dile getirmiş ancak bir kısmı mevcut yaşam koşullarında emekli olmalarına rağmen her şeyi bırakıp böyle bir yaşamı tercih edemeyeceklerini belirtmişlerdir.

Sonuç olarak çalışmada yer alan verilerin değerlendirilmesi sonucunda Türkiye’de 1980 sonrasında siyasi ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda yaşanan gelişmelerin, Türk Sineması’nı etkilediği; 1980 sonrasında çekilen filmlerin toplumsal ve

kültürel alanda çekildiği dönemde yaşanan dönüşümleri yansıttığı; 1980 sonrası dönemde çekilen filmlerdeki zenginlik temsillerinin dönemin ekonomik, toplumsal ve kültürel yapısındaki değişimler doğrultusunda farklılaştığı görülmüştür. İzleyiciler ile yapılan derinlemesine görüşmeler sonucunda Staiger’ın tarihsel materyalist yaklaşımına uygun olarak izleyicilerin farklı dönemlerde çekilen filmleri, çekildikleri dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde değerlendirdikleri, filmi anlamlandırma sürecine bireysel özellikleri çerçevesinde kimi zaman benzer, kimi zamanda farklı yorumlar getirdikleri görülmüş bu veriler çalışmanın varsayımlarını doğrulamıştır.

5.2. Öneriler

Bu çalışmanın bulguları bir sanat dalı ve kitle iletişim aracı olan sinemanın toplumla, toplumsal gelişme ve dönüşümle her daim etkileşim halinde olduğunu, kimi zaman toplumdan etkilendiğini, kimi zaman toplumu etkileyerek yönlendirdiğini bir kez daha ortaya çıkartmıştır. Çalışmada ele alınan 1980 sonrası dönemin yanı sıra Türk Sineması tarihinde her dönemde çekilen filmlerde zenginlik temsilleri olduğu ve bu temsillerin çoğunlukla toplumsal gerçeklikle örtüştüğü sonucuna varılmıştır. Bu durum filmsel anlatıların içerisinde var olan toplumsal yansımalara ilişkin çalışmaların önemini ve toplumsal gelişim ve dönüşümün izlerini süren çalışmaların gerekliliğini bir kez daha hatırlatmaktadır.

Çalışmanın alımlama sürecinde yapılan derinlemesine görüşmeler izleyicilerin yaşamlarının her döneminde sinemaya gitmeyi, farklı mecralarda film izlemeyi ve izledikleri filmleri sosyal hayatlarında konuşmayı, tartışmayı sevdiklerini göstermiştir. Onların sinemayla kurdukları yakın ilişki filme ilişkin verimli görüşmelerin yapılmasına katkı sunmuştur. Bununla birlikte katılımcıların tamamı değişen film izleme mecraları yüzünden sinemaya gitmek yerine filmleri artık evde izlemeyi tercih ettiklerini dile getirmişlerdir. Bu durum izleyicilerin film izleme mecraları tercihlerine ilişkin çalışmaların alana katkı getireceği düşüncesini akla getirmiştir.

Ayrıca çalışmanın bulguları izleyicilerin bireysel özelliklerinin yanı sıra içinde yetiştikleri toplumun değerlerinin de filme ilişkin anlamlandırma süreçlerinde belirleyici olduğunu ortaya çıkartmıştır. Nitekim araştırmaya katılan izleyiciler filme ilişkin yorum süreçlerinde Eskişehir’de yaşamının kendileri için önemine vurgu yapmışlar ve filmde izlediklerinin gerçekte var olabileceğine ancak kendi çevrelerinde olmadığına

değınmişlerdir. Bu veriler farklı şehir ve b6lgelerde yapılacak izleyici araştırmalarının alana katkı açısından 6nem ve gerekliliğini g6stermektedir.

Araştırma s6recinde araştırmacı sinema ve izleyici arasındaki ilişkiyi ve 6zellikle de bu yaş grubu açısından ele alan çalışmaların 6lkemiz ve hatta D6nya’da oldukça az olduğunu bir kez daha g6rm6řt6r. Film sayılarının arttığı, izleme mecralarının çeşitlendiği g6n6m6zde genelde D6nya Sineması ve 6zelde T6rk Sineması açısından sosyal bir 6zne olan izleyicilerin filmleri okumalarına ilişkin daha birçok çalışmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Bu alışmalar esnasında yapılacak 6n g6r6şmelerle katılımcı grup hakkında daha fazla bilgi edinilmesinin g6r6şme s6recinin programlanmasına oldukça b6y6k katkı getireceği d6ř6n6lmektedir. Zira bu çalışmada ilk filmin izletilmesi ardından ayrıntılar unutulmadan ve/veya bireysel d6ř6nceler etki altında kalmadan aynı g6n içerisinde g6r6şmeler yapılmış ancak yaş aralığı 50-80 olan katılımcılar uzun saatler beklemek durumunda kalmışlardır. Bu nedenle 6zellikle bu yaş grubunda izleyicilerle film izleme ve devamında g6r6şmelerin daha k66k gruplara b6l6nerek yapılmasının verimi arttıracadı d6ř6n6lmektedir. Ayrıca g6r6şmelerin uzun saatler s6rmesi araştırmacının alana ilişkin g6nl6kler tutmasını zorlaştırmış ve hatta engellemiştir. Başka çalışmalara 6rnek olmasının 6nemi dikkate alındığında izleme ve devamında yapılacak g6r6şmelerin k66k gruplarla yapılmasının ve uzun saatler s6rmemesinin 6nemi bir kez daha anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Ahmad, F. (2014) *Modern Türkiye'nin Oluşumu* (Çev: Y. Alogan). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akşin, S. (1997). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi -I-*. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basın ve Yayıncılık.
- Atılgan, Y. (2007). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Avcı, Ö. (2012). *İstanbul'da Dindar Üniversite Gençliği İki Dünya Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bali, R.N. (2013). *Tarz-ı Hayat'tan Life Style'a Yeni Seçkinler, Yeni Mekanlar, Yeni Yaşamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boratav, K. (2005). *1980'li yıllarda Türkiye'de Sosyal Sınıflar ve Bölüşüm*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Boratav, K. (2012). *Türkiye İktisat Tarihi 1908- 2009*. Ankara: İmge.
- Buğra, A. ve Savaşkan, O. (2015). *Türkiye'de Yeni Kapitalizm Siyaset, Din ve İş Dünyası*. (Çev: B. Doğan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Esen, Ş. (1996). *Seksenler Türkiye'sinde Sinema*. Eskişehir: Etam A.Ş. Baskı Tesisleri.
- Evren, B. (1990) *Türk Sinemasında Yeni Konumlar*. İstanbul: Broy Yayınları,
- Fiske, J. (2003) *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Güçhan, G. (1992). *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2009). *Vitrinde Yaşamak 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Güngör, N. (2013). *İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Işık, O. ve Pınarcıoğlu, M. M. (2013). *Nöbetleşe Yoksulluk Sultanbeyli Örneği*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960'lar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Karakaya, S. (2014). *Doksanlı Yıllarda Türk Sineması*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karpat, H. K. (2013). *Kısa Türkiye Tarihi 1800-2012*. İstanbul: Timaş Yayınları.

- Kaya, M. D. (2005). *The Midnight Express Phenomenon: The International Reception of the film Midnight Express*. İstanbul: Yhe Isis Pres.
- Kayalı, K. (1998). *Sinema Bir Kültürdür*. Ankara: Alaz Yayınları.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Kongar, E. (2011). *21. Yüzyılda Türkiye 2000'li yıllarda Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kozanoğlu, C. (1995). *1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları Cilalı İmaj Devri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kozanoğlu, H. (1993). *Yuppiler, Prensler ve Bizim Kuşak*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kuhn, A. (2002). *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London, New York: I.B. Tauris.
- Makal, O. (1994). *Sinemada Yedinci Adam: Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı*. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Mardin, Ş. (2014) *Türk Modernleşmesi Makaleler 4* (Der. M. Türköne ve T. Önder). İstanbul: İletişim Yayınları
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London, New York: Routledge.
- Monaco, J. (2011). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Oktaş, A. (2002). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Oskay, Ü. (2014). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Özgüç, A. (1994). *80. Yılında Türk Sineması 1914-1994*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayını
- Özgüç, A. (2014) *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü (1914-2014)*. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın.
- Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici, Türkiye'de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Pamuk, Ş. (2007). *Osmanlı-Türkiye İktisadi Tarihi 1500-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Savran, S. (2011). *Türkiye'de Sınıf Mücadeleleri Cilt 1: 1908-1980*. İstanbul: Yordam Kitap.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Stacey, J. (1994) *Star Gazing: Holywood Cinema and Female Spectatoship*. Routledge, London and NY.
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films*. New Jersey: Princeton University Press.
- Staiger, J. (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York: New York University Pres.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. (Çev: S. Salman ve Ç. Asatekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stevenson, N. (2015). *Medya Kùltürleri: Sosyal Teori ve Kitle İletişimi*. (Çev. G. Orhon ve B. E. Aksoy). Ankara: Ütopya Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kùltür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar*. (Çev. K. Kardeşahin) İstanbul: Babil.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları
- Şimşek, A. (2005). *Yeni Orta Sınıf*. İstanbul: L&M Yayınları.
- Şirin, V. (2002). *Ana Hatlarıyla Siyasi ve Kùltürel Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Tokgöz, E. (2007). *Türkiye'nin İktisadi Gelişme Tarihi (1914-1920)*. Ankara: İmaj Yayınevi
- Toprak, Z. (1995). *Türkiye'de Ekonomi ve Toplum (1908-1950) İttihat-Terakki Ve Devletçilik*. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- Tümtaş, M. S. (2012). *Kent, Mekan ve Ayrışma Kentsel Mekanda Ayrışma Dinamikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Türkdoğan, O. (2004). *Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı*. İstanbul: Çamlıca Yayınları.
- Veblen, T. (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*. (Çev.Z. Gültekin ve C. Atay). İstanbul: Babil Yayınları.
- Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yankaya, D. (2014). *Yeni İslami Burjuvazi Türk Modeli*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, H., ve Şimşek , H. (2000). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zürcher, E.J. (2000). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Çev: Y. S. Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Makale ve Kitap Bölümleri

- Açıkgöz, R. ve Yusufoglu, Ö. Ş. (2012). Türkiye’de Yoksulluk Olgusu ve Toplumsal Yansımaları, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1, 76-117.
- Akbulut, H. (2014). Televizyon ve Sinemada İzleyici Çalışmak: Alımlama Çalışmaları, *Kocaeli Üniversitesi 2237 İletişim Bilimlerinde Araştırma Projesi Yazma Eğitimi*.
- Ala, S. (2011). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. S. Kirel (Ed.) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. içinde (s. 121-146) . İstanbul: Parşömen Yayınları.
- Alpkaya, F. (2014). Toplumsal Yapı ve Toplumsal Değişme. F. Alpkaya ve B. Duru (Ed). *Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*. İçinde (s. 7-14). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Altınay, G.D. (2011). 12 Eylül Filmlerinde Şiddetin Sunumu. S.Kirel (Ed.) *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler*. İçinde (s. 83-97). İstanbul: Parşömen Yayıncılık
- Ataay, F. (2001, Bahar). Türkiye Kapitalizminin Mekânsal Dönüşümü. *Praksis*, 2, 53-96.
- Aydın, M. Ç. (1997). “1960’lar Türkiye’inde Sinemadaki Akımlar”, 25. *Kare*, 21, 12-20.
- Aydın, Şaklı, O. (2007). Alımlama Araştırmaları ve Kültürel Çalışmalar Geleneğinin Katkısı. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 119-131
- Bahçe, S. ve Eres, B. (2014). İktisadi Yapılar, Türkiye ve Değişim. F. Alpkaya ve B. Duru (Ed). *Günümüze Türkiye’de Toplumsal Yapı ve Değişim*. İçinde (s.17-68) Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bayhan, V. (2011). Tüketim Toplumunda Bireyin Ontolojik Mottosu: Tüketiyorum Öyleyse Varım. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 43, 221-248.
- Boratav, K. (2014). İktisat Tarihi (1981-2002). S. Akşin (Ed.), *Türkiye Tarihi 5 Bugünkü Türkiye 1980-2003* . İçinde (s. 187-245) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Erdoğan, N. (2001). “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Metinlerinin Alımlanması Üzerine Notlar”. *Doğu Batı Düşünce Dergisi Popüler Kültür*, 15. 109-120 Ankara: Felsefe, Sanat ve Kültür Yayınları.
- Erdoğan, N. (1998). "Narratives of Resistance: National Identity and Ambivalence in the Turkish Melodrama between 1965 and 1975". *Screen*, 3. 259-271.

- Erdoğan, N. (2003). Yeşilçam'da Sessiz Bedenler, Bedensiz Sesler. D. Bayrakdar (Ed). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, İçinde (s. 107-124) İstanbul: Bağlam.
- Gripsrude, J. (2011). Sinema İzleyicileri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar M. İri (Ed), İçinde (s.)İstanbul: Derin Yayınları.
- Hall, S. (2003). Kodlama, Kodaçımılama. B. Çoban ve Z. Özarslan (Ed.), (Çev: B. Çoban) *Söylem ve İdeoloji Mitoloji, Din, İdeoloji*, İçinde (s.)İstanbul: Su Yayınları, 309-326.
- Kalaycıoğlu, S. vd. (2010). Temsili Bir Örneklemde Sosyo-Ekonomik Statü (SES) Ölçüm Aracı Geliştirilmesi: Ankara Kent Merkezi Örneği. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13 (1), 183-220.
- Kaplan, Y. (2003). Türk Sineması. Dünya Sinema Tarihi. Geoffrey Nowel-Smith (Ed.), (Çev: Ahmet Fethi) İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 740-753
- Karabağ Sarı. Ç. (2013) “2000’lerin 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alımlanması”. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 4 (2), 9-39.
- Koca, D. (2015). Türkiye’de Çağdaş Konut Üretiminin Yeniden Okunması. *Tasarım+Kuram Dergisi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, 19, 19-34.
- Koçak, C. (2000). Siyasal Tarih (1023-1950). S. Akşin (Ed.) *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908-1980*. İstanbul: Cem Yayınevi, 125-211.
- Öztürk, T. (2014). Muhafazakarlık İdeolojisi Çerçevesinde Gelişen Kültür Ve Sanat Politikaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (34), 621-627.
- Savran, S. (2013). İslamcılık, AKP, Burjuvazinin İç Savaşı. Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP. N. Balkan, E. Balkan ve A. Öncü (Ed). İçinde (s.53-141). İstanbul: Yordam Kitap.
- Sevinç, Z. (2014). 2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, 97-118.
- Tanyılmaz, K. (2013). Türkiye Büyük Burjuvazisinde Derin Çatlak. Neoliberalizm, İslamcı Sermayenin Yükselişi ve AKP. N. Balkan, E. Balkan ve A. Öncü (Ed). İçinde (s. 143-179). İstanbul: Yordam Kitap.
- Tilgen, N. (2009). Bugüne Kadar Filmciliğimiz. *Kebîgeç Dergisi*, 28, 113-134.

Yılmazkol, Ö. (2011). Son Dönem Türk Sineması'nda Taşranın Temsili. *2000 Sonrası Türk Sinemasına Eleştirel Bakış*. Ö. Yılmazkol (Ed.). İstanbul: Okur Kitaplığı, 47-73.

Üzümcü, A., Dikkaya, M. ve Özyakışır, D. (2014). Türkiye'de İktisadi Dönüşümler ve Politik Yansımaları (1923-2007). Osmanlı'dan İki binli Yıllara Türkiye'nin Politik Tarihi İç ve Dış Politika. A. Çaylak, M. Dikkaya, C. Göktepe ve H. Kaplı(Ed). İçinde (s.695-742). Ankara: Savaş Yayınevi.

Yüksel, A. ve Demir, B. (2014). "2000 Kuşağı'nın Sinema Filmleri İzleme Pratikleri", *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, 2.

Bildiriler

Küçükakça, M.E. ve Akkaya, M.A. (2014). İstanbul Kıyı Alanlarındaki Dolgu Projelerinin Sosyo-Ekonomik, Ekolojik Ve Hukuki Analizi. 8. *Kıyı Mühendisliği Sempozyumu*.S.423-433.
http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/17256_30_52.pdf (Erişim Tarihi: 03.04.2017).

Yüksek Lisans ve Doktora Tezleri

Karabağ S. Ç. (2012). "2000'lerin 12 Eylül Filmlerinin Üniversiteli Gençler Tarafından Alınlanması", Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi
Topçu, A. D. (2005). 1950 – 1970 Arası Dönemde Türk Sinemasında Çekilen Filmlerde Zenginlik Temsilleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_yanlis&view=yanlis&kelimez=481 (Erişim Tarihi: 06. 05.2016)
http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SOSYETE (Erişim Tarihi: 10.05.2017)
<http://www.sinematurk.com/film/1593-allahin-cenneti/> (Erişim Tarihi: 22.02.2017)
<http://www.sinematurk.com/film/6340-tosun-pasa/> (Erişim Tarihi: 22.02.2017)
<http://www.sinematurk.com/film/6765-yayla-kartali/>(Erişim Tarihi: 22.02.2017)
<http://www.sinemalar.com/> (Erişim Tarihi: 06. 05.2016)
<http://www.beyazperde.com/> (Erişim Tarihi: 12. 11.2016)
<http://www.imdb.com/> (Erişim Tarihi: 12. 11.2016)

Sinema Filmleri

Akman, A. (Yapımcı) ve Çağlar, A. (Yönetmen). (2010). Büşra. [Film]. Türkiye: Akare Film

Diriklik, S. (Yapımcı) ve Uçakan, M. (Yönetmen). (1990). Yalnız değilsiniz. [Film].
Türkiye: Atlas&Nehir İletişim A.Ş.

Eğilmez, E. (Yapımcı ve Yönetmen). (1980). Banker Bilo. [Film]. Türkiye: Arzu Film.

Güven, B. (Yapımcı) ve Saçıntı, M. C. (Yönetmen). (2014). Mandıra Filozofu. [Film].
Türkiye: Mint Prodüksiyon.

İnanoğlu, T. (Yapımcı) ve Şeker, M. (Yönetmen). (2014). Hayat Sana Güzel. [Film].
Türkiye: Erler Film.

Kılıç, Y. (Yapımcı) ve Tibet, K. (Yönetmen). (1985). Sosyete Şaban. [Film]. Türkiye:
Cem Film.

Vargı, M. (Yapımcı) ve Turgul, Y. (Yönetmen). (1996). Eşkîya. [Film]. Türkiye: Filma
Cass-Eurimages.

EKLER

EK:1 Betimsel Analiz Formu

1. ZENGİNLİĞİ TEMSİL EDEN KARAKTERLERİN DEMOGRAFİK ÖZELLİKLERİ

Cinsiyet: Kadın/Erkek

Yaş: Genç-Orta-Yaşlı

Vücut Tipi/Fiziksel özellikleri: Kilolu, Zayıf, Kaslı, Atletik

Medeni Durum: Evli-Bekâr-Dul- Diğer İlişki Tipleri

Çocuk Sahibi mi? Evet/Hayır (Varsa Kaç Tane/Cinsiyeti/Yaşı/Eğitimi)
(Devlet Okulu/Kolej/Yurtiçi/Yurt Dışı/Özel ders/)

Aile İlişkileri Nasıl? Bağlı/Kopuk

Etnik Köken: Belirli/Belirli Değil

Eğitim: Belirli (ilköğretim/Lise/Üniversite/ Yüksek Lisans/Doktora/Yurt içi/ Yurt Dışı) Belirli değil

Kültürel Birikim Göstergeleri:

Yabancı Dil Bilgisi: Var/Yok

Geliri Elde Etme Biçimi/Mesleği: Ücretli

İşçi (beden kol işçisi)

Memur/Bürokrat

Kendi İşinin Sahibi (Bireysel mi/Aile mi/Ortak mı)

Toprağa Bağlı

Sanatçı (Yazar, ressam, şarkıcı, diğer)

Zanaatkar

Siyasetçi

Gelir Kaynağı Belirsiz

Siyasi Görüş/İdeoloji/Dinle İlişkisi: Belli/Belli Değil (Belliye Ne?)

Karakteristik Özelliği: İyi/Kötü, İnsancıl, Vicdanlı, Dürüst?

İnsan İlişkileri: Kibar, Bencil, Sosyal, asosyal, yabancı

Sağlık Durumu?:

2. ZENGİNLİĞİ TEMSİL EDEN KARAKTERLERİN PSİKOĞRAFİK ÖZELLİKLERİ:

Sosyal Sınıf:

Ekonomik Seçkin: Sermayedar

: Patron

: Tefeci Tüccar

: Küçük Esnaf

: Büyük Toprak Sahibi

: Ağa

Yönetici Seçkin: Yüksek Düzey Memur

: Orta Düzey Memur

:Alt Düzey Memur

Askeri Seçkin:

Siyasal Seçkin: Kültürel Seçkin (Sanatçı)

Köylü

İşçi

Belirli Değil

Yaşam Tarzı:

Yaşam felsefesi: Elitist, Mütevazı, Gösterişçi

Giyim Kuşam: Klasik, Spor, Tasarım Diğer

Aksesuar:

Çanta

Şapka

Takı

Cep Telefonu ve kullandığı diğer teknolojik cihazlar

Diğer

Habitusları:

Yeme İçme Etkinlikleri:

Evde Yemek Yeniyor mu? Evet /Hayır

Yemek Masasında /Yer Sofrasında

Yemek Tercihleri Neler? Geleneksel Türk Mutfağı/Diğer

İçki Tercihi Neler? Su, Ayran, Kola, Kahve, Meyve Suyu, Viski, Rakı, Şarap,

Sigara, Puro, Uyuşturucu Madde Kullanımı Var mı?

Büyük Yemekli Davetler Düzenleniyor mu?

Evet/Hayır Bir Kez/Birden Çok

Alışverişe Çıkılıyor mu? Evet/Hayır

Alışveriş İçin Tercih Edilen Yer?

Araç Sahipliği: Var/Yok

Otomobil, İş Aracı/Traktör vb/, Spor/Klasik, Üstü Açık/Üstü Kapalı,

Şoför var/Şoför Yok

Seyahat Ediliyor mu? Evet /Hayır

Seyahat Amacı: İş, Alışveriş, Tatil, Keşif Diğer

Seyahat Aracı: Özel Otomobil, Otobüs, Tren, Gemi, Yat, Uçak, Diğer

Seyahat Edilen Yer: Yurt içi/Yurt Dışı, Avrupa/Amerika/Diğer

Seyahat Konaklaması: Ev, otel, tatil köyü, pansiyon, yazlık, diğer

EĞLENCE AMAÇLI ETKİNLİKLER:

Eğlence için dışarı çıkılıyor mu? Evet/Hayır, Bir kez/birden çok

Eğlence için özel olarak giyiniliyor mu? Evet/hayır, gece kıyafeti/gündelik kıyafet

Eğlence İçin tercih edilen bölge/yer? Yat, Boğaz, Lüks bir mekân

Eğlence için hangi mekâna gidiliyor? Bar, gazino, klüp, pavyon, meyhane

Eğlenceye kimlerle gidiliyor? Yalnız/aile/arkadaşlar

Eğlencenin ekonomik bedelini kim karşılıyor? Zengin özne, birlikte geldiği kişiler/bilinmiyor

Ne tür müzik çalan yerlere gidiyorlar? Klasik Türk Müziği, Popüler Müzik, Klasik Batı Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Diğer...

Hangilerine gidiliyor? Sinema/Bale / Tiyatro/ Opera/ Hiçbiri

Giderken Özel Olarak Giyiniliyor mu? Evet/Hayır, Gece Kıyafeti/ Gündelik Giysi

Davet Düzenliyorlar mı? Evet/Hayır, Evde/Başka bir mekânda

Davete gidiyorlar mı? Evet/Hayır, Evde/Başka bir mekânda

Sosyal Sorumluluk Projelerine Katılıyorlar mı? Dernek, Hayır Yemekleri, Açık Arttırma, Diğer.

Dans Ediyorlar mı? Evet/Hayır, Eşli/Eşsiz, Alaturka/Alafranga

Spor Yapıyorlar mı? Evet/Hayır Hangi Tür? Nerede?

At Biniyorlar mı? Evet/Hayır

Hobileri Var mı?

Koleksiyon Yapıyor mu?

Boş zaman Etkinlikleri? Kitap, dergi vs okuyor mu? Tv izliyor mu? Sosyal Medya Kullanıyor mu?

Medyada Temsili? Magazin?

Sanatla ilişkisi ne düzeyde?

Toplumla ilişkisi ne düzeyde?

3. ZENGİNLİĞİ TEMSİL EDEN KARAKTERLERİN COĞRAFİK MEKÂNSAL ÖZELLİKLERİ

Yaşadıkları Yerler: Merkez (İstanbul)/Taşra İstanbul Dışı

Kent/Kasaba/Köy, Kent merkezi, Zengin Semt (Merkez dışında)

Mahalle/Kenar Mahalle

Konut Türü: Müstakil Ev/Apartman (Çok Katlı Ev) /Güvenlikli Site/Rezidans

Tek katlı ev/Ahşap Köşk/ Villa/ Yalı, Yazlık Ev/Gece Kondu, Dağ Evi

İkinci Bir Konut Var mı?

Evde Çalışanlar: Var/Yok (Hizmetçi, Aşçı, Uşak, Bahçıvan, Dadı, Şoför, Güvenlik diğer)

Eşyalar: Az/orta/çok

Konfor Araçları: Var/Yok

Asansör/Kalorifer/Telefon/Diğer

Lüks Eşyalar: Var/Yok

Kristal Avize/Varaklı Ayna/El Oyması Mobilya/Altın kaplamalı eşyalar,
Diğer

Çalıştıkları yerler: İş Merkezi, Fabrika,

4. ZENGİNLİĞİ TEMSİL EDEN KARAKTERLERİN DAVRANIŞSAL ÖZELLİKLERİ

DİYALOGLAR:

Diyaloglarda Zenginliğin Olumlandığı Kaç İfade Var? 1-5 kez, 6-10 kez, 11 ve üstü

Zenginliğin Olumsuzlandığı Kaç İfade Var? 1-5 kez, 6-10 kez, 11 ve üstü

Zenginlik Kimler Tarafından Olumlanıyor? Zenginler tarafından/zengin olmayanlar tarafından

Zenginlik Kimler Tarafından Olumsuzlanıyor? Zenginler tarafından/zengin olmayanlar tarafından

BİREYSEL İLGİ VE YETENEKLERİ:

Bir Müzik Enstrümanı Kullanıyor mu? Evet/Hayır

Hangi Enstrümanı Kullanıyor?

Hangi Tür Müzik Dinliyorlar? Popüler Müzik, Klasik Türk Müziği, Klasik Batı Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Diğer

Resim Yapıyor mu? Evet/Hayır

Evlerinde Tablo Var mı? Evet/Hayır

Zenginliği Elde Etme Biçimleri:

Zenginliği Temsil Eden Özne Filmin Başında Zengin mi? Evet/Hayır

Zenginliği Temsil Eden Özne Hangi Yolla Zengin Oluyor?

Meşru Yollarla/Meşru Olmayan Yollarla/Belli Değil

Zenginliği Oluşturan Gelirin Artış Biçimi Nasıl? Hızlı gelir artışı/Yavaş Gelir Artışı

Zenginliği Temsil Eden Özne Filmde Sonradan Zenginliğe Kavuşuyorsa

Miras kalarak/ Çalışarak/Haksız Kazançla/Piyango/ Kumar, Belli Değil

Çevresine Karşı Davranışlarında Değişiklik Oluyor mu?

Evet/Hayır, Olumlu yönde/Olumsuz Yönde

Zenginliği Temsil Eden Özne Zenginliğe Bir Aşk İlişkisi Aracılığıyla mı kavuşuyor?

Evet/Hayır

Âşık Olunan Kişi? Zengin/Zengin Değil

Zenginliği Temsil Eden Özne Zenginliğe Evlilik Yoluyla mı kavuşuyor?

Evet/Hayır

Evlenilen Kişi? Zengin/Zengin Değil

Zenginliği Temsil Eden Öznenin Ailedeki Rolü? Anne/Baba/Çocuk/Büyük anne/baba

Zenginliği Temsil Eden Özne Hangi Tip Aileye Sahip?

Çekirdek Aile/Geniş Aile/Ataerkil Geniş Aile

Zenginliği Temsil Eden Özneler Hangi Tip Değerlerle Yüklüler

Batılı Değerler/Geleneksel Değerler

EK 2:

TÜRK SİNEMASINDA 1980 SONRASI ZENGİNLİK TEMSİLLERİNE İLİŞKİN FİMLERİ İZLEYİCİ ALIMLAMASI GÖRÜŞME SORULARI

DEMOGRAFİK SORULAR

1. Adınız ve Soyadınız:
2. Yaşınız:
- 3.Cinsiyetiniz:
4. Memleketiniz:
- 5.Eğitim durumunuz:
- 6.Mesleğiniz:
7. Medeni durumunuz:
8. Evli iseniz eşinizin mesleği:
9. Haneye giren aylık ortalama geliriniz?
10. Çocuk sahibi misiniz? Evet ise sayısı:
11. Film izleme sıklığınız:
12. Türk filmi izler misiniz?
13. Türk filmlerini ne sıklıkta izlersiniz?:
14. İzlemeyi tercih ettiğiniz film türleri:
15. Film seçme sürecinizde belirleyici etkenler:
16. Tercih ettiğiniz film izleme mecraları:
17. Film izleme mecrası tercih etme nedenleriniz:
18. İzlediğiniz filmler üzerine çevrenizdeki kişilerle konuşur musunuz?
19. İzlediğiniz film üzerine yazılan eleştirileri ya da yorumları okur musunuz? Evet ise bu sizi ne kadar etkiler?
20. Boş zaman etkinlikleriniz:
21. Size göre zenginlik nedir? Tanımlar mısınız?
22. Çalışma kapsamında ele alınan filmleri daha önce izlemiş miydiniz? (Eğer izlediyseniz hangi mecra veya mecralarda izlediğinizi lütfen belirtir misiniz)?

**İZLEYİCİLERİN 1980 SONRASI TÜRK FİMLERİNDE YER ALAN
ZENGİNLİK TEMSİLLERİNE İLİŞKİN FİLMİ OKUMA SÜREÇLERİNE
DAİR SORULAR**

23. İzlediğiniz filmi beğendiniz mi? Neden?
24. Filmde anlatılanları kısaca özetler misiniz? Filme ilişkin neler hatırlıyorsunuz?
25. Filmde hangi olaylar ilginizi çekti? Neden?
26. Film hakkında neler düşünüyorsunuz?
27. İzlediğiniz film size gerçekçi gelmediyse bunun nedenleri nelerdir?
28. Sizce bu filmin amacı ne?
29. Sizce film Türk tarihinde herhangi bir dönemi anlatıyor mu?
30. 1980 sonrası Türkiye’de yaşanan siyasi, ekonomik ve toplumsal gelişmeler ile ilgili neler söylemek istersiniz?
31. Sizce film toplumsal tarihimize ilişkin herhangi bir dönemi ve/veya olayı anlatıyor mu? Nasıl?
32. Sizce film toplumsal tarihimize ilişkin herhangi bir dönemi ve/veya olayı gerçekçi anlatıyor mu? Nasıl?
33. Sizce film herhangi bir şeyi eleştiriyor mu?
34. Sizce filmde zenginliğe ilişkin bir temsil yer alıyor mu?
35. İzlediğiniz filmde zenginliği temsil eden karakter ya da karakterlerin (demografik) özelliklerinden bahseder misiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
36. Filmdeki karakterin zengin olduğuna karar vermenize neden olan etkenler/göstergeler nelerdir?

37. Zenginliği temsil eden bireylerin karakteristik özellikleri ile ilgili neler söylemek istersiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
38. Zenginliği temsil eden bireylerin yaşam alanları ile ilgili neler söylemek istersiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
39. Zenginliği temsil eden bireylerin yaşam tarzları ile ilgili neler söyleyebilirsiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
40. Zenginliği temsil eden bireylerin sosyal yaşantıları ile ilgili neler söyleyebilirsiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
41. Zenginliği temsil eden bireylerin aile ilişkileri ile ilgili neler söylersiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
42. Zenginliği temsil eden bireylerin diğer bireyler ile ilişkileri ile ilgili neler söylersiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
43. Filmde zenginliği temsil eden birey herhangi bir dönüşüm geçiriyor mu? Geçiriyorsa bu nasıl bir dönüşüm?
44. Filmde zenginliği temsil eden bireylerin ilgi ve yetenekleri hakkında neler söyleyebilirsiniz? Bu özellikleri gerçekçi buluyor musunuz?
45. Filmi izlerken kendinizi herhangi bir karakterin yerine koydunuz mu? Ya da herhangi bir karakter size yakın geldi mi? Neden?
46. Filmde herhangi bir karakter size uzak ve/veya antipatik geldi mi? Neden?
47. Filmin güçlü ve zayıf bulduğunuz yanları neler?
48. Film sizde yarattığı duygu ve düşünceler neler?
49. Film izleyicisine mesaj verici nitelikte mi? Veriyorsa sizce filmin mesajı nedir?
50. İzlediğiniz filmlerde yer alan benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
51. İzlediğiniz filmlerde yer alan ve zenginliği temsil eden bireyler arasında benzerlikler var mı? Varsa bunlar nelerdir?
52. İzlediğiniz filmlerde yer alan ve zenginliği temsil eden bireyler arasında farklılıklar var mı? Sizce bunlar nelerdir?

53. Filmlerde zengin olarak temsil edilen karakterlerin diğ er karakterlerden ayrıştırıcı yönleri var mı? Varsa neler?

EK: 3

Kayıt Tarihi: 10.01.2017

Protokol No: 4368



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ ETİK KURULU KARARI

ÇALIŞMANIN TÜRÜ:	BAP Projesi-Doktora Tez Çalışması
KONU:	Sosyal Bilimler
BAŞLIK:	1980 Sonrası Türk Sineması'nda Zenginlik Temsilleri Üzerine Bir Alımlama Çalışması
PROJE/TEZ YÜRÜTÜCÜSÜ:	Yrd. Doç. Dr. Canan ULUYAĞCI
TEZ YAZARI:	Nergiz KARADAŞ
ALT KOMİSYON GÖRÜŞÜ:	—
KARAR:	Olumlu

ETİK KURUL ÜYELERİ

İMZA/ TARİH

07/02.2017

Prof. Dr. Aydın AYBAR
Rektör Yardımcısı / Etik Kurul Başkanı

Prof. Dr. Hayrettin TÜRK
Fen Bil. (Fen Fak.)

Prof. Dr. Yusuf ÖZTÜRK
Sağlık Bil. (Ecz. Fak.)

Prof. Dr. Esra CEYHAN
Eğitim Bil. (Eğitim Bil. Ens.)

Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY
Sos. Bil. (İkt. Fak.)

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Güz. San. (Güz. San. Fak.)