



**T.C**

**BATMAN ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA AYDIN KARAKTER TEMSİLLERİ**

**ZEYNEP AKIN SONGUR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ SİNEMA VE TELEVİZYON ANABİLİM  
DALI**

**DANIŞMAN**

**PROF. DR. AYLAKANBUR**

**KASIM-2022  
BATMAN  
Her Hakkı Saklıdır**

## **TEZ BİLDİRİMİ**

Bu tezdeki bütün bilgilerin etik davranış/akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını bildiririm.

## **DECLARATION PAGE**

I hereby declare that all information in this document has been obtained and presented in accordance with academic rules and ethical conduct. I also declare that, as required by these rules and conduct, I have fully cited and referenced all materials and results that are not original to this work.

Zeynep AKIN SONGUR  
Tarih:09.11.2022

## ÖZET

### YÜKSEK LİSANS TEZİ

#### NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASINDA AYDIN KARAKTER TEMSİLLERİ

Zeynep AKIN SONGUR

Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü  
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. AYLAKANBUR

2022, 127 Sayfa

Jüri

Prof. Dr. Ayla KANBUR

Doç. Dr. Funda MASDAR

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet CEYHAN

Aydın kavramından önce onun yerine muhtelif kavramlar söz konusu olmuştur. Bu kavramlar arasından filozof ve entelektüellerin varlığından söz edilse de aydın kavramı modern anlamdaki tanımını Fransız İhtilali'yle kazanmıştır. Fransız İhtilali aydınların halk ile birlikte hareket ettiği, ortak bir toplumsal harekette bulunduğu bir dönemdir. Bu açıdan aydının günümüze en yakın anlamının 20. yüzyıl başlarına dayandığı söyleyebiliriz. Çağdaşlaşma olarak tanımlanan Aydınlanma Dönemi her toplumda farklı dönemlerde ve farklı krizlerle karşılaşarak gerçekleşmiştir.

Türkiye tarihinde de aydın ve ona yönelik tartışmaların merkezi bir rol edindiğini gözlemleyebiliriz. Günümüze kadar sürekli tartışılan ve toplumla uyumluluğu sorgulanan modernleşme anlayışı yönetim ve halkın aydına yönelik bakışı, birbirinden farklı yargı biçimleri her dönemde ortaya çıkan gerek sinema gerek edebiyat gerekse çeşitli kitle iletişim araçlarında temsil edilmiştir.

Son dönem Türkiye Sineması'nda önemli bir yere sahip olan Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde sık sık "aydın" diye tanımlayabileceğimiz karakterlere yer verir. Sanatçının içinde bulunduğu toplumun tarihi, kültürel ve toplumsal sorunlarından bağımsız olmadığı varsayımından hareketle bu karakterlerin Türkiye'de "aydın"ın gerçek koşullarıyla nasıl bir bağ kurduğunu sorabiliriz. Her ne kadar kurmaca bir içerik taşısa da filmler gerçeklik izlenimlerine gönderme yaparak anlam kazanır. Bu bağlamda bu tez, "aydın" kavramının Türkiye'deki tarihsel, toplumsal ve politik anlamlar serüvenini ve günümüzde üzerine yüklenen anlamları Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki karakterlerle karşılaştırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda, verili toplumsal-kültürel dağarcığın içerisinden tezde yönetmenin seçimleri yoluyla anlamı inşa etme biçimi analiz edilerek Nuri Bilge Ceylan'ın Türkiye'deki "aydın"ı nasıl konumlandırıldığı betimlenecektir.

**Anahtar kelimeler:** Aydın, Karakter, Nuri Bilge Ceylan, Temsil, Türk Sineması.

**ABSTRACT  
MS THESIS**

**INTELLECTUAL CHARACTERS REPRESENTATION IN THE CINEMA OF  
NURİ BİLGE CEYLAN**

**Zeynep AKIN SONGUR**

**THE GRADUATE SCHOOL OF NATURAL AND APPLIED SCIENCE OF  
BATMAN UNIVERSITY**

**THE DEGREE OF MASTER OF SCIENCE OF CINEMA AND TELEVISION**

**Advisor: Prof. Dr. Ayla KANBUR**

**2022, 127 Pages**

**Jury**

**Prof. Dr. Ayla KANBUR**

**Assoc. Prof. Dr. Funda MASDAR**

**Asst. Prof. Dr. Mehmet CEYHAN**

Before the concept of intellectual, various concepts were mentioned instead. Although the existence of philosophers and intellectuals is mentioned among these concepts, the concept of intellectual gained its modern definition with the French Revolution. The French Revolution was a period in which intellectuals acted together with the people and engaged in a common social movement. In this respect, we can say that the closest meaning of the intellectual to the present day dates back to the beginning of the 20th century. The Enlightenment Period, which is defined as modernization, took place in different periods and by encountering different crises in every society.

We can observe that the intellectual and the discussions about him have taken a central role in the history of Turkey. The understanding of modernization, which has been constantly discussed until today and questioned its compatibility with society, the view of the administration and the public towards the intellectual, and different forms of judgment have been represented in both cinema, literature and various mass media.

Nuri Bilge Ceylan, who has an important place in recent Turkish Cinema, often includes characters that we can define as "intellectual" in his films. Based on the assumption that the artist is not independent of the historical, cultural and social problems of the society he lives in, we can ask how these characters relate to the real conditions of the "intellectual" in Turkey. Although they have a fictional content, films gain meaning by referring to the impressions of reality. In this context, this thesis aims to compare the historical, social and political meanings of the concept of "intellectual" in Turkey and the meanings attributed to it today with the characters in Nuri Bilge Ceylan's cinema. In this context, the way Nuri Bilge Ceylan is positioned as "intellectual" in Turkey will be described by analyzing the way in which the director constructs meaning through the choices of the director within the given socio-cultural repertoire.

**Keywords:** Character, Intellectual, Nuri Bilge Ceylan, Representation, Turkish Cinema.

## ÖNSÖZ

Bu çalışma 1980 sonrası Türk Sinemasından itibaren Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki aydın karakterlerin temsilini açıklayabilmek amacıyla ortaya koyulmuştur. Yüksek lisans çalışması olarak hazırlanan bu çalışmanın konusunu aydının tarihsel süreç içerisinde uğradığı etimolojik ve anlamsal değişimin sinemaya yansıtılma biçimleri oluşturmuştur. Bu çalışma Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirilmiştir.

Çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde aydın kavramının tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkışı bilgisi verilmekte ve aydın üzerine kuramsal çalışmalara yer verilmiştir. İkinci bölümde aydına yönelik çalışmalar ve Aydınlanma dönemi Osmanlı Dönemi'nden itibaren günümüze kadar ele alınmıştır. Son bölümde ise aydının sinemadaki temsilleri incelenmiştir.

Akademiye katılmak adına ilk acemi girişimlerimden bugüne kadar bilgisini, desteğini ve aydınlığını eksik etmeyen kıymetli hocam Prof. Dr. Ayla Kanbur'a; tez izleme komitesinde yer alan, eleştiri ve yorumlarıyla katkıda bulunan hocalarım Doç. Dr. Funda Masdar'a ve Dr. Mehmet Ceyhan'a teşekkürlerimi sunuyorum.

Tezi yazmaya başlamadan önce ve tez yazma sürecinde entelektüel birikimini esirgemeyen, destek olan Doç. Dr. Cumhur Okay Özgör'e, daima yanımda olan canım arkadaşım Leyla'ya ve diğer dostlarıma teşekkürlerimi sunuyorum.

Karşılaştığım tüm zorluklarda ilgi ve desteklerini esirgemeyen annem ve kız kardeşlerime teşekkür ederim.

Zeynep AKIN SONGUR  
BATMAN-2022

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	II
<b>ABSTRACT</b> .....	III
<b>ÖNSÖZ</b> .....	IV
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	V
<b>SİMGELER VE KISALTMALAR</b> .....	1
<b>1.GİRİŞ</b> .....	2
<b>KAYNAK ARAŞTIRMASI</b> .....	8
<b>YÖNTEM</b> .....	10
<b>1. TARİHSEL SÜREÇTE AYDIN KAVRAMININ KAPSAMI, TANIMLAR, ANLAMLAR VE DÖNÜŞÜMLER</b> .....	12
1.1."Aydın": Tarihsel Kırılma Noktası, Kökeni Ve Yaklaşımlar .....	16
1.1.1 Entelektüel .....	18
1.1.2.Elit .....	22
1.2. Aydın'ın Toplumsal Konumuna Çağdaş Yaklaşımlar .....	27
1.2.1 Antonio Gramsci .....	27
1.2.2. Jean-Paul Sartre .....	29
1.2.3 Michel Foucault.....	32
<b>2. OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE AYDIN</b> .....	36
2.1.Ulemadan Münevvere Aydın.....	38
2. 1.1 Modernleşme girişimi olarak açılan köy enstitülerinin organik aydını .....	48
2.1.2 1950 sonrası Türkiye'de aydın .....	52
2. 2 Tarihsel Bir Kırılma Mı? 1980 Sonrası Türkiye'de Değişen Aydın Konumları...62	
<b>3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI VE TEMALARI</b> .....	72
3.1. Gerçeklik, Temsil ve Sinema.....	75
3.1.1. André Bazin ve Sigfried Kracauer .....	79
3.1.2. Georg Lukacs .....	84
3.2. Temsilin Gerçeklikle Dolayımı .....	89
<b>4. NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE AYDIN KARAKTERLERİNİN ANALİZİ</b> .....	92
4.1.Nuri Bilge Ceylan Aydınlarının Nihilizm İle İlişkisi .....	108
4.2. Nuri Bilge Aydınlarının Realite İle İlişkisi .....	111
<b>SONUÇ</b> .....	113
<b>KAYNAKÇA</b> .....	115
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	122

**SİMGELER ve KISALTMALAR**

AKP: Adalet ve Kalkınma Partisi

ANAP: Anavatan Partisi

CHP: Cumhuriyet Halk Partisi

DP: Demokrat Parti

FKF: Fikir Kulüpleri Konfederasyonu

MGK: Milli Güvenlik Konseyi

STK: Sivil Toplum Kuruluşu

TBMM: Türkiye Büyük Millet Meclisi

THKO: Türkiye Halk Kurtuluşu Ordusu

THKP-C: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi- Cephesi

## GİRİŞ

Sinema, toplum dinamiklerini yeniden yorumlayarak estetik kaygı ve farklı temsillerle sunar. Bu yeniden yorumlama hali, siyasi atmosferin topluma yansıma biçimi, yönetmenin sahip olduğu dünya görüşüne ve toplumsal konumlanışına bağlı olarak şekillenir. Bu çalışmanın amaçladığı şey tarihsel gerçeklik bağlamında aydın ve bu gerçekliğin sinema temsiline ve özellikle neredeyse tüm filmlerinde bir karakter olarak yer veren Nuri Bilge Ceylan sinemasında temsilini açıklığa kavuşturmadır.

Antik Yunan'dan itibaren toplumun kanaat önderliğini üstlenen aydın kişiler iktidar ilişkileri, yaşam şekilleri ve toplumla olan bağları açısından daima söz konusu edilmiş, çoğu zaman da eleştiriye tabi tutulmuşlardır. Sosyolojinin önemli bir konusu olan aydınlar, sanatta temsil edilme biçimiyle de toplumsal tartışmalarda yer bulmaktadır. Gerçekliğin formunun sinema araçlarıyla deforme edilebileceği ve yeniden yorumlanabileceğini göz önünde bulundurduğumuzda karşımıza sanatçının tarihsel gerçekliği nasıl yorumladığı sorusu çıkar. Bir yanda daima Türkiye'de tarihsel bir odak konusu olan "aydın" öte yanda hemen her filminde böylesine bir karaktere yer veren Nuri Bilge Ceylan sineması karşılaştırmayı bekleyen bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tezin amacı da Türkiye Sineması'nda kendine özgü sinema dili ve almış olduğu uluslararası ödüllerle önemli bir yerde bulunan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde, "aydın" nasıl bir konum vermekte olduğu, onu nasıl temsil ettiği, hangi tartışmanın içinden bakmakta olduğunu saptamaktır. Ancak bu noktaya gelmeden önce, uygarlık tarihinin en eski toplumsal kimliklerinden, aktörlerinden biri olan 'aydın' kavramını tarihsel olarak incelemeyen günümüzde yüklenen anlamları analiz etmek eksik bir çalışma olur.

Tezin düzeni de bu kapsamı oluşturmak üzere oluşturulmuştur. Gerek kavrama yüklenen anlam çeşitliliği gerek kuramsal yaklaşımlar gerekse toplumsal pratiklerde karşımıza çıkan "aydın" kimliklerine tarihsel olarak bakmak doğru bir çerçeveye çizmemizi sağlayacaktır. Dreyfus Davası ile ele aldığımız 'aydın' kavramı çağdaş bir aydın tanımını karşımıza çıkarmıştır. Ancak "aydın"ın kökensel dinamiğini oluşturan kavramlar ele alınırken Dreyfus Davası'ndan geçmişe uzanan bir yol haritası çizilmiştir. Dolayısıyla tezimizin ilk bölümündeki başlıklar bu doğrultuda oluşturulmuştur.

Aydın yerine kullanılabilen birçok kavram arasından ilk olarak elit kavramı karşımıza çıkmaktadır. Elit, sahip oldukları aristokrat geleneğin bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Klasik elit teorisyenleri Gaetano Mosca, Vilfredo Pareto ve çağdaş elit teorisyeni olarak da Wright Mills'in görüşleri "elit" kavramını açıklamak için gerekli bir yerde durmaktadır. Mosca, elitler üzerine yapmış olduğu çalışmalarda öncü bir yer



edinir ve öne çıkan yorumu elit kavramını yönetici sınıf için kullanmış olmasıdır. Mosca'nın bu tercihidenden de anlaşılacağı üzere elitler sahip oldukları imkânlar ile yönetici sınıf olarak kabul edilmişlerdir. Bilindiği üzere her toplumda bir iktidar ve iktidarı meşru veya gayri meşru olarak destekleyen oluşum veya kesimler var olagelmışlerdir. Bu noktada elitler, iktidar ile yakın temas içerisinde olup ortak hareket etmişlerdir. Elitlerin kimler olduğu ve ekseninin ne'liği üzerine Pareto ise Mosca'dan etkilenecek oluşturduğu teorisine, elitliğini korumak adına, her türlü girişimin mubah sayılabileceği bir görüş eklemiştir. Hatta bunu bir puanlandırma sistemi içerisinde geliştirerek vicdan hükmünü ortadan kaldırıp tamamen kazanım odaklı gerçekleştirmiştir. Elitler üzerine yürütülen her bir çalışma diğerini bir adım ileriye taşımıştır.

Karl Marks'ın sınıflar ideolojisi üzerine yürüttüğü çalışmalardan etkilenen Wright Mills, görüşlerini bu düzlemde gerçekleştirmiştir. Mills, sahip oldukları ayrıcalıklı özellik veya sermaye ile toplum üzerinde var olan elitlerin sınıflar üstü olmadığını belirtir. Ayrıca Mosca ve Pareto'ya nazaran elitlerin "seçkinlerin dolaşımı" kuramından ziyade tabakalar arası geçişin mümkün olduğunu belirtir. Bu yaklaşım Mills'in daha demokratik bir elit teorisini ileri sürdüğünü gösterir. Ayrıca Mills'in teorisine göre sahip oldukları ayrıcalıklı konum, iktidar ilişkileri ve toplum üzerindeki nüfuzu açısından elitlerin günümüz aydın anlayışına yakın bir noktada yer aldığını söyleyebiliriz. Elit kavramı dışında aydın yerine kullanılabilen daha birçok kavram bulunmaktadır: Antik Yunan sofistleri, Orta Çağ'a doğru ilerledikçe görülen ve uzun yıllar toplum üzerinde etkisi olan ruhbanlar, filozoflar ve entelektüeller. Sofistler gezgin bir şekilde hedef kitlesi gençlerden oluşan öğretmenler anlamına gelmektedir. Özellikle gençler üzerinden bir eğitim anlayışının olması değişim amacının dinamiğini göstermektedir. Daha sonra karşımıza çıkan ruhban sınıfı kilisenin öğretilerini halka yaymak üzere okur-yazar kesimdir. Toplumda bilginin ulaşılabilirliği bu kesimin tekelinde bulunmuş bilginin istediği kadarını kendi gerçeklik anlayışına bağlı olarak yaymışlardır. Filozoflar ve entelektüeller kendilerini birbirinden bağımsız kabul etmişlerdir. Her iki grup da bir aydınının sahip olması gereken muhalif, bağımsız duruşu tam olarak sağlayamamıştır. Ancak bu onların tamamen konu dışı edilmesini gerekli kılmaz. Zira bugünün olması gereken aydınını ve aydını tartışıyorsak bu filozof ve entelektüeller sayesinde. 15. yüzyıla gelindiğinde din ve iktidar otoritelerinin tekelinde bulunan kitapların sınırlılığı matbaanın icadıyla sarsılmaya başlamıştır. Matbaa halkın bilgiye ulaşması, yeni iş sahalarının ortaya çıkması ve toplumsal sorunlara karşı tavrının yazım araçlarıyla yansıtılmasında önemli bir yere sahiptir. Aydınların nasıl bir yerde durduğu, hareket alanı, iktidar ve toplum ilişkileri daima güncelliğini korumuş bir

tartışma alanıdır. Dreyfus Davası, bu soruların çözümlenmesini, aydının günümüze en yakın anlamının ortaya çıkmasını ve profesyonel anlamda aydından söz edilmesini sağlamıştır.

Aydın kavramının profesyonel anlamda söz konusu olması onun üzerine teorik çalışmaları da arttırmıştır. Bu anlamda daha sonraki başlıkta ilk olarak Antonio Gramsci ele alınmıştır. Gramsci, sahip olduğu ilerici görüş ve iktidar eleştirileriyle bir aydın olarak tanımlanır. Dönemin hükümeti Mussolini, Gramsci için bu beynin yirmi yıl durdurulması gerektiğini belirtir ve tutuklarlar. Ancak tüm bunlara rağmen Gramsci, Hapishane Defterleri isimli el yazması defterler tutar. Marksist öğretisi çerçevesinde hareket eden Gramsci, en genel tanımıyla manuel anlamda eylemde bulunan herkesin entelektüel işlevde bulunduğunu ancak bir aydın olamayacağını; aydının toplumsal eksenindeki nüfuzu çerçevesinde var olabileceğini belirtir. Aydın üzerine teorilerini paylaşan diğer kuramcılardan Edward Said, Julian Benda, Jean Paul Sartre, Pierre Bourdieu de aydının ne olduğu, nelerle ilgilendiği, ilgilenmesi gereken konuların sınırı ve sınırsızlığı üzerinde durmuşlardır. Bu kuramcılar arasında Benda diğer kuramcılardan farklı olarak aydına üstün vasıflar yükleyerek gerçeklikten kopuk anlamlar yüklemiştir. Sartre ve Bourdieu aydının çalışma alanları konusunda çatışırlar. Sartre'a göre bir aydının müdahale edebileceği alan oldukça geniştir ancak Bourdieu bu yorumu insanın realitesinden kopuk ve böyle bir şeyin mümkümsüzlüğü üzerinedir. Aydın ne olduğu ve nelerle ilgilendiğinin yanı sıra özne olarak varlığı ve iktidar ilişkileri açısından Michel Foucault öne çıkmaktadır. Foucault, merkez iktidar anlayışı fikrinden yola çıkarak aydının da bu iktidar mekanizmasının parçası olarak bilginin üreticiliğini dolayısıyla hakikatin yönünü belirlediğini ileri sürer. Teorisyenlerin öne sürdüğü fikirler aydının ne olduğu ve etki alanının nasıl oluştuğunu anlamaya yönelik bir veri sunmuştur. Bu amaçla ele aldığımız kuramsal yaklaşımlardan sonra Osmanlı'dan bu yana Türkiye'deki aydının köken, anlam ve kimlik olarak hangi noktada yer aldığına değinilmiştir. Bu anlamsal çalışmalar Aydınlanma'nın ülkede yarattığı çatışma ve karşı çıkışlar içerisinde gerçekleşmiştir. Ayrıntılı bir şekilde ele aldığımız bu mevzu ikinci bölümün ilk başlıklarından itibaren aydının Osmanlı'da ve Cumhuriyet'ten itibaren Türkiye'de anlamsal oluşumları ele alınmıştır.

Osmanlı'da ulema, münevver ve alimler olarak tanımlanan aydın daha çok mistik anlamlar taşımaktadır. Aydınlanma'nın beraberinde getirdiği rasyonalizme karşı olan bu kavram önce entelektüel daha sonra aydın kavramıyla yer değiştirmiştir. Tanzimat Fermanı'yla başlayan rasyonalizm akımı Batı'nın tanınmasını sağlarken toplumda

yerleşik düşünme biçimlerinin, ülkenin kendi içerisindeki sınırlılığının sarsılmasını da beraberinde getirmiştir. Bu yeni düşünme ve yaşayış biçimi toplumu genel anlamda kendi öz benliğini kaybetme tehlikesi ve muasırlaşma heyecanı olarak ikiye ayırmıştır. Dünya üzerindeki gelişmişliği de kaçırınca Osmanlı gittikçe buhrana bürünmüştür. Bununla birlikte her ne kadar tam anlamıyla istenilen seviyeye ulaşılmamış olsa da matbaanın kurulmasına yönelik hareketler, yurt dışı eğitimleri gibi önemli adımlar atılmıştır. Günümüz Türkiye'sinin gelmiş olduğu noktayı anlamak için geçmişin ışığında hafıza tazelemek çalışmayı anlamak için önemlidir. Cumhuriyet'in ilanıyla yeni bir düşünce ve yönetim anlayışı gerçekleşmiştir. Bu dönemde Cumhuriyet'in ilanında önemli rol oynayanlar Osmanlı dönemi aydınlarıydı. Bu dönem aydınları özellikle kurmuş oldukları dergiler, gazeteler ve yayınlanan yazılarla ülkenin milli birlik ve bütünlüğünü sağlamak adına hükümet ile birlikte hareket etmişlerdir. Dolayısıyla bu dönemde bulunan aydınlar daha çok bürokratik bir görüntü sunmaktadırlar. Çalışma boyunca karşımıza çıkan önemli bir diğer husus yönetimin değişmesiyle toplum ve düşünce biçiminin de değiştiği yönünde olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin iktidarda bulunduğu dönemlerdeki aydın kitlesi daha çok okur-yazar bir profil çizmektedir. Ancak 1950'li yıllara gelindiğinde Demokrat Parti'nin başa geçmesiyle her mahallede bir milyoner paradisi o dönem aydınının anlamında belirleyici olmuştur. Genelde üniversite okumayan, bankacılık, inşaat sektörü gibi alanlarda var olan elit-aydınlar görülmektedir. Bu durum aydın çatışmalarını da beraberinde getirmektedir. Çünkü, bir yanda ülkeleri olan ve düşünsel ilerlemeyi hedefleyen aydın söz konusuken diğer taraftan maddi kazanımların ölçüt sayıldığı bir manzara sunulmaktadır.

Ülkenin siyasi gündemini oluşturan 1960, 1971 ve 1980 olayları toplum yapısının değişmesi ve aydınların tutumunu etkilemesi açısından da büyük öneme sahiptir. 1960 Anayasası'nın özgürleştirici ortamı 1971 muhtırasıyla sekteye uğramış, aydınların tutuklandığı, düşünce hareketlerinin önlendiği bir dönem yaşanmıştır. Huzursuz ortam daha sonra 1980 Darbesi'yle de zirveye ulaşmış, günümüze kadar etki etmiş, bugünün siyasi atmosferinin temelini oluşturmuştur. Demokrat Parti ile başlayan İslamcılık anlayışı 12 Eylül Darbesi'yle yükselişe geçmiş ve bugünün siyasi, toplumsal atmosferinin özünü oluşturmuştur. Bugünün iktidarının zihniyetini ve aydına yönelik tutumunu kavramak için 12 Eylül Darbesi'ni incelemek gerekli görülmüştür. 1980 Darbesi ülkede genel bir istibdat ortamı yaratmış, bunalım artmıştır. 1990'lara gelindiğinde 80'lerin kısıtlayıcı ortamı ve düşünsel muğlaklığın çözülmeye başlandığı görülmüştür. Yeni bir anlam arayışının olduğu sinema da konusunu bu ortamdan almıştır. Daha çok kadınların

ve aydınların yalnız, bunalımlı hallerini anlatan filmler artmıştır. Bu çalışmada ele alacağımız Nuri Bilge Ceylan filmleri bağlamında 2002 yılından günümüze kadar devam eden Adalet ve Kalkınma Partisi yönetiminin izleri de görülmektedir. Bu dönem Siyasal İslam'ın arttığı dolayısıyla seküler düşünce biçiminin iktidar odakları tarafından benimsenmediği, Batılılaşma'nın dışlandığı bir ortam sunmaktadır. Bu bağlamda hükümetin ülkede demokratikleşmeye yönelik muhalif aydınların önerileri yerine kendi aydın kitlesini atadığı görülmektedir. AKP, demokratikleşme amacıyla temel Kürt sorununa çözüm için oluşturduğu akil insanlar topluluğunu oluşturulmuştur. Bu grup, iktidarın memurları konumundadır. Türkiye'deki entelektüel düşünme biçimi ve aydınları geçmişten itibaren geçirdikleri dönüşüm ve anlamlandırma çabalarını ele aldıktan sonra sinema teorisi açısından bir karakterin temsili üzerine yoğunlaşmıştır.

Tezimizin ilk iki bölümünde aydının tarihsel oluşum süreci ve günümüzdeki anlamına ulaşmadan önceki muhtelif gruplara değindik. Dreyfus ile çağdaş anlamda söz edebileceğimiz "aydın" aydına yönelik yorum ve eleştirilerin son bulduğu anlamına gelmemelidir. Bundan sonra gerek toplum üzerinde gerek sanatta yer alan aydın tartışmaların odağını temsil, gerçeklik ve anlamlandırma üzerine yoğunlaştırmıştır. Bu açıdan tezimizin üçüncü bölümünde, Nuri Bilge Ceylan'ın etkilenmiş olduğu gerçekçi kuramcılara ve mimesisin, temsilin politikası üzerinde durulmuştur. Bu açıdan ilk olarak hem genel olarak sanatta hem de sinema özelinde gerçekçilik üzerine yaptığı çalışmalar ile Andre Bazin akla gelen ilk kuramcıdır. Ayrıca hala gerçekçilik denince akla gelen ve etki alanı geniş olan Bazin, gerçekçiliği sinema dahilinde ele almıştır. Gerçekçiliğin teknik açıdan yeniden üretimini ele aldığı teorisinde gerçekçiliği ağırlıklı olarak teknik ve biçim yönünden anlatmıştır. Fotoğraf ve sinemanın asıl meselesinin gerçekliği yansıtmak olduğunu ve bu amaçla ortaya çıktığını savunan Bazin, gerçekçi bir filmde olması gereken özelliğinin yaşamın görünmeyen farklı perspektif ve anlamlarını ortaya çıkarmak olduğunu belirtmiştir. Ağırlıklı olarak plan, sekans ve alan derinliği çerçevesinden gerçekçiliğin biçimsel açıklamalarını yapmıştır. Bazin, alan derinliği ile gerçeklikle arasındaki mesafenin azaldığını belirtirken kurgunun gerçekliğin sunumunda değerini aşağı çekmiştir. Bazin için tekniğin öncelikli amacı gözün göremediği alan, derinlik ve inceliklere ulaşmak ve onları gün yüzüne çıkarmak olmuştur. Sinemanın gerçekliği teknik açıdan gösterme yöntemi üzerine duran Bazin'in yorumları temsil etmenin yöntemi ve anlatının aktarımı üzerinden yorumlandığı için film analizinde önemli bir yerde durmaktadır.

Gerçekçi sinema anlayışının özellikle hikâye oluşturma kısmında ileri sürdüğü yenilikçi görüşleriyle önemli bir yere sahip olan bir diğer isim ise Siegfried Kracauer'dır. Hikâye edilmesi gereken gerçekliğin zaten hayatın içinde bulunduğunu ileri sürmüş bunu da "basit anlatı" ve "bulunmuş öykü" kavramlarıyla temellendirmiştir. Bu noktada yapılması gereken şey; yönetmenin öyküyü fiziksel gerçekçilikte bulup işlemesidir. Bu işlem hayatın gerçekliğinden kopmadan, oyunculuğu, ses efektlerini, müzik kullanımını, dramatik anlatı yapısını yoğunlaştırmadan doğal fiziksel gerçeklik ve insan kompozisyonunu ön plana çıkararak ve öyküyü doğal hayatın gündelik ritmine yaklaştıran bir sinema yaklaşımı kurgulamak gerçekçi sinemanın aktüel olan değil bütün zamanları içine alan bir örneğini gerçekleştirmiş olur. Nuri Bilge Ceylan da Kracauer'in kuramından etkilenerek oluşturduğu filmin öyküsünü gündelik hayattan alır. Ceylan, filmlerinde gündelik hayatın filmsel evrenini oluştururken onu anlamak için Kracauer'in kuramını ele almak gerekli görülmüştür. Her bir kuramcı gerçekliğin işlenişini genel olarak ele alsa da özelde üzerinde durdukları noktalar vardır. Bu açıdan George Lukacs da öyküde çatışmayı yaratan karakterler üzerinde durur. Lukacs ayrıca gerçekliğin yansıtılmasında sanatçının toplumsal olaylardan etkilendiğini ve yarattığı gerçekliğin onun algılama ve yorumlama biçimiyle alakalı olduğunu belirtir. Dolayısıyla gerçeklik, olayların birebir anlatımından ziyade bireysel hikayeler çerçevesinde sunulmalıdır. Gerçeklik kuramı ve onun filmde temsil süreci bağlamında yapılan yorumlar Nuri Bilge Ceylan'ın tercihlerini anlama noktasında faydalı olmuştur. En nihayetinde Ceylan'ın da filmde sıklıkla ele aldığı aydın karakterler önceki bölümde ele alınan kuramlar eşliğinde değerlendirilmiştir. Ceylan, aydınları toplumla uyumsuz, kendi içsel hesaplaşmaları nihayete ermeyen ve kadere mahkûm olarak yansıtmıştır. Ceylan'ın aydın karakterleri, Stuart Hall'dan da yola çıkarak gerçekliği yansıtırken verilen mesajın yönetmenin zihninden ibaret olmadığı yaklaşımıyla eleştirel bir yaklaşım içinde ele alınmıştır.

## KAYNAK ARAŞTIRMASI

Çalışma, sinemada aydın karakterlerinin temsili çözümlemesine geçmeden önce uluslararası ve Türkiye bağlamında aydının tarihsel gelişimini ele almaktadır. Bu durumda aydın kavramına tarihsel süreç içerisinde tekabül eden elit teorisi ve Avrupa düşünce tarihi ilk uğrak noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Thomas B. Bottomore'in Seçkinler ve Toplum, J. Morris Roberts'in Avrupa Tarihi ve Ahmet Cevizci'nin Aydınlanma Felsefesi kitaplarından faydalanıldı. Aydının çağdaş anlamda etimolojik değişikliklerinin Dreyfus Davası'yla son bulması ve Fransa'daki siyasal dönüşümler düşünsel anlamda kırılmalar sağlamıştır. Böylece aydın artık kuramsal açıdan ele alınmaya başlanmıştır. Aydının teorik açıdan değerlendirilmesinde Antonio Gramsci'nin Hapishane Defterleri kitabı büyük öneme sahiptir. Aydının, anlam olarak neye tekabül ettiğini, siyasal ve toplumsal anlamda hareket alanını, görevlerini yazan Gramsci bu anlamda literatürde ilk uğrak noktası olmuştur. Daha sonra toplumda değişen üretim ilişkileri ve toplumsal yapısıyla birlikte aydın teorisi dönüşmeye, yeni anlamlar kazanmaya, çoğalmaya başlamıştır. Varoluşçuluk Felsefesi filozofu olan J. Paul Sartre'in Edebiyat Nedir? eseriyle aydının toplumsal sorumluluğunu, neler yapabileceğini sorar. Michel Foucault, Entelektüellerin Siyasi İşlevi ile Özne ve İktidar kitaplarında aydının iktidar ve üretim ilişkileri içerisindeki bilginin üretiminde ve ne olunması gerektiğinden ziyade iktidar mekanizması tarafından dayatılan şeye bağlı olarak ne olunmaması gerektiği üzerinde durur. Farklı yazarların düşünceleriyle de yeniden yorumlanan ve tartışmaya açılan bu kuramcılar aydının teorik olarak anlaşılmasında odak noktasını oluşturmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümü, konunun uluslararası düzeyden daha yakın planda Osmanlı ve Türkiye açısından ele alınmasını içermektedir. Osmanlı'da Çağdaşlaşma, Aydınlanma konusu gerek yurt içinden gerek yurt dışından yazarlar tarafından işlenmiştir. Feroz Ahmad'ın Bir Kimlik Peşinde Türkiye ile Erik Jan Zürcher'in Modernleşen Türkiye'nin Tarihi kitapları Türkiye'deki Aydınlanma, aydın ve bunlara dair iç meseleleri ele almışlardır. Bu ele alışın ülke içinde tamamen kabul edilmesi Kurtuluş Kayalı'nın Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı kitabında eleştirilir. Kurtuluş Kayalı bu kitabında, Kadro Hareketinden itibaren başlayarak aydının siyasal, sosyal ve kültürel çalışmalarıyla etki alanını ve konumunu ele almaktadır. Farklı siyasi çizgilerde yer alan aydınlar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, genel olarak yerli ve yabancı aydınların Türkiye ile ilgili yapmış oldukları çalışmaların Türkiye'deki karşılığında söz etmiştir. Bu kitabın çalışma açısından önemi Kadro Hareketi, Yön Dergisi ve aydına yönelik

kolektif bakış açısını dönemin değerlendirmesi olarak ele almak olmuştur. Türkiye'de çağdaşlaşma ve yerellik konusu üzerinde önemli bir yere sahip olan Niyazi Berkes'in Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları kitabında uygarlığın değişimi ve din konusunu ele almıştır. Kadir Cangızbay'ın Aydın, Kavram Sözlüğü ile Sosyolojiler Değil Sosyoloji kitapları ile Murat Belge'nin Step ve Bozkır kitabı günümüzde halâ devam eden Aydınlanma ve geleneksel olanı koruma çabası üzerinden aydın ve siyasi işlevi ele alınmıştır. Farklı siyasi çizgilerde yer alan yazarların bakış açıları, çalışmanın içeriğini sabit olmaması açısından ele alınmış ancak varış noktasında belirsizliğe neden olmamıştır.

Çalışmanın sonuncu bölümünde, daha önce ele alınan teorik çalışmalar ve bu çalışmaların pratikteki izini sürerken sanatta temsilini ele alınmaktadır. Dolayısıyla gerçekliğin bir sanat eserine iz düşümünün ne'liği ve politikası üzerinde durulmuştur. Bu anlamda mimesis kavramı üzerinden Aristoteles ve Platon'un eserleri incelenmiş, Stuart Hall'in temsil teorisiyle farklı anlatı ve anlatı tekniklerinin olduğu ve bunların da eserin oluşum sürecinden alıcısıyla ilişkisi sonucu boyunca tarafsız olmadığı sonucuna varılmıştır. Her imgenin yaratıcısı tarafından farklı gösterme biçimlerinden yola çıkarak Nuri Bilge Ceylan'ın etkilenmiş olduğu gerçekçi kuramcılarının teorileri ele alınmıştır. Bu anlamda Andre Bazin'in Sinema Nedir? kitabıyla sinemanın gerçekliği kamera hareketleriyle sağlanması yönünde öne sürdüğü teorisinin izlerini Nuri Bilge Ceylan filmografisinde görüyoruz. Bu anlamda yönetmenin sinematografik tarzını ele almak açısından çalışmada yer verilmiştir. Daha sonra yönetmenin filmde gösterilecek olan gerçekliğin, gerçekliğin hangi noktasından ele aldığını incelerken Siegfried Kracauer'ın Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu ile George Lukacs'ın Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı ile Estetik kitapları kullanılmıştır. Filmlerin aydın karakterlerin temsili analizi konusunda literatürde yapılan çalışmalar genelde aydının yalnızlığı, uyumsuzluğu ve nihilist oluşu üzerinde durmuştur. Bu anlamda Bülent Diken'in Nihilizm kitabı incelenmiş ancak önceki bölümlerde aydına yönelik yapılan kavramsal çalışmalardan yola çıkarak aydının nihilist olmadığı, organik bağlarının olduğu görülmektedir. Eşref Akmeşe'nin Nuri Bilge Ceylan Sineması'nda Dekadanslar doktora tezinden faydalanılmıştır. Aslı Daldal'ın Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması makalesinden yararlanılmıştır. Yazılı eserler haricinde Hüseyin Etil, Ali Pulcu ve Ali Pulcu'nun Ahlat Ağacı'na Yansıyan Türkiye Manzaraları paneliyle Türkiye ile Nuri Bilge Ceylan'ın filmde tercih ettiği temsili konusunda çalışmada yer almıştır.

## YÖNTEM

Çalışmada, aydının günümüzdeki anlamıyla kullanımına kadar geçerli olan kavramlar, tanımlar ve teoriler, Osmanlı'dan itibaren Türkiye'de aydının etimolojik gelişimi, iktidar ilişkileri, toplumsal konumlanması ve sinemada temsil gibi teorik konular, literatür taraması yöntemiyle ortaya konulmuştur. Çalışmanın tarafsızlığı ilkesi dikkate alınmış, sosyolojik çözümlenmeler Durkheim'in "Toplumsal olguların şeyler gibi ele alınmaları gerektiği" önermesi temel alınmıştır. Çalışmanın örneklem bölümünde ise nitel araştırma yöntemi olan betimsel analiz yöntemi uygulanmıştır.

Aydın kavramının etimolojik gelişimi, tarih boyunca aydına yüklenen anlamlar ve aydından beklentiler, aydının siyasi ve toplumsal ilişkisi hem uluslararası düzeyde hem de Türkiye'de ele alınmıştır. Bu konu özellikle 80 Darbesi sonrası Türk Sineması'nda seçilen örneklerde ve Nuri Bilge Ceylan filmografisinde karakter temsili ile ele alınmıştır. Tezin teorik altyapısını oluşturmak için tezin kırılma noktalarını oluşturan ve literatürde önemli bir yere sahip yazarlardan faydalanılmıştır: Thomas B. Bottomore, Antonio Gramsci, Edward Said, Michel Foucault, Murat Belge, Niyazi Berkes, Hasan Akbulut, Bülent Diken ve Aslı Daldal.

Aydın karakterlerinin Nuri Bilge Ceylan sinemasında değerlendirildiği daha önceki çalışmalarda, aydının ağırlıklı olarak Türk toplumunda yer edinmemiş, nihilist bir aydın portresi çizilmiştir. Bu tez çalışmasında bir sanat eserinin temsil süreçlerinden geçtiği bununla birlikte senarist ve yönetmenin öyküyü oluştururken kendi kişisel düşünme pratiklerinden bağımsız olmadığı fikrinden yola çıkılmıştır. Örneklem kısmında ele alınan filmlerin değerlendirilmesinde filozof ve düşünürlerin mimesis ve temsilin yansızlığı teorisinden yola çıkılmıştır. Daha sonra yönetmenin etkilenmiş olduğu gerçekçi kuramlar ele alınmıştır. Buradan hareketle 80 Darbesi sonrası Türk Sineması'nda gördüğümüz aydın konulu filmlere ve tarihsel gelişim süreci içerisinde filmleriyle önemli bir yerde duran Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine bakılmıştır. Bir Sonbahar Hikayesi, Sen Türkülerini Söyle, Gece Yolculuğu filmleriyle Nuri Bilge Ceylan filmlerinde aydının siyasi tutumu, toplumsal ilişkileri, aydının hareket alanı gibi temel konularda analizler yapılmıştır.

Literatür taraması sırasında her ne kadar farklı aydın görüşleri olsa da temelinde okumuş, topluma yön verebilen, toplumda aksayan yönleri gösterebilen kişilerdir. Ancak mevzu farklı ideolojik veya sınıfsal bağlamında ele alındığında karşıdakini reddetme sorunsalıyla karşılaşmaktayız. Halbuki Foucault'un daha önce değindiğimiz üzere



aydının üç yönlü bir spesifikliği vardır. Bunlar, kendi sınıfsal konumunun organik entelektüeli, fiziksel anlamda çalışma standartlarını belirleyen şartlar ve hakikat siyaseti ve anlayışı. Bu yaklaşım ile aydının hareket alanı ve nüfuzu açısından özel konumu dışında birey olarak durduğu bir yerin, inandığı bir düşünme sistematığının olduğu gösterilmektedir. Aydın denildiğinde her ne kadar bir kurtarıcı profili anılsa da aydının kendi yaşam dinamiklerinden bağımsız düşünülmemesi daha sağlıklı olacaktır. Örneğin, Kış Uykusu filminde Aydın'ın kiracılarla olan iletişimi aydının toplumdan uzak oluşu, yabancılaşması, toplumun eksik yönlerini göstermek üzere yazı yazarken onlarla bütünleşemediği analizlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ancak Foucault'un değerlendirmeleri ışığında bir aydın burjuva da olabilir aynı şekilde işçi sınıfından da çıkabilir. Aydın dinamiklerini oluşturan unsurlar eleştirebilse de yok sayılmaya açık değildir. Öte yandan Kasaba filminde kasabanın tek okuyanı Emin gerek teorik bilgisi gerekse kasabaya yaptığı su kanalı ile donanımlı ve aktiftir. Ancak anlattıklarının anlaşılmadığı, milli değerlerden uzak olduğu söylenir. Emin yapmış olduğu su kanalıyla yine de kasabalılar tarafından iyi anılmamaktadır ve yeğeni Saffet tarafından kendi tarlasını bahane ederek su kanalı yaptırdığını işitir. Benzer şekilde Ahlat Ağacı filmindeki Sinan'ın yazmış olduğu kitap, şehrin tanıtımını, ulusal benliği inşa etmediği için basılması için sponsor olunmaya gerek görülmez. Ancak Sinan, Truva Atı'nın sembolik anlamından ziyade oradaki yaşlı adamın öyküsünü toplumsal açıdan değerli görmektedir. Verilen örneklerde olduğu gibi aydının çarpıklıkları gösterme uğraşı ve kendi içinde bulunduğu toplum yapısına bağlı olarak yaşaması oldukça doğaldır. Bu noktadan hareketle film analizlerinde aydın karakterlerin söyledikleri, toplum tarafından bencilce, yabancı, gereksiz görülmesi yorumu acele alınmış bir tutumdur.

## 1. TARİHSEL SÜREÇTE AYDIN KAVRAMININ KAPSAMI, TANIMLAR, ANLAMLAR VE DÖNÜŞÜMLER

"Aydın" tarih boyunca tanımlaması zor bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Kavramların ilk ortaya çıkış şekilleri bilinemezken bu yönde yapılan etimolojik çalışmalar köken ve dönüşümle ilgili olarak enformasyon sağlamaktadır. Aydın kavramı da İlk Çağlara dayanmakta ve günümüze kadar farklı temsil ilişkileriyle dönüşerek yeni anlamlar yüklenmeye devam etmektedir. Her dönemin farklı tarihsel ve sosyal koşullarına göre değişen süreçler, beraberinde kavramın öznesi olan aydınların algılanma biçimlerini etkilemiştir. Her ne kadar kimliği oluşturan, onu kapsama alanı içine alan semptomların neler olduğuna dair teorisyenler arasında bir uzlaşma olmasa da kimlik kavramı tarihsel ve toplumsal koşullarla biyolojik oluşumdan statü temelli kazanımlara ilişkin geniş yelpazede müphem ve esnek bir şekilde değerlendirilmesine rağmen bir bireyin konumunu tanımlayan her bir tanımı kimlik olarak ele almak eğilimindeyiz.

Siyasi, toplumsal ve tarihsel süreç İlk Çağlarda insanın ve doğanın algılanış biçimi ile modern dönemin düşünüş ve yaklaşım biçimleri arasında farklılıkların da göstergesidir. Özellikle Aydınlanma düşüncesinin Fransız İhtilali'nin önemli bir kırılma noktası olduğunu söyleyebiliriz. Düşünce dünyasını kökten etkileyen, alışagelmış fikirlerin terk edilmesi yeni kavrayışların ortaya çıktığı ve yayıldığı bu süreçte toplumu yönlendiren mekanizmaların da değişime uğraması kaçınılmaz olmuştur. Devlet yöneticilerinin zorba davranışlarıyla, dini kurumların mistik analizleri eleştirilmeye başlanmış; aklın ve bilimin yol göstericiliği önemsenmeye başlanmıştır. Bu durum şimdilik "aydın" diyeceğimiz ancak toplum üzerinde yönlendirici etkisi bulunan kamusal kimliklerin de görünür bir biçimde önem kazandığı bir dönemdir.

Tarihsel süreç boyunca "aydın" kelimesine benzer, muhtelif kavramlarla karşılaşmaktayız. Toplumsal dönüşümleri yaratan her sürecin aydın kavramına yüklenen anlamları, toplumsal hayattaki rolünü, siyasi ilişkilerini değiştirdiğini düşündüğümüzde kavramın kendisine tarihsel olarak yakından bakma gereği doğmaktadır. Ancak konumuz, günümüz "aydını" ve Türkiye'nin çağdaş sinemasındaki anlamsal göndermeleri ve temsilleri olduğundan kavramın tarihsel görünümünü de bugünle bağını oluşturacak bir sınırdan çizmek gerekmektedir.

"Aydın"ın günümüze en yakın anlamı Fransız İhtilali ile ortaya çıkmıştır denebilir. Bu durumda günümüzde ilerici görüşlerin oluşum sürecine değinmek faydalı olacaktır.

18. yüzyıla gelindiğinde Aydınlanma-Akıl çağı olarak bilinen bir dönem aralanmıştır. Entelektüel bir tutum ile Aydınlanma hareketi, 1789 Fransız Devrimi'yle en parlak dönemlerini geçirmiştir. Bu sürecin temelini Batı'da gelişen sanayileşme ve ticari faaliyetler dolayısıyla üretim ilişkilerinin değişimi, burjuvazi ve orta sınıfın ortaya çıkışı şekillendirmiştir. Bu kökten değişim ile insanların yaşam biçimi düşünsel bakış açılarını değiştiren felsefi iklimi Aydınlanma olarak tanımlamak dönemin kültürel yanını vurgular. Aydınlanma hareketi her toplumda farklı dönem ve etkilerde gerçekleşmiştir. İlk olarak İngiltere'de kapitalizmin doğuşu ile başlayan toplumsal değişim devamında Fransa'da özgürlük hareketi olarak sürmüştür. A. Kadir Çüçen'e göre süreç boyunca devam eden değişim Almanya'da felsefi temellerini oluşturmuş ve en nihayetinde tüm dünyaya nüfuz eden batılılaşma-modernleşme hareketine dönüşmüştür. (Çüçen, 2006, s.25). Rasyonalite ve modernite kavramları, kendi özgül anlamlarına sahip olmalarına rağmen ortaya çıktıkları dönem ve tutum nedeniyle dönemsel özellikleri açısından benzer anlamda kullanılmışlardır. 18. yüzyıla kadarki dönem boyunca; geleneksel toplum ve kültür yapısında, teorikte ve pratikte dönüşüm gerçekleşmiştir. Bunun yanında modernite; Rönesans endeksli olup insanların giyim kuşamından toplumsal faaliyetlerine kadar varan perspektifte başlayan yenilikle birlikte hümanist eğitim bağlamında ilk olarak İtalya'da kullanılmasına uzanan bir kapsamda yer alır. Modernite ve aydınlanma; ortaya çıktıkları dönemin düşünce anlayışına bağlı olarak benzerlik ve hedefledikleri ortak ilerlemeci amaç doğrultusunda iç içe geçmiştir. (Kılıoğlu, 2015, s.334). Dönemin düşünsel ve beraberinde kültürel oluşumunun temsilcisi Fransız Aydınlanması, belli bir entelektüel oluşum çerçevesinde düşünürlerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Ancak bu düşünürler kendilerini tanımlamak için *philosophe*<sup>1</sup> sözcüğünü kullanmışlardır. (Cevizci, 2017, s.172). Buradaki "filozof" kavramı sadece teknik anlamda felsefe yapmak değil, insanın kendi kendinin "filozof"u olması yani insanın kendini düşünmesi ve geleceği hakkında karar tayin edebilmesi anlamındadır. (Roberts, 2015, s.327). Bu nedenle toplumu aydınlatma sorumluluğunu üstlenmesi bakımından *filozoflar* "aydın" kimliği altına alınabilir. Bu dönemde filozoflar, aydını temsil etmiş ancak filozof olarak tanımlanmak istemişlerdir. Entelektüel oluşum ve toplumsal değişim bağlamında bir tür kültürlenme yüzyılı olan 18. yüzyıl filozoflarının o döneme kadar görülmemiş bir metafizik ve soyut

---

<sup>1</sup> Metafizik sistemlerden ve soyut düşünceden nefret eden bu entelektüeller kendilerini ifade etmek için *philosophe* terimini kullanmaktaydılar. Bunun da nedeni kendilerini klasik anlamda bir filozof olarak değil, fakat kendilerini insanları daha iyi ve daha mutlu kılmak amacıyla topluma ilişkin araştırmaya adanmış yazarlar, reformcular ve propagandacılar olarak görmeleri idi. (Cevizci, 2017;172).

düşünce gibi geleneksel düşünme biçimi dışına çıkmasını, farklı akım ve sosyolojik kavramların da gündeme gelmesini sağlamıştır. Nitekim bu bağlamda Fransız aydınlanmacı, materyalist ve ansiklopedistler Julien Lamattrie (1709-1751), Baron d'Holbach (1723-1789), Denis Diderot (1713-1784), Jean J. Rousseau (1712-1778) gibi birçok düşünür ve aralarında bir oyun yazarı olarak bulunan François M. Voltaire (1694-1778) sosyal ve siyasal anlamda dönemin çarpıklık ve bozukluklarını kaleme alarak mücadele etmişlerdir. Birçok kaynağa göre Voltaire, rasyonalizm ve hümanizmin önde gelen savunucusu olmuş, hoşgörü ve ifade özgürlüğü savunuculuğu haricinde Fransız başbakanını reforma davet eden risaleler yazmıştır. Bununla birlikte Voltaire ve arkadaşları, çeşitli konu, değerlendirme içeriğine ilişkin fikir ve eleştirilerini yazdığı Fransız Ansiklopedi'sini hazırlamışlardır. Gündelik hayattan akademiye ilişkin kapsamlı bir çalışma olarak hazırlanılan ansiklopedinin asıl amacı insanların çok yönlü ve karşılaştırmalı düşüncelerini sağlayarak o dönem içerisinde olağan karşılanan bağnazlık ve zalimliliğe karşı duruş ve reddetme tavrı sergilemektir. Hazırlanılan ansiklopedi değişim için bir tür entelektüel savunma, korunma aracı, yazara göre de bir tür "savaş makinası" olmuştur. Böylece bütün Avrupa boyunca yazarlar; kendilerini, yenilik, hükümet, hukuk, ekonomi anlamında yazmaya endeksleyerek bir toplumun değişip dönüşmesinin katalizörü olmuştur. (Roberts, 2015, s.328- Başdemir, 2005, s.2). Aydınlanma Dönemi boyunca muazzam gelişmeler olmuşsa da Doğu Avrupa'nın babadan oğula devredilen tımarlarında yaşayan köylüler, Güney İtalya'nın *latifundia*<sup>2</sup> 'larda, Endülüs taşrasının yoksul mahalleleri, Osmanlı egemenliğindeki Balkanlar; Newton, Voltaire, Montesquieu, Diderot, D'Alembert, Beccaria, Galvani, Kant, Feyjoo'dan gibi eserleriyle aydın Avrupalıların düşünce biçiminde yenilik sağlayan yüzlerce isimden haberdar olmamıştır. (Roberts, 2015, s.328-329).

Düşünsel yeniliklerin somut göstergesi matbaanın icadı ile Antik Yunan'da sofistlerin kitleler üzerinde etkili olan söz söyleme sanatı yöntemi modern dönemde edebiyata evrilmiştir. Kitlese hareket ve propagandalara öncülük eden yazının yayılması Aydınlanma hareketinin daha hızlı ve geniş kapsamlı yayılmasını sağlamış Fransız İhtilali'nin zemininin oluşturulmasında etkili olmuştur. Bu dönemde değişen iş gücü koşullarıyla birlikte kapitalist üretim biçimi şekillenmeye başlamış ve orta sınıf doğmuştur. Ahmet Cevizci'ye göre; aydınlanma düşünürlerinin kiliseyi ve otokratik yönetimi kıyasıya eleştirmesi, orta sınıfın da toplumda cazip bir konuma gelmesinin

---

<sup>2</sup> Zengin iş adamlarının sahip olduğu ancak köleler tarafından işletilen çiftlikler.

koşulları da hazırlamıştır. Bunun yanı sıra gelişen orta sınıf varlığını kültürel anlamda desteklemek amacıyla dönemin aydınlarını yanına çekmiştir. Böylece Fransız Aydınlanması filozofları burjuva sınıfının temsilcisi olarak faaliyet göstermişlerdir ve geleneksel din aristokrasi yapıları içinde bulunan öğrenim anlayışı yerine burjuvanın sağladığı yerlerde yaşayıp, salon ve kafelerinde fikir geliştirme yolunda tartışmışlardır. (Cevizci, 2017, s.172). Eğitime ulaşabilirliğin belli bir yüksek zümre tekelinde el değiştirmesi alt tabakanın düşünsel anlamda geri kalmasının mütemmim cüzü olmuştur. Dolayısıyla kültür ve eğitimin fildişi kulelerle sınırlı olması, öğretimin alt tabakalara ulaşmamış olması ve kitap fiyatlarının yüksek olması gibi dengesizlikler paralellik göstermektedir. (Bodin, 1984, s.32).

Aydınlanma döneminde düşünsel anlamda her ne kadar devrim niteliğinde gelişme kaydedilmişse de dönemin filozofları olması gereken bağımsız duruş içinde olmamıştır. Bir yandan baskıcı yönetim ve işbirlikçi kiliseye karşı çıkarken varlığını burjuva ile teminat altına almaya çalışmış dolayısıyla tam anlamıyla bağımsız olamamışlardır. Bununla birlikte dönemin filozofları, Napolyon'un kendi ideolojisini pekiştirmek ve kişisel çıkarları için filozofların fikirlerinden yararlanıp dilediği zaman umursamaz bir tavır sergilemesi tutumuna karşı çıkmıştır. Belli dönemlerde devlet yönetiminde söz hakkı tanınmasına rağmen fitili ateşlenen iktidar karşıtı fikirler, halk tabanını yanına alarak devrimin gerçekleşmesinde etkili olmuştur. (Netti'den aktaran Mardin, 1992, s.24)

Orta Çağ'da her ne kadar filozoflar burjuva güdümünde düşünsel faaliyet içerisinde bulunmuşsa da entelektüel çalışmalar artmış ve o döneme kadar ki geleneksel düşüncelere ilk karşı tepki gösterilmiştir. Bununla birlikte kendisini entelektüel olarak tanımlamaktan ziyade filozof olarak adlandırılmak isteyen filozofların yanı sıra entelektüel kesimin canlandığını söyleyebiliriz. Artısıyla ekisiyle düşünce akımını başlatan filozofların yanı sıra entelektüeller sadece düşünce üreten, kitap yazan değil Benjamin'in flâneur karakterine zemin hazırlayan bir niteliğe sahiptir: Toplum arasına katılmak. Buradan yola çıkarak geleneksel düşünme biçimine karşı seküler bir düşünme ve eyleme pratiği içinde olan düşünürlerin saray hamisi olmaktan çıkıp halk tabanına düşünsel anlamda nüfuz eden "*entelektüel*" den söz edebiliriz. Çeşitli uzanımları ve karmaşık yapısı olmakla birlikte genel bir tanımlamaya gidilecek olursa entelektüel; Latince "*intellect*" kökenli olup "*intellectus*"tan türemiştir. Intellect, yani beyin, us, zihin, güç, irade anlamına gelmiştir. Sözcük ağırlıklı olarak "*manuel*" (elle çalışan, elle ilgili) olana karşıt zihinsel faaliyetleri, kafa gücünü kullananları ifade etmektedir. (Bodin, 1984,

s.9). Entelektüel, her ne kadar kavramsal olarak "aydın"dan farklı görülse de kendisine benzer sorumluluklar yüklenmektedir. Kanaat önderi olan entelektüellerin, düşünsel faaliyetlerini toplumun bozuk yönlerine, yöneticilerin baskıcı tutumlarına yönelik iyileştirici çalışmalarda bulunması beklenir. Bu beklenti ve beklentinin sonucu bazen çatışma içinde olabilmıştır. Döneme ilişkin henüz iktidar ile entelektüeller arasındaki çizginin muğlaklığını koruması, entelektüelin güdümlü mü yoksa özgür mü olduğu ve hareket alanı konusunda belirsizlikler oluşturmuştur.

Aydınlanma felsefesinin temelini oluşturan akıl, düşünme, mantık önceliği entelektüel olmanın da temel belirleyiciliğini oluşturmaktadır. Yeni düşünme biçimiyle yeni bir dünya görüşü anlayışına dayanan Aydınlanma dönemi aynı zamanda aydın oluşumun da zeminini oluşturmuştur. Aydın olmanın ön koşulu muhalif olma, herhangi bir yönetim kurulunun çıkarlarına bağlı olmadan çarpıklıkları ortaya çıkarma ve fikir sunma yönünde olması gerekmektedir. Ancak daha önceki dönemlerde "aydın" rolünü üstlenen kesimin saray veya salon güdümlü olma sorunsalına karşılık Zygmunt Bauman, varsıl entelektüel kavramının kolektif anlamını 19. yüzyıla dayandırmıştır. Dreyfus Davası ile ilişkili olan bu yaklaşım entelektüellerin sadece kendi iş ve memuriyetlerini icra etme faaliyeti dışında kamusal olan karşı çıkışları ile birlikte olması gereken muhalif, anti-konformist entelektüelin varlığına işaret etmiştir. (Bauman, 2003, s.30).

Tarihsel süreç içerisinde ele aldığımız "aydın" kavramına dair muhtelif kavramları ele aldık. Ancak "aydın"ın günümüzde aynı zamanda entelektüel terimiyle oldukça yakın düşmektedir. Bu nedenle entelektüel teriminin hangi gelişmelerden ötürü aydına dönüştüğü de ele alınması gereken noktalardan biridir. Dreyfus Davası itibariyle "aydın"a yüklenen anlamın ne'liği, toplumsal konumu, hareket alanı netleşmiş ve genişlemiştir. Bu da aydının muğlak yaklaşımlardan sıyrılıp profesyonel bir anlam kazanmasını sağlamıştır. Anlamdaki değişim ve farklı tanımlama tezahürüne ilişkin ayrıntılı bilgiye sahip olmak için Dreyfus Davası'na bakmakta fayda vardır.

### **1.1."Aydın": Tarihsel Kırılma Noktası, Kökeni ve Yaklaşımlar**

Aydın kavramı ve onu imleyen anlamsal açılımlardan, çeşitli kavramsal çıkmazlar içinde ele alınan "entelektüel" tanımı Dreyfus Davası ile birlikte netlik kazanmış, belli bir grubu tanımlayan ve kapsayan kavram olmuştur. Baysan'ın ele aldığı Dreyfus Davası sürecinde yaşanan olaylar, beraberinde ortaya çıkan gelişmeler ve bu davanın "aydın" kavramı üzerindeki etkisi açıkça anlatılmaktadır.

Çöpten, istihbarat niteliği taşıyan bir mektubun çıkması ve herhangi bir dayanağa bağlı olmayan düzmece belgelerle oluşturulan suçlama girişimi Yüzbaşı Dreyfus'un

Şeytan Adası'na sürülmesine neden olmuştur. Basın yayın organlarının da desteğini alan hâkim güç, suçlama nedenini kendi çıkarına yönelik olarak casusluk olarak nitelendirmiş, halk arasında Yahudi ırkçılığına yönelik bir tutumu körükleyerek gerilimi yüksek tutmayı başaramıştır. Dreyfus'un ceza sürecinin ilk yılında Fransa hükümetinin değişen kadrolarında Yarbay Picquart, Dreyfus'a yapılan haksızlığı gün yüzüne çıkarma gayretinde bulunur ancak sürgün ve tehlikeli görevlerle susturulmaya çalışılır. Tüm bunlara rağmen bildiklerini Senato Başkanı Yardımcısı Scheurer-Kestner'e anlatmasıyla senatör konuyu gündeme getirir. Gerçekleri kamufle etmek için harekete geçen ırkçı gazetecilere karşı Emile Zola, Le Figaro gazetesinde adalet ve gerçek yolunda hareket eden Picquart'a övgü niteliğinde "Gerçek Yürüyor, Onu Hiçbir Şey Durduramaz" yazısını yazar. Gerçekliğin çarpıtılmasının bir adalet sorunu olduğuna inanmaktadır.

Adalet arayışı ve mevcut duruma karşı isyan yazıları yazan Zola kaleme aldıklarını yayımlatacak gazete bulamayınca mücadelesini broşürler aracılığıyla sürdürür. Hükümetin tüm gerçekliği kapatma faaliyetlerinin yanı sıra Picquart'ın da cezalandırılması Zola'yı "Cumhurbaşkanı Felix Faure'a Açık Mektup" makalesini yazmaya sevk eder. Sık sık kullanılan "Suçluyorum- J'Accuse" mottosu ve yazının genel kapsamı büyük etki bırakmıştır. Böylece şair Peguy ve Mallarme, solcu siyasetçi Allemane, sosyalist milletvekili Jaures gibi farklı camiadan takdir edilmiş kendisine desteğiyle Fransa'da bir aydın hareketinin doğmasını sağlamıştır. Mektup ile birlikte cesaret duygusu artmış yazar, sanatçı, hukukçu ve akademisyenlerin bir araya gelerek yazdıkları Emile Zola'ya Hitap bildirgesi aydın hareketi olarak gerçekleşmiştir. Bir yanda Dreyfuscuların diğer yanda suçlayıcı ırkçıların bulunduğu dava tüm hızıyla devam ederken iktidar ve kollarında yaşanan değişiklik davanın yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Çekişmenin devamlılığını koruduğu ortamda toplumsal huzursuzluğun altında ezilen cumhurbaşkanı, Dreyfus'u affeder. (Baysan, 2002, s.183-191).

Dreyfus Davası ile bu noktaya kadar "aydın"ın günümüze en yakın anlamsal temeli oluşmuştur. Aydın olma ile entelektüel faaliyetlerde bulunma arasındaki ayrım kişi veya topluluğun seküler ve muhalif olma yanı ile ilgili olmuştur. Hakiki bir aydının kim ve nasıl biri olabileceğine ilişkin eleştiriler haksız yere suçlanan bir yüzbaşının davasının üzerine gidilmesiyle somut ve olması gereken bir hal almıştır. Entelektüel, Dreyfus Davası öncesinde halk arasına katılan ancak belli bir ekolle sınırlı kalmış, toplum ile ortak bir hareket hali pek görülmemiştir. Bu dava ile birlikte toplum entelektüel düşünme biçimiyle tanışmış, entelektüel kesim de hareket alanını halka karışarak genişletmiştir. Böylece fil dişi kulelerinden çıkan entelektüeller halkla birlikte yürümüştür. Hareket

alanının salonlardan dışarı çıkılması ile deney ve kuramlardaki bilgiler pratik kazanmıştır. Bu bağlamda Zygmunt Baumann, entelektüelin aydınlanma çağının ürünü olduğunu ancak 19. yüzyılın sonlarından itibaren entelektüel kavramından söz edilebileceğini belirtir. Ayrıca Dreyfus Davası'nın, kolektif entelektüellerin oluşumunun merkezinde olaylara karşı akılcı tutum oluşmasını sağladığını söyler. Ona göre meslek ve cinsiyetleri ne olursa olsun ortak bir gaye uğruna zihinsel bir ortak söylem oluşmuştur. (Baumann, 2003, s.30).

Dreyfus Davası'ndaki kamusal karşı çıkış ve muhalif olma tavrını Edward Said, aydının toplumla ilişkisini ve muhalif tavrını, ılımlı, yıkıcı olmayan bir yöntemle gerçekleştirmesi olarak özetler. Said, bir toplumun ne kadar özgür olursa olsun ve aydının ne kadar bireysel olursa olsun toplumdaki izole olmasının söz konusu olmadığını belirtir. Ayrıca ona göre "Her halükârda entelektüelin sesini duyurması ve pratikte tartışmalara, hatta mümkünse ihtilaflara yol açması gerekir. Ama yegâne seçenek, topyekûn atalet ya da topyekûn isyan değildir."(Said, 1995, s.71). Dreyfus Davası'yla aydın kavramı ve anlayışında radikal bir dönüşüm yaşanarak yeni anlayışların ortaya çıktığı görülmektedir. En önemli yanı ise bu dava ile günümüze doğru evrilen aydın kimliğini daha doğru anlamamızın yolu açılmaktadır. Ancak entelektüel kavramı da en az Dreyfus Davası kadar günümüzle ilişkilendirilebilecek bir geçmişe sahiptir. Bu kavrama da kısaca bakmak "aydın" kavramına yüklenen yorumlar açısından gerekli durmaktadır.

### 1.1.1 Entelektüel

Entelektüel kelimesi, sıklıkla aydın kavramı ile aynı anlamda kullanılmıştır. Ancak entelektüel kelimesi tarihi süreç içerisinde farklı anlam ve oluşumlarla birlikte aydın kavramından ayrı bir yerde kabul edilmiştir. Bu bağlamda entelektüel kavramının etimolojik köken, tarihsel gelişim, ilgili kullanım ve teorilerine bakmak gerekmektedir.

Entelektüelin tarihçesini ele alırken aydın ve entelektüelin kavramsal karmaşıklığına ilişkin dönemseller farklılıklar dahilinde değerlendirme ve yorumları ile karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda entelektüeller de sözlü ve yazılı edebiyat dönemlerine göre farklılık göstermiştir. Bu farklılığın temelinde entelektüel faaliyette bulunma ile entelektüel olma durumu yatmaktadır. Henüz yazı ve okul eğitimi kavramının olmadığı dönemlerde toplumun sorunları ile ilgilenen, uğraş veren okuryazar olmayan entelektüel faaliyetlerde bulunan kesim büyücü-rahip, soykütükçü (genealogist), ozan (minstrel) vb. olmak üzere etkinlikte bulunmuştur. Bu okur-yazar olmayan kesim insanların ihtiyaçlarına ilişkin manuel üretimin gerçekleştirilemediği alanlarda var olmuşlardır.



Okur-yazar toplumlarda da tanım; ozan, filozof, oyun yazarı (dramaturg) ve bürokratları kapsamaktadır. Ancak değişen toplum ve özellikler dolayısıyla tanımın işlevsel ve toplumsal mahiyeti önemli ölçüde değişmiştir. (Bottomore, 1996, s.72).

Entelektüel kavramını Batı düşünce tarihi kapsamında ele almadan önce entelektüel ile türdeş kabul edilen entelijensiya ve literati kavramlarını açıklamak gerekmektedir. *Entelijensiya (intelligentsia)* kavramı ilk defa on dokuzuncu yüzyılda Rusya'da üniversite eğitimi almış, alanında yetkin kişileri tanımlamak için kullanılmıştır. Daha sonra ise kol gücü gerektirmeyen düşünsel faaliyetleri sürdüren herkes için kullanılmıştır. *Literati* kavramı ise daha çok Orta Çağın feodal sistemine dahil bir kavram olup kendilerini bilgi edinmeye adanmış, bilgiyi muhafaza eden, topluma yön veren kişileri tanımlamaktadır. Böylesi bir ortamda bilgi kapalı bir ortamla sınırlı tutulmuş aydınlar buldukları toplumda aydın-yönetici seçkin katmanına oldukça yakın olmuşlardır. İktidar tamamlayıcısı yönleri ile mevcut düzen, gelenek ve görenekleri koruma, sürdürme görevi de literatinin yükümlülüğü altında olmuştur. Özellikle Çin'de bu kavram geniş bir zaman dilimi boyunca yönetici katmanını ifade etmiştir. Bu katmana dahil olmak halka açık, seviye ölçme ve değerlendirme sınavı ile mümkündü ve herhangi bir kalıtsal bir arayışa gerek duyulmadığı gibi dışa kapalılık da söz konusu olmamıştır. Tüm bunlarla birlikte pratikte üyeler feodal ve bürokrat ailelerden seçilmiştir. (Bottomore, 1996, s.72-Mardin, 1993, s.257)

Her iki kavramdan da anlaşılacağı üzere çoğunlukla kapalı bir sistem çerçevesi içinde "bilme"yi yanına alarak iktidar tamamlayıcısı bir tutum söz konusu olmuştur. Entelektüel düşünmenin temelinde bulunan eleştirel düşünme, sorgulama ve muhalif duruş misyonunun henüz yerleşmediği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda dönemsel özellikleri de göz önünde bulundurduğumuz zaman kavramın tanım ve özelliklerine karşı görecelik içeren bir durum söz konusudur. Gerek aydın gerek entelektüel kavramları, bilgi ve eleştirel tutumla alınıyorsa eğer bunun uygarlık kavramıyla ilişkisi de olacaktır. Yakından baktığımızda "Aydın"ın tarihsel gelişimi üzerinde üniversitelerin kurulması ve şehirleşmenin kültürel oluşumunun belirleyiciliği söz konusudur. Nitekim Bodin bu noktada "Kültür, uygarlık tarihinin parçası aydınlar tarihini öğrenmektir." demiştir. (Bodin, 1984, s.19).

Entelektüel oluşumun muhtemel başlangıç noktasını, diğer uygarlıklara nazaran yazılı eserler bakımından zengin olan Antik Yunan'dan itibaren ele alacak olursak; başlangıç noktası sofistler olacaktır. *Sofist (sophistes)* kelimesi düşünsel konularla ilgili veya belli bir mesleki alanın erbabı anlamında kullanılmıştır. Sofistler herhangi bir okul

veya kuruma bağı kalmadan site devletleri boyunca gezerek eğitim veren meslek grubu olmuştur. Hedef kitlenin gençler olduğu eğitim paralı olup dini-mitolojik tutumlardan uzak seküler bir anlayışla gerçekleşmiştir. (Tekin, 1998, s.132). Dolayısıyla sofistler dönemin entelektüel faaliyetlerini üstlenen aydın kesimin temsili olmuştur. Sofistlerin eğitim ve kültür anlayışına değin nihai bir sonuç için; özgür aklın önderliği olan eğitimi gezerek ve usta-çırak ilişkisi içerisinde sürdürmüşlerdir.

Orta Çağ'a gelindiğinde kentleşme ile farklı iş kolları ortaya çıkmıştır. Bir çiftçi aynı zamanda zanaatkar kabul edilirken soylu bir asker de hukuki konularda karar alabilmiştir. Bu geçişken iş bölümü ağı içerisinde özellikle aydın kimliğini üstlenen *ruhban* sınıfını da ele almak gerekmektedir. Ruhban sınıfı aynı zamanda diğer tüm iş kollarını da kapsamıştır. Zihinsel faaliyetler çalışma alanlarının bir yönünü oluştururken bu etkinlik Tanrı buyruğu olarak kabul edilerek sürdürülmüştür. Özellikle manastırdaki keşişler hoca, düşünür ve yazar gibi tanımlamaları da kapsamıştır. Ancak çalışma alanları kitapların el yazmasıyla kopya edilmesi, faaliyet alanlarının kilise alanı dışına çıkmaması gibi kriterlerden dolayı henüz entelektüel tanımına uymamaktadırlar. (Le Goff, 1994, s.22). Dolayısıyla rahipler her ne kadar kilise kapsamı dışında faaliyet sürmemiş olsa da okur-yazar olmaları ve bilginin üretimi ve kontrolünü üstlenmeleri açısından aydın sınıfı içerisinde yer almışlardır.

Entelektüelin gelişim gösterdiği toplumsal yapının zamansal gelişim endekslerine bakmak konunun girift tarihini anlamak açısından daha da açıklayıcı olacaktır. Bodin'in ele aldığı biçimiyle bu süreci şöyle inceleyebiliriz: Matbaanın icadı Orta Çağ'ın kültür değişimi üzerinde önemli bir yere sahiptir. Johannes Gutenberg'in öncülük ettiği bir grup mucit matbaanın niteliksel ve niceliksel anlamda gelişimini sağlamıştır. Bu adımla birlikte 15. yüzyılın ortalarından itibaren kaynakların çoğaltılmasında el yazmasından baskı tekniğine geçilmiştir. Böylece hem kitap yazımı manastır keşişlerinin tekelden çıkmıştır hem de okuyucu kitle artmıştır. Okuyucu kitlenin artmasıyla bilginin etkileşimi artmıştır ve bireyselleşen yazarlar belirgin bir konuma sahip olmuştur. Her ne kadar ilk başlarda dini kitaplar üzerinde çalışılsa da 15. yüzyılın sonlarına gelindiğinde halkın anlayabileceği bir yazın dönemine geçilmiştir. Bununla birlikte eski dillerden yapılan çevirilerin artmasıyla gelişim aşamasındaki ulusal diller zenginleşip daha da düzgünleşmişlerdir. 16. yüzyıla gelindiğinde matbaanın gereksinim duyduğu dizgici, çevirmen, kitapçı gibi işgücü ihtiyacı insanları yoksulluktan kurtarmayı sağlarken aynı zamanda aydın görevi de yüklemiştir. (Bodin, 1984, s.25-26). Matbaanın etkisiyle basımlar propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmış devrimlerin yayılmasına

öncülük etmiştir. Söz konusu yeniden doğuşu simgeleyen Rönesans ve Reform Hareketleri Orta Çağ'dan ayrılmamakla birlikte; Rönesans Dönemi'nde yüksek kültürde başlayan değişim ile modernleşme süreci hız kazanmıştır. Rönesans Dönemi, bir yüksek kültür belirtisi olup insanların yaşam biçiminden, mimarisine kadar uzanan işlemeli mekân anlayışına kadar uzanmış bir katalizördür. Rönesans'ta değişimin asıl özünün temelinde yatan şey, ortalama düşünme biçimi ve alışılmış önermelerin dışında kalan algılama biçimlerindeki değişimdir. Düşünme biçimindeki yöntem değişikliği, Ortaçağ'ın skolastik düşünce yapısının değişmesinde etkili olmuştur. Kilise kontrolündeki dinsel düşüncelere olan duygusal tavır, entelektüelitenin beraberinde getirdiği rasyonel düşünme biçimiyle ussal ve diyalektik bir yapıya dönüşmüştür. Tipik Tanrı anlayışı yerine Tanrı rasyonel bir şekilde tanımlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla farklı düşünme biçimleri yeni algı ve yaklaşımlarla düşünsel eğilimlerin kaynağını da tesis etmiştir. Örneğin, hümanizm öğretisi teokratik Tanrı anlayışından Rönesans'ın insan merkeziliğine geçişinde etkili olmuştur. Yeni bilginin ve döneme önemli katkılar sağlayan oluşumların önünü açmıştır. (Davies, 1993, s.500). Birçok alanda çığır açan bu dönem Rusya ve neredeyse bütün Avrupa ülkelerine nüfuz etmiştir. Ancak çağın merkezi ve deyim yerindeyse Avrupa'nın eğitime gittiği okul İtalya olmuştur. 14. ve 15. yüzyıllar arasında İtalya'da düşünür, şair, biliminsanı, sanatçı, aydın kitlesi tüm dünyada en yüksek çoğunlukta olmuştur. Özellikle sanat alanında yeniliğin revaçta olduğu bu dönemde, sanatçıların eserlerinde düşüncelerini yansıtmaya yolunda kilise tekelinin kırıldığı gözlemlenmiş, insan mükemmelliği konusundaki fikirler öncülleştirilmiş ve geliştirilmişlerdir. 15. ve 16. yüzyıllarda sanatın doruğuna erişen Rönesans sanatçıları; Rafaello (ressam-mimar), Michelangelo (ressam, mimar, heykeltıraş ve şair), Leonardo da Vinci (mühendis, mimar, ressam, biliminsanı, heykeltıraş) ve birçoğu öncülük etmiştir. Çok yönlü faaliyet alanları ile bu sanatçılar Hristiyan sentezi ile kilisenin kültür alanındaki saltanatına son verdiğine işaret eden faaliyetlerde bulunmuşlardır. Örneğin; "Michelangelo'nun Adem'in Yaratılışı isimli tablosunda; insan ırkının babası, güç ve dramatik etki bakımından, parmağıyla ona hayat veren yaratıcısını bile gölgede bırakan dev ve kahraman bir kişilik olarak betimlenmiştir.". (Roberts, 2015, s.271-273). Reform Hareketleri ise Martin Luther King önderliğinde kilisenin gerçekleşmesinde payının bulunduğu kötülükleri yok etme adına gerçekleşmiş bir halk hareketidir. Rönesans'a göre daha halkçı bir tutum içinde olmuştur. Reform hareketlerinin felsefesi Alman Üniversiteleri tarafından kabul görmüş ve benimsenmiştir. (Bodin, 1984, s.27). Anlaşılacağı üzere üniversitelerin ortaya çıkması ile birlikte toplumsal farkındalığın

artması paralellik göstermiş ve bu durum entelektüelliğin artmasını, aydın kesimin halk tabanına doğru dağılım göstermesini, devrimci hareketlerin artmasını sağlamıştır.

17. yüzyıla gelindiğinde feodal sistemin yıkımının ivme kazanması, matbaanın yaygınlaşması, yeni ülke ve kıtaların keşfedilmesi, düşünürlere.; o zamana değin görülmemiş bir düşünsel aktivite olanağı sağlamıştır. İnsanların kendi kaderlerini elinde tutma ve yön verebileceği düşüncesi Rönesans döneminde ortaya çıkmış, aydınlanma döneminde daha da gelişmiştir. Sanayi devrimi bu fikrin gelişmesine olanak sağlamıştır. Aydınlanma dönemi düşünürleri de bu tarz düşünme biçimlerinin daima var olmasının ancak eğitim önderliğinde mümkün olabileceğini düşünmüştür. (Mardin, 1992, s.126). Bu noktada dönemin önde gelen filozoflarından Descartes'in eğitim üzerine söylediği; "Kendine egemen olmak ve doğayı bilmektir." (Bodin, 1984, s.29) sözü dönemin rasyonel düşünme biçimini yansıtmaktadır. Evrenin varoluş sırrının bilinmezlikte değil içinde yaşanılan dünyada saklı olduğu ve bu sırda da ancak eğitim yolu ile ulaşılabileceği anlamına gelmiştir. Son olarak genel olarak dine karşı olma yolunda yürütülen yorumlara ilişkin; 17 yüzyıl düşünce anlayışı dini reddetmek değil toplum üzerindeki gelenekselleşmeyi inşa eden kilise despotunu yıkmak üzerine kurulmuştur.

Bu noktaya kadar aydınının temel olarak okur-yazar olma durumuna ilişkin toplumdan ayrıştığı üzerinde durduk. Ancak tarihte feodal düzenin sürdüğü dönemlerde ırk, dil, cinsiyet gibi biyolojik unsurlar ve maddi güç üzerinden var olan bir sosyal tabakalaşmayı göz ardı edemeyiz. Bu ayrıştırıcı özelliklere sahip olan kesim, maddi güç ayrıcalığıyla "seçkin" bir konumda yer almışlardır. Seçkin-elit olarak adlandıracağımız bu kesim toplum üzerinde yönlendirici vasfiyle yer almış olması bakımından günümüz aydınıyla benzer bir noktada yer almıştır. Dolayısıyla elit kavramı, aydın ve entelektüel kavramlarıyla kesişen bazı noktaları barındırmaktadır ve konumuzu daha da netleştirmemizi sağlayacaktır.

### **1.1.2.Elit**

Geçmişte ve bugünün dünyasında karşılaştığımız, üzerine teoriler atılan toplumsal tabakalaşma; ırk, din, cinsiyet, varlık (mal-mülk) gibi birçok değişkene bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Buna bağlı olarak toplumda sahip olunan haklar ve yaşam standartları bakımından belli bir zümrenin diğer bir gruptan daha iyi koşullarda varlığını sürdürdüğü gözlemlenmiştir. Antik Mısır, Antik Yunan ve Antik Roma gibi toplumlardaki köle-efendi ilişkisi zamanla paralel bir şekilde toprağı işleyen serf ve toprak sahibi efendiler olarak var olmuştur. Bu eşitsizlik durumu kapitalist üretim ve yaşam biçimine geçince toprak sahibi beyler, şövalye, aristokrat, zanaatkâr, kentsoylu gibi yeni tabakalara

bölünmüştür. (Ozankaya, 1991, s.190). Sınıf tanımları değişen ekonomik ve toplumsal koşullara bağlı olarak her ne kadar farklı tanımlamalarla karşımıza çıksa da sahip olunan haklar nezdinde alt-üst tabaka ayrımı sosyal tarih sahnesinde varlığını sürdürmüştür ve sürdürmeye devam etmektedir. Ayırıcı nitelikleri ile üst tabakayı temsil eden seçkin-elit zümrenin yaşamsal tüm haklardan büyük payı alması onlara diğer alt tabakalar üzerine söz söyleme, önderlik etme hakkı tanımıştır. Sahip oldukları maddi olanaklar ile bilginin gücünü elinde tutan elitler niteliksel olarak entelektüel-aydın tanımına uymasa da feodal düzen kapsamında sahip oldukları ayrıcalıklar ile aydın kavramıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda aydın kavramının anlamsal benzerliği açısından ilkel temelini temsilen elit kavramını tanımlayıp ilgili teorilerini ele alacağız.

Daha çok siyasal bilimlerde karşımıza çıkan elit kavramı Fransızca'dan alınmıştır. Ancak kelime Latince "*eligere-seçmek*" kökünden türemiştir. Türkçede kullanım yaygınlığından ötürü elit kelimesinin kullanımına ağırlık verilmiştir. 17. yüzyılda yüksek kaliteli ürünleri tanımlamak için kullanılan elit kavramı değişen toplumsal yapı ile ilerleyen zamanlarda yüksek rütbeli asker ve üst tabakada yer alan soyluları nitelendirmek amacıyla kullanılmıştır. (Bottomore, 1996, s.7). Bununla birlikte elit kavramı farklı dönemlerde farklı coğrafyalarda değişik anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, İncil'in bazı bölümlerinde cennetle ödüllendirilecek seçkinlerden bahsedilirken öte yandan İsviçre'de değerli bir malın niteliğini belirtmek için de elit kavramı kullanılmıştır. Benzer farklılık Sovyet Rusya'da Komünist Parti elit parti olarak kabul edilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Fransız İhtilâli'ne kadar Aristokrat ve Ruhban sınıfı olarak görülen elit kesim; günlük dilde maddi veya manevi yönden zengin kimse olarak görülmektedir. Genel olarak kullanıldığı yer veya tarihi kullanımı ne olursa olsun elit kelimesi üstün nitelikleri tanımlamaktadır. (Dâver, 1969, s. 128-129).

Elit-seçkin kavramı üzerine ilk kuramsal çalışmalar yirminci yüzyılın başlarında Gaetano Mosca ve Vilfredo Pareto tarafından gerçekleştirilmiştir. Mosca, elit ve kitle ayrımına ("elit" kavramını kullanmamakla birlikte) ilk kez metodolojik bir yorum getiren siyasal bilimci olarak kabul edilmektedir. Mosca, elit kavramı yerine yönetici sınıf, kitle yerine de yönetilen sınıf kavramlarını kullanmıştır. Dolayısıyla bütün toplumları, yöneten sınıf ve yönetici sınıf olarak ayırmaktadır. Sözü edilen yönetici sınıf eğitilmiş, militarist başarı elde etmiş, bürokraside yer edinen farklı yüksek kesimlerdeki kişilerin bir araya gelmesiyle oligarşik bir yapıyı oluşturmaktadır. (Kapani, 2007:126). Bununla birlikte yönetici sınıfın kapsamına ilişkin resmen faaliyette bulunan ve olayları belli bir mesafeden yöneten "asıl yönetici sınıf" ayrımına gidilmiştir. Resmen yönetimde

bulunanlar (elitler), asıl yönetici sınıfın çıkar ve tutumları lehine hareket etmek zorundadır. (Dâver, 1969, s.124). Yönetici sınıf siyasi işlevde bulunan, iktidardan beslenen ve iktidarı besleyen azınlık elit grubu anlamına gelirken, yönetilen sınıf ise yönetici sınıf kontrolündeki çoğunluğu tanımlamaktadır. Teorisini yöneticiler üzerinde temellendiren Mosca, azınlıkta bulunan yönetici sınıfın; bilgi ve tecrübeleriyle içinde buldukları tabakada birbirlerini tanımakta ve uyum içerisinde işbirliği yaptığını belirtmiştir. Bu sayede birbirini tanımayan ve örgütlenmeden uzak oldukları için çoğunluğa, iktidar aracılığıyla hükmedebilirler. Yöneten azınlık-yönetilen çoğunluk diyalektiğinin kaçınılmaz olduğunu belirtirken bunun altında yatan nedenler arasında sadece örgütlenme değil aynı zamanda yönetici kesimin üstün nitelikli (eğitim, soy, ırk, mal-mülk gibi) olmasıyla da ilişkilendirmiştir. (akt. Türköne, 2005, s.386). Mosca'ya göre "Tek bir güdüyle, tek bir itici güçle harekete geçen organize (örgütlenmiş) bir azınlığın (siyasal sınıfın) dağınık, örgütlenmemiş çoğunluğu yönetmesi ve onu hükmü altına alması kaçınılmazdır." (akt. Dâver, 1969, s.123). Mosca, yönetici sınıfın halk kitesini denetim altında tutmak için çeşitli metotlar kullanması gerektiğini söylemiştir. Ona göre hukukun kendi menfaatine göre biçimlendirilmesi ve buna uygun bir ideolojik propaganda işleyişinin yaratılması gereklidir. Yönetici sınıf varlığının tehlikede olduğunu düşünme durumunda çeşitli yollara (şiddet, baskı, hile, kandırma, ihtilal vs.) başvurabilir. Toplumsal dinamikler nedeniyle zamanla yönetici sınıflar değişim ve dönüşüm yaşayabilir ancak daima var olacağını ve sınıfsız bir toplumun mümkün olmadığını ileri sürmüştür. (Bottomore, 1996, s.19). Bottomore, toplumsal tabakalaşma bağlamında ve ilerici aydın değerlendirmelerinde ise aydının burjuva ile halk arasında yeni nesil bir elit kesim olacağını ileri sürmüştür. (Bottomore, 1996, s.71).

Vilfredo Pareto ise (1848-1923) kavram hakkındaki teorisini çoğunlukla Mosca'dan etkilenecek şekilde geliştirmiş ve dolayısıyla bu durum iki düşünür arasında çatışmalara neden olmuştur. Pareto, Mosca'nın yönetici sınıf kavramı yerine sistematik bir şekilde siyasal bilimlerde elit kavramını kullanan ilk siyasal bilimci olmuştur. Pareto, elitin tanımını yaparken çeşitli kollarda faaliyet gösteren kişilere tıpkı eğitimdeki not sistemi gibi puanlar vermiştir. Pareto'nun tanımı güç, varlık ve düşünsel konularda üst seviye başarıya ulaşmış kişileri kapsarken, vicdan-erdem gibi değerlerden bağımsız bir şekilde ele alınmalıdır. Pareto'ya göre seçkin; değer yargılarından bağımsız sistemli bir güç, zenginlik ve eğitim üzerinden (kişinin uğraş alanı her ne ise) üstün başarı elde etmiş kişiler için kullanılabilir bir terimdir. Teorisini iktidar ve ekonomik ilişkiler bağlamında geliştirmiştir. Ancak kavramın nesnel kullanımını bilime (en bilgili), inanç

(en kutsal), sanat (en sanatsal) ve etiğe (en erdemli) genişletilmesi mümkün görülmüştür. (Zetterberg, 2013, s.13). Kapsamlı bir elit tanımlamasından sonra tüm toplumlarda elit olan ve elit olmayan, elitlerin de kendi içerisinde yönetime katılan ve katılmayan olmak üzere ayrışmalarının kaçınılmaz olduğunu ileri sürmüştür. Görüşlerini siyaseti belirleme niteliğine sahip yönetici elitler üzerinden yürüten Pareto, toplumun en üst tabakasına din eliti, iş adamı eliti ve aydın eliti gibi farklı grupları dahil etmiştir. Pareto'nun teorisi Mosca'dan farklı olarak yönetici sınıf, düzensiz ve süreklidir diye yorumlanabilir. Düşüncelerinde Marx etkisi görülen Pareto, seçkinlerin dolaşımı kuramına yönelik: "İnsanlık tarihi, seçkinlerin durmadan devam eden yer değiştirme tarihidir: Biri yükselirken diğeri alçalır." (Zetterberg, 2013, s.13). Seçkinlerin dolaşımı teorisini tam da bu noktada temellendiren Pareto, "Tarih bir aristokrasiler mezarlığıdır." diyerek bütün toplumlarda elitlerin değişip dönüştüğünü ve yenilendiğini ifade etmiştir. Dolaşımın gerçekleşme sürecindeki herhangi bir engel devrim yaratabilir. Bu durumda bir karşı-elitin doğması kaçınılmazdır. Dolayısıyla normal dolaşım veya ihtilal ile sonuçlansa da daima yönetici elit var olacaktır. Toplumlar daimî olarak kitle-elit ayrımına gidecektir. (Kapani, 2007, s.128).

Klasik elit kuramcılarının görüşlerinden sonra çağdaş elitler teorisi bağlamında Charles Wright Mills'in (1916-1962) görüşleri etkili olmuştur. Mills'in teorisi, ele aldığı yönetici sınıf kavramı türdeş olmayan grupların bir araya gelerek iktidar ile birlikte hareket etme açısından Pareto'nun yöntemine benzetmekle birlikte onun tersine oligarşik elit yönetim şeklini zorunluluk olarak değerlendirmez. Mills; Marx, Mosca ve Pareto'nun etkisiyle elit kesimi "yönetici-egemen sınıf" olarak değil "iktidar seçkinleri" olarak tanımlamıştır. Mills, egemen sınıf yerine iktidar seçkinleri deyimini tercih etme nedenini şöyle açıklıyor: "Egemen sınıf" yüklendiği anlamlar nedeniyle kötü bir deyimdir. "sınıf" ekonomik bir tanımdır, "egemen" olmak ise siyasal. "Egemen" deyimini bu nedenle ekonomik bir sınıfın siyasal olarak hükmettiği kuramını kapsamaktadır. (Bottomore, 1996, s.33). Dolayısıyla Mills, teorisini iktidar-elit kavramı üzerinden yürütmüş ve siyasal, askeri, şirket yöneticisi elitleri iktidarda söz sahibi olarak kabul etmiştir. Bu üçlü grup arasında; sahip olunan roller keskin sınırlarla belirlenmiş değildir. Örneğin; bir şirket yöneticisi bakan olabilir. İktidar ilişkilerinin uluslararası boyuta taşınması ile askeri yapı, politikanın önemli bir ayağı haline almıştır. Böylece bu gruplar birbirlerinin sınırlarına müdahil olmazken temelinde aynı üstünlük gayesi ile ortak konumdadırlar. (Mills, 1974, s.13). İktidar seçkinleri böylece gruplar arasındaki iktidar anlayışının kendi sınırları içerisinde ancak bir o kadar da ortak bir merkezileşme gayesi içinde olduğu kabul

edilebilir. Kendi içerisinde dolaşımli bir iktidar seçkinleri teorisi ile Mills, diğer teorisyenlerden ayrılmaktadır. Wright Mills, önceki elit kuramcılarının aksine elit yönetimi kaçınılmaz yönetim biçimi olarak görmez. Ayrıca seçkinlerin doğuştan seçkin bir karakterle dünyaya geldikleri gibi bir görüşe itibar etmez. Seçkinlerin arasından bazıları iddia edilen özelliklere sahipse bu doğuştan değil, sahip olduğu ayrıcalıklı hayat standartlarından ileri geldiğini belirtmiştir. İktidar ve güç fonksiyonlarını elinde bulunduran azınlık, haber ve bilgi kaynakları ile alt tabakada yer alan insanların hayatını etkileyecek konumdadırlar.

Etimolojik kökeninden toplumsal yapı üzerindeki anlamına kadar ele aldığımız elit teorilerini benzer ve farklılıklar açısından toparlamak açıklayıcı olacaktır. Sınıfsal ilişkilere de değindiğimiz elitler toplumsal sınıf anlamında kullanılmamakta daha çok tabakalaşma çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ Avrupa'sının dünya görüşü Hristiyanlığın kilise öğretisi temel alınarak papazlar kontrolünde olmuştur. Dönemin hâkim düşünce yapısı, toplumsal düzenin tek mümkününün hâli hazırda var olan feodalitenin çıkarlarının korunması olarak kabul edilmektedir. Siyasi çıkarlarını koruma gayesi içinde olan derebeyi, saygınlığı sürdürebilmek için kölelerin varlığına ihtiyaç duymuştur. Ancak bu derebeyi ile köle ilişkisi 16. yüzyıla kadar sürdürebilmiştir. Klasik elit teorisyenleri, aristokratik dayanaklara bağlı bir elit sınıfının olağan bir hükmetme dürtüsünü ileri sürmüşlerdir. Klasik elit teorilerine göre elit olmanın koşulları; soy, ekonomik güç, ırk gibi ayırıcı şartlara bağlı olarak ele alınmıştır. Bununla birlikte elitlerin sürekli bir döngü içerisinde yükselme ve alçalma dönemlerinin doğal olduğunu ancak bunun yeniden yükselme amacı ile çoğunlukla hedonist bir yaklaşımın doğal karşılanabileceği ileri sürülmüştür. Bu duruma karşı halk tabanında tepkiler doğmuş ancak sonu kanla biten güç savaşları yaşanmıştır.

Çağdaş ya da demokratik diyebileceğimiz elit teorisi klasik elit teorilerinden tabakalara yöneltilen anlam bakımından farklılaşmaktadır. Çağdaş elit teorisi klasik anlayışa göre daha hümanist bir yaklaşım içerisinde olmuş, elitliğin sınıflar arasında hareket edebileceği düşünülmüştür. Yönetilen çoğunluk yönetici azınlığı eleştirebilmekte ve yönetici tabaka da halka karşı sorumluluk bilinci içerisinde hareket etmiştir. Elitleri iktidar nezdinde değerlendirdiğimiz yorumlar, bizi ayırıcı elit kavramına yaklaştırırken demokrasi ya da halka yönelik bu tarihsel süreç yorumlarının ise bizi aydın kavramına hazırladığını öne sürebiliriz. Çağdaş yaklaşımlar arasında Antonio Gramsci'nin düşünceleri, düşünce önderliği, toplumsal ve ekonomik sınıflarla bağı bağlamında aydın kavramına tarihsel bir açıklık getirecektir.



## 1.2. Aydın'ın Toplumsal Konumuna Çağdaş Yaklaşımlar

### 1.2.1 Antonio Gramsci

Düşüncelerini Marksizm üzerine temellendiren Antoni Gramsci, tutuklu olduğu dönemlerde kaleme aldığı Hapishane Defterleri (1929) adlı kitabında aydın sözcüğünü açıklamış ve Marksizm kapsamında değerlendirmiştir. Marks'ın kuramları temelinde yeni bir bakış açısı getirerek aydının ayrıştığı temel noktanın, sınıfsal konum olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda egemen sınıf ve egemen sınıfa muhalif tavır içinde olan kesimlerin gelişiminde aydına aktif rol yüklemiştir. Hapishane Defterleri kitabı, temelde hegemonya, sivil toplum, pasif devrim, tarihsel blok, mevzi savaşı ve aydınlar üzerinden tesis edilmiştir. Aydın, Gramsci'nin düşüncelerini temellendirmiş olduğu tarihsel blok'un oluşumu üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Altyapı ile üstyapının kesişme noktası olan tarihsel blok bu iki kavram arasındaki hiyerarşiyi yıkarak Marksist teorilerin somut etkisinin görüldüğü bir ortam sağlamıştır. (Gramsci, 1997, s.12-Akkaya, 2014, s.38). İçinde bulunduğu toplumun yapısal özelliklerini taşıyan aydın, böylece dünya üzerinde var olan sorunlara ilişkin kayıtsız değildir. Bu noktada aydına, toplumsal yeri açısından sorumluluk yüklenirken toplumsal sınıflardan ve yapılardan bağımsız düşünülmemiştir. Gramsci ayrıca aydın kavramının kapsamını sorgularken kozmopolit bir düşünme biçimi gerektiğini savunmuştur. Antonio Gramsci, "Bütün insanlar entelektüeldir ama toplumda herkes entelektüel işlevini görmez." demiştir. Bu cümlesini sahanda yumurta kıran ve kendi paltosunun söküğünü diken kişinin aslında aşçı veya terzi kabul edilemeyeceği gibi kıstasın belirli koşul ve toplumsal diyalog kapsamında bir belirlenimi olduğunu ekleyerek örneklendirmiştir. Bir eylemin kas veya makine gücü ile gerçekleştirilmesinin zihinsel yaratımdan bağımsız olmayıp *homo faber*'in *homo sapiens*'ten ayrılamayacağını ve böylece herkesin entelektüel bir kimlik taşıdığını söylemektedir. Dolayısıyla hangi meslek grubundan olursa olsun her kişi felsefi düşünme yöntemiyle aynı zamanda aydındır. Ancak her insanın aydın olarak tanımlanamaması kişilerin toplumsal ilişkiler kapsamında gerçekleştirdiği iş ile ilgilidir. (Gramsci, 1983, s.19-20). Gramsci'nin kas ve düşünsel anlamda etki gücü ile birbirini kapsadığı aydın olma halinin toplum üzerindeki etkileme ve değişim sağlayabilme gücü ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Gramsci, aydının bağımsız olma durumları ve belli bir toplumsal sınıfı temsil etme tutumu sorunsalına dair bağımsız bir aydın sınıftan söz edilemeyeceğini; bununla birlikte her sınıfın kendi aydın grubunun olduğunu belirtmiştir. Kompleks kategorileşme

yapısının yanı sıra ayrışmanın temelinde üretim ilişkilerindeki evrilmeyi vurgularken aynı zamanda hem siyaseten belirleyici hem de toplumsal konularda hareket alanına tabi olduklarını belirtmektedir. Bu noktada Gramsci aydını iki gruba ayırır: her yeni ilerici sınıfın, toplum üzerindeki mekanizmaları örgütlemek amacıyla aranan "organik aydın" ve öteden beri süregelen tarihsel, toplumsal koşullar ve geleneklerle belli bir yapıya bürünen "geleneksel aydın". (Thomas, 2010, s.551-553). Endüstriyel üretim ilişkilerinde bir işletme sahibi, kendisiyle birlikte teknik, ekonomik yapılanma ve yeni bir hukuk anlayışının örgütlenmesinin oluşumunu sağlar. Örneğin; bir deterjan şirketinin daha fazla kazanıp büyüebilmesi için tüketiciyle halkla ilişkiler uzmanı aracılığıyla iletişime geçmesi, arz oluşturması ve tercih edilmeyi sağlaması için stratejiler yürüten biri organik aydındır. Organik aydınlar aynı zamanda her yeni sınıfın sistemli bir şekilde gelişme göstermesiyle oluşur ve her kesimin kendi özel aydınını oluşturması söz konusu olduğu için belli bir alanda uzmanlaşma görülmektedir. (Gramsci, 1983, s.34-35).

Geleneksel aydınlar kilise kontrolünde eğitim, iyilik, hoşgörü, ahlak, hayırseverlik gibi yardım hizmetlerini tekellerinde tutmuşlardır. Geleneksel aydınlar nesiller boyu aynı işi yapan eğitimciler, din adamları ve idareciler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Said,1995, s.22). Böylece geleneksel aydının yerleşik kodları muhafaza etmek ve geleneksel olanı devam ettirmek üzere olduğu görülmektedir. Organik aydın, kapitalist toplum yapısı ile toplumla daha yakın ilişki içerisinde pazar ihtiyacını arttırmaktadır. Günümüz koşulları içerisinde değerlendirdiğimiz zaman geleneksel aydınların, kitle iletişim araçları sayesinde kapsamı genişlemiştir.

Edward Said'e göre Gramsci'nin Marx'ın teorisinden yola çıkarak toplumun düşün ve yaşamının değişmesi üzerinde aktif rol yüklediği aydın kavramının yanı sıra Julien Benda'nın daha çok metafiziksel huzura erişecek bir gaye ile tanımladığı bir aydın söz konusudur. Benda, yetenekli ve ahlâki duyarlılığı öncülleyen filozof krallardan bahseder. Gerçek bir aydının ruhban sınıfının (*klerus*) temsilcisi olacağını belirtir. Ona göre bu kutsal özelliklere sahip olabilen; Sokrates, İsa, Spinoza ve Voltaire gerçek birer aydınlardır. Bu aydının temel amacı; sanat, bilim ve metafizik ile ruhsal doygunluğa ulaşma ve içinde yaşadığımız dünyanın pratiklerinden ziyade ebedi hakikati ön planda tutmaktır. Benda'nın aydınları, "Benim krallığım bu dünyanın krallığı değildir." demiştir. Ancak bu noktada Edward Said, Benda'nın aydın tanımının toplumsal varoluştan uzak olmadığını, entelektüelin çikarsız, adalet ve hakikate ulaşma misyonu ile gericiliğe karşı duruşu, baskıcı iktidar mekanizmalarına karşı tavrının mümkün olduğunu ve bu yönüyle entelektüel tanımına uygun olduğunu söylemektedir. Benda'nın entelektüel tanımına

uygun olarak Ernest Renan'ın (19. yüzyıl Fransız filozofu) Napolyon diktatörlüğüne takındığı karşı tavrını örnek olarak vermiştir. Renan'ın bu tavrı Benda'nın aydın tanımını haklı göstermektedir. Bununla birlikte Benda'nın aydına yaklaşımı, İsa gibi çarmıha gerilme, sürgün edilme, yakılma gibi ekstrem riskler gerektirdiğinden bu duruma katlanacak kişi sayısı azdır ve ancak azınlıkta bir ruhani grubun aydın olabileceği yönündedir. Bu aydınlar dünyevi işlerle uzlaşma sağlamaya indirgenmeyen, iktidara karşı sözünü esirgemeyen haşin ve cesur bir profil çizmektedir. Said bu noktada Gramsci ve Benda'nın aydın tanımlamasını karşılaştırır: Gramsci'nin toplumsal hayata müdahalede bulunan, aktif rol üstlenen aydın tanımının Benda'nın aydın tanımına nazaran daha gerçekçi olduğunu savunmuştur. Özellikle 20. yüzyılın dünyasına baktığımız zaman radyo ve televizyon çalışanları, sosyal medya analist ve hukukçuları, hükümet danışmanları, özel pazar raporları hazırlayan meslek grupları gibi yeni iş sahalarının ortaya çıkması Gramsci'nin aydın tanımının geçerliliğini belirtmektedir. (Said, 1995, s.22-25). Dolayısıyla aydını aydın yapan temel mesele, teori ve pratik arasında kurdukları birlikteliktir. Bu nedenle yukarıda modern aydının belirleyici özelliği olarak vurgulanan düşünce ve pratik birlikteliği olarak işaret ettiğimiz *praxis* kavramı, Benda ve Gramsci'nin aydın teorisinde de yer almaktadır. Bu bağlamda 20. yy'in önemli düşünür figürlerinden Jean Paul Sartre ismi öne çıkmaktadır.

### 1.2.2. Jean-Paul Sartre

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 20. yüzyılda aktivist-aydın kimliği ile öne çıkan Jean Paul Sartre'ın (1905-1980) *Edebiyat Nedir?* kitabında sorduğu "*Ne yapmalı?*", "*Ne yazmalı?*", "*Nasıl Yazmalı?*", "*Kimin için yazıyoruz?*" soruları makro düzeyde düşünür, sanatçı ve edebiyatçıların aydın yönünü, ne'liğini, kapsamını, yerini ve hareket alanını sorgulamaktadır. (Said, 1995, s.74). Sartre, *Edebiyat Nedir?* kitabında her ne kadar yazar sözcüğünü kullanmış olsa da aşağıda yer verdiğimiz paragraf aydının toplumsal rolünü işaret etmektedir:

*"Her şeyden önce kendi özgür tasarımı dayanarak yazar oluşumdur. Ama bunun hemen ardından şu gelir: Ben, öteki insanların yazar olarak gördüğü yani belli bir isteğe karşılık vermesi gereken ve istese de istemese de belli bir toplumsal görevle yükümlendirilen bir insanımdır. Oynamak istediği rol ne olursa olsun, yazar bu rolü, öteki insanların kendisi hakkındaki düşüncelerine göre oynamak zorundadır. Belli bir toplumsa yazara (aydın) verilen kişiliği değiştirmek isteyebilir; ama değiştirebilmesi için, ilkin bu kişiliğe bürünmesi gerekir. Böylece töreleri, dünya görüşü, toplum ve toplum içinde yazının yeri konusundaki kavramlarıyla halk karışır işin içine; yazarı çember içine*

*alır, kuşatır ve onu buyurgan ya da sessiz istekleri, retleri, kaçmaları, yapıtın temel verileridir.*” (Sartre, 2008, s.87).

Sartre, "Aydın kimdir?" sorusuna aydının sadece zekâ ile müteşekkil yaklaşımını yadsıyarak bireysel her eyleminin kafa ve kol gücü kombinasyonu ile sağlandığını savunmaktadır. Yani eylemler zihinsel olduğu kadar manuel bir oluşumun ürünü olarak da gerçekleşir. Bu bağlamda, cerrah her ne kadar aydın olsa da ameliyatı gerçekleştirmek için ellerini kullanır demiş ve ek olarak aydın olmanın mesleki sınırlılıklar kapsamında olmadığını belirtmiştir. Bilginin pratikle anlam kazandığını ve bu noktadan itibaren aydını pratik bilgi teknisyeni olarak adlandırmıştır. Her pratik bilgi teknisyeni aydın olmamakla birlikte aydının pratik bilgi teknisyeni grubunun içinden çıkacağını belirtmiştir. 16. yüzyıl Fransa'sında bilgi kilise kontrolünde, rahibin elindeydi. Sadece onlar okuma yazma biliyor ve bilginin gücünü elinde bulundurarak kendi ideolojisinin sürekliliğini sağlamak amacıyla topluma yön verebiliyordu. Değişen üretim ilişkileri ve modernleşme ile ortaya çıkan burjuva sınıfı kendi ideolojisini uygulamak amacıyla kilise ile mücadele eder. Burjuvazi çağıyla birlikte ihtiyaç olarak doğan düşünür, mühendis, matematikçi, sanatçı gibi meslek grupları pratik bilgi teknisyenleri olarak burjuvadan türemiş ve gelişme göstermiştir. (Sartre, 2010;19). Böylece dönemlere göre farklılık gösteren hâkim dünya görüşünün aydını, kendi ideolojisinin koruyucusu kıldığını söyleyebiliriz. Evrensel bilginin uğrak noktası matematik disiplinleri aracılığıyla, temel ilkesi tüm insanlığa hizmet etmek amacıyla bilgiler toplanır veya toplanan bilgiler bu amaçla kullanılır. Evrenselliği amaç edinen bu bilgi ile hareket eden bir doktor bir hastanın vücudunu incelerken iyileştirmeye odaklanır. Ancak mühendislik, yazarlık ve akademisyenlik gibi meslek grupları da pratik bilgi teknisyenleri kapsamına girer. Sartre, kavramsal olarak evrensel olan bilginin hizmet noktasında özellikle kapitalist ülkelerde yüksek kesimi odağına almıştır. Yani ona göre bilginin evrenselliğinin pratikte belli bir kesimin özeline indirgenmesi çelişkinin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu durumda hizmet ettiği kitleye eklemlenmiş olma durumu da aydının hitap etmesi gereken alanı daraltarak bir diğer çelişkiyi karşımıza çıkarmaktadır. Bu tavrı sempatik veya kabul edilebilir kılmak adına çalışmalarını pratiğe uydurarak çalışan bilgi teknisyenleri de vardır. "Ama bunlardan biri özele hizmet etmek için evrensel çalıştığını fark ettiğinde, bu çelişkinin bilinci *-Hegel'in huzursuz bilinç adını verdiği-* onu bir aydın olarak nitelendirilmesini gerektiren şeydir."(Sartre, 2010, s.88).

Aydının, sahip olması gereken hümanist dünya görüşüyle elinde bulundurduğu bilgi ile evrensel bir anlama sahipken üretim ilişkileri dolayısıyla hiyerarşik tabakalaşma

ve içinde bulunduğu toplumun değerini taşıdığı için de çıkarını düşünmesi temel çelişki yaklaşımını oluşturmuştur. Aydın sahip olduğu evrensel düşünebilme yetisi ile toplumsal kodları aşarak toplum üzerindeki hâkim davranış ve tutumları sorgulayabilme yetisini elinde bulundurur. Sartre'a göre, toplum üzerinde kayda değer bir statüsü olan aydın, araştırma yöntemini ve bulgularını kişisel çıkarlarına yönelik yorumlayarak toplumu bu bağlamda yönlendirebilir. Bu yaklaşımıyla Sartre, ütöpik aydın anlayışının aksine "insani" tutumlar silsilesini göz önünde bulundurarak aydına yüklenen insanüstü yorumları reddetmiştir. Bu yargısını varoluşçu felsefesi içinde yorumlayarak insanın davranış ve tutumlarını belirleyen sabit bir "insan doğası" olmadığını ve varoluşun özden önce geldiğini iddia etmektedir. Böylece insanlar eylemleriyle kendini tanımlama hakkını elinde bulundurur. (Heywood, 2017, s.20).

Bir bilim adamı, atomu parçalamasıyla ilgili yürüttüğü çalışmalar sırasında uzmandır ancak nükleer silahlanmanın yıkıcılığı üzerine kamuoyuna sunduğu görüşleri onu aydın kılar. Ön görüşleri ve savunduğu fikirlerin toplum tarafından eleştiriyile karşılanması aydın yönünü sekteye vurmamaktadır. Sartre, aydının hareket alanını evrensel bilgiye ulaşabilmenin imkanını arayan kişiler olarak bir konu hakkında fikir edinebilmesiyle birlikte yorum yapabilecek bir düşünsel beceriye sahip olduğunu belirtmiştir. Aydının toplum üzerinde kendi uzmanlık alanı olmasa dahi var olan sorunlara karşı tepkisi ile huzur kaçırın, sorgulayan bir rolü vardır. Her olayın arka planını sorgulamaya, anlamlandırmaya gayret eder. Yani Sartre'a göre aydın öz itibarıyla "Aydın kendisini yakından ve bire bir ilgilendirmeyen konularla meşgul olandır.". (Sartre, 1972; Akt. Vergin, 2006, s.24). Ancak Pierre Bourdieu, Sartre'ın her alanda uzman edası takınan "bütüncül aydın" yaklaşımına karşı çıkar ve bu yaklaşımı küçümser. Özellikle toplum bilimi üzerinde yoğunlaşan bir sosyoloğun, mesleğinden ötürü "bütüncül aydın" giysisini giyinmesi ve toplumda var olan her konu hakkında fikir sahibi olduğunu ileri sürmesi anlayışı Bourdieu'nun eleştirileri Sartre'a karşı bariz bir salvoya dönüşmektedir. Bourdieu'ya göre sosyoloğun istatistiksel çalışmalardan istihdam sorunlarına, toplumsal yapılanmanın biçimselliğinden mutfak kültürüne, politika ve din ilişkisine değin uzanan akla gelebilecek her türlü konu üzerinde fikrini ileri sürmesi, birikişi tavrı takınması irrite edici olmakla birlikte saygın olmayan bir karşı tavır gerektirir. Bourdieu, aydının hemen hemen her alanda söz hakkını elinde bulundurmasını küçümserken etik değerlere aykırı da görmektedir. Hiçbir şekilde belli bir kapsama sığdıramayacak kadar geniş bir alan olan toplum dinamikleri, uzmanlık alanı dahilinde yoruma tabi tutulması daha makul görülmektedir. (Vergin, 2006, s.25).

Nihai olarak, Sartre'a göre "aydın" yaşadığı toplum üzerinde aydın kimliğini zedeleyecek ve herhangi bir himaye edilme durumuna düşmeden geleneği devam ettirmek yerine muhalif bir düşünüş-eylem tavrı içinde olandır diyebiliriz. Evrensel bilginin uzmanı olarak aydının teoriyi homojen bir faydaya dönüştürmesi hakiki bir entelektüel eylem olmasını sağlayacaktır. Ancak başkaldırı kadar, itaat etmenin de aydına özgü bir durum olarak tarihsel boyutta ortaya çıktığı unutulmamalıdır. Ayrıca Sartre, bilgiye ulaşabilmenin kolaylığından yola çıkarak aydına multi-disipliner bir hareket alanını tanımıştır.

### 1.2.3. Michel Foucault

Michel Foucault'nun *Özne ve İktidar* kitabından yola çıkarak "aydın" olmanın ön koşullarından birinin, modern kültüre özgü kabul edilen ve köken olarak aydınlanma ile ilişkilendirilen rasyonalizm olduğunu söyleyebiliriz. Foucault, bu noktada rasyonelleşme ile iktidar arasındaki bağlar üzerinde durmayı tercih etmiştir. (Foucault, 2016, s.27). Sartre, Heidegger ve Nietzsche gibi düşünürlerden etkilenirken kendine özgü hakikat anlayışını ortaya koymuş, çağın ötesinde bir duruş sergilemiştir. İçinden gelmiş olduğu 20. yüzyılın tipik aydın duruşu, iktidar ve iktidar mekanizmalarını sorgulama, yok sayma ve bununla mücadele etme yönünde olmuştur. Foucault, toplumda her türlü kurumsallaşmış ve normal kabul edilen yerleşik değerleri sorgulayarak hareket etmiş teorilerini bu bağlamda eyleme dönüştürmüştür. Foucault bireylerin iktidar ile ilişkileri ve bu bağlamda "Ben kimim?" sorusu üzerinde durmuştur. Foucault'ya göre, Kant'ın 1784'te kaleme aldığı bir yazısının "*Was heisst Aufklärung?*" başlığının "*Bize ne oluyor?*", "*Şimdi ne oluyor?*" soruları bir diğer deyişle "Aydınlanmanın bir parçası olarak biz neyiz?" sorusunu sormaktadır. Filozofların farklı cevaplar verdiği "Ben kimim sorusu?" Descartes için uzam ve zaman fark etmeksizin bir yerdeki herkes anlamına gelmektedir. Kant ise anlamı genel bir zaman ve mekân dışında: "Tarihin çok kesin anında biz neredeyiz?" olarak sormuştur. Bu yaklaşımıyla Kant, bizim ve içinde bulunduğumuz çağın analizini ortaya çıkarmaktadır. Foucault, kim olduğumuz sorusuna ne olduğumuzdan ziyade olduğumuz şeyi reddetmek şeklinde yaklaşmak gerektiğini belirtmiştir. Modern iktidar mekanizmalarının yarattığı bireysel ancak bütünselleştirici siyasi ikili kısıtlamadan kurtuluş ne olabileceğimizi tahayyül etmek ve bunu gerçekleştirmek ile mümkündür. Sonuç olarak Foucault: "Günümüzün siyasi, etik, toplumsal ve felsefi sorunu, bireyi devletten ve devletin kurumlarından kurtarmaya çalışmak değil; kendimizi hem devletten hem de devletle ilintili olan bireyselleştirme türünden kurtarmaktadır." demiştir. (Foucault, 2016, s.68).

Foucault, aydın tanımlamasını özne, iktidar ve bilgi üzerine ileri sürdüğü teoriler bağlamında gerçekleştirmiştir. Foucault'ya göre Aydınlanma Dönemi'yle birlikte aydının küresel kapsamı evrensel aklın duyumsanma biçimiyle aynı anlama gelmiştir. Kitlelerden farklı olarak hakikati bilen aydın bu yönüyle "evrenselin sözcüsüdür". Foucault için aydın, hakikati söyleyemeyenler adına hakikati söyler; "aydın vicdandı, bilinçti ve belagatti.". (Foucault, 2016, s.31). Toplumsal değerlendirmenin amacı olarak hakikati önemseyen Foucault, izafi bir hakikat anlayışından ve yaratımından söz edilemeyeceğini, onun sürekli bir yaratım süreci olduğuna inanır. Foucault'ya göre aydının rolü toplumun geneline veya spesifik gruplara ne yapmaları gerektiğini öğütlemek değildir. Aydın yapması gereken, bireylerin siyasi yönelimlerini şekillendirmek değildir. Aydın yapması gereken uzmanı olduğu veya üzerinde çalıştığı alanda yaptığı analizler aracılığıyla, apaçık bir şekilde genel-geçer bir doğru olarak kabul edilen önermeleri sürekli sarsmak, insanları zihinsel konformdan kurtarmak, düşünsel tutumlarını temelden sarsmak, kurallar ve kurumları incelemek ve bu sorunsallaştırma temelinde siyasi bir iradenin oluşum sürecine katılmaktır. (Foucault, 2016, s.94-95). Foucault'ya göre aydının kitlelere yol göstermek adına çalışmaları 1960'lardan itibaren yürürlükten kalkmış, aydının hareket alanının ekseni değişmiştir. Bununla birlikte hakikate ulaşmak adına "Herkes için adil ve doğru olan." adına çalışan "evrensel" bir aydın olamaz. Böylece yeni aydın spesifik bir konu veya kurumda çalışır; hastanelerde, üniversitelerde, akıl hastanelerinde, ailelerde vb. Spesifik aydının çalışmalarının temeli, bütünselleştirici bir bilgi olmadığı gibi bütünselleştirici bir toplum yapısını oluşturmaz. Spesifik, özel bir alandaki kalifikasyon ve uzmanlıktır. Foucault'ya göre evrensel aydının temelini oluşturan adalet ve yasa kavramları, spesifik entelektüel için bilgin olarak farklılaşmaktadır. "Tarihsel olarak biyoloji ve fizik bu yeni aydının oluşum alanıdır.". (Foucault, 2016, s.46). Foucault'ya göre aydının üç yönlü bir spesifikliği vardır: İlki kendi sınıfsal konumunun (kapitalizmin hizmetinde küçük burjuva olarak ya da proletaryanın "organik" entelektüeli olarak spesifikliği,) ikincisi aydın olarak durumuyla (araştırma alanı, laboratuvarındaki yeri, çalıştığı kurumda rıza gösterdiği karşı çıktığı siyasi ve ekonomik talepler) ilişkili biçimde yaşam ve çalışma şartlarının spesifikliği, üçüncü olarak da toplumdaki hakikat siyasetinin, anlayışının spesifikliği. Foucault, özellikle üçüncü etkeni göz önünde bulundurarak aydının daha genel anlamlandırılabilceğini böylece teorik ve sektörel sınırları aşan etki ve sonuçları beraberinde getireceğini savunmuştur. (Foucault, 2016, s.50). Bu Foucault'nun hakikate ulaşma gayesine giden bir yoldur. Ona göre aydın toplum üzerinde ancak hakikat rejimi ekseninde etkili olabilir.

Foucault, sadece yüksek mercilerde değil toplumun her kesiminde iktidarlar olduğunu belirtir. Bu noktadan hareketle ona göre aydınlar da bu iktidar mekanizmasının parçasıdır, onların "bilincin" ve söylemin faileri oldukları fikri de bu mekanizmanın parçasıdır. Aydınların görevi, hakikati söylemek için "biraz öne veya biraz yana" çıkmak değil: "Aydınların rolü, daha çok iktidar biçimlerine karşı, bu biçimlerin hem nesnesi hem aracı olduğu yerde mücadele etmektir: "Bilginin", "hakikatin", "bilincin", "söylemin" oluşturduğu düzende. (Foucault, 2016, s.31).

Sonuç olarak, Gramsci ile Foucault'nun aydın tanımlamalarının karşılaştırmasına ve Foucault'nun Gramsci'nin teorisini yeniden yorumlamasını değerlendireceğiz. Gramsci, teorilerini genel olarak Marksizm üzerine temellendirerek geliştirmiştir. Aydın kavramına ilişkin olarak da alelade işler yapan bireyler de dahil herkesi aydın faaliyeti olarak kabul etmesi yine Marksizm etkisiyle öne sürülen bir yargıdır. Gramsci, toplumsal düzlemde geleneksel aydın ve organik aydın kategorileri ile aydınların belli kesimleri temsil ettiğini belirtir. Geleneksel aydınlar, özel yetenekleri olan kendilerini hâkim toplumsal yapıdan ayrı bir yerde konumlandırılan bir biçimde tanımlanmaktadır. Geleneksel aydınları, kilise çalışanları, bilim insanları, kilise kapsamı dışında çalışan felsefeciler vb. oluşturmaktadır. Foucault, organik aydınlar "Ekonomik üretim dünyasında ortaya çıkan her yeni toplumsal grup tarafından organik olarak yaratılır." demiştir. (Foucault, 2016, s.17). Bu aydınlar organik olarak içinden çıktıkları sınıfın düşünceleri ve beklentilerini yönlendirmeleriyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Bu yönüyle Foucault'ya göre işçi sınıfı kendi aydınını yaratma gücüne sahiptir ve bu aydınların görevi de "Kitlenin aydın olarak ilerlemesini siyasi olarak mümkün kılacak aydın-ahlâki bir blok kurmaktır.". Bu yönüyle işçi sınıfına organik olarak bağlı olmaları ve sınıfa yabancı bir tutum içerisinde olmasalar da Foucault'ya göre bu yaklaşım Leninist bir tutum içerisinde yer almaktadır. Çünkü; felsefi olarak fikir geliştirmekte "uzmanlaşmış" ve harekete geçirip liderlik edebilecek bir aydınların varlığı zorunlu kılınmıştır. (Foucault, 2016, s.17-18). Foucault, aydınların daha çok bildiği ve aydınların kitleleri harekete geçirme anlayışının nostaljik olduğunu düşünür. Ona göre bir aydın hiçbir zaman bir işçinin sahip olduğu bilgiye sahip olamayacağı gibi görevini kitlelerin göremediği hakikate ulaşma çabasıdır. Foucault, aydınların halkı bir konuda teorik veya toplumsal sorunları belirtmesine gerek yoktur. Dolayısıyla, Gramsci'nin halkı bilgilendirmek adına sözünü ettiği geleneksel aydınlar için gerek yoktur ve onun yerine artık spesifik aydınlar vardır. Dolayısıyla Gramsci'den farklı olarak Foucault'nun Hegel'in felsefi anlayışını ve Marksizm'in ortodoks sosyalizm düşüncesini aşarak post-modern bir fikir çalışması içerisinde olduğunu söyleyebiliriz. Varoluşçuluğun



öncüsü olarak kabul edilen Sartre, aydın kavramını yazar kişisi olarak kabul etmiş ve yazma eylemlerini "Neden ve niçin" olarak sorgulamıştır. Sartre, Gramsci gibi aydına kitleleri düşünsel açıdan aydınlatmak ve onlara yön vermekle sorumlu olduğunu belirtmiştir. Gramsci'nin geleneği sürdürmek ve pazara yönelik algıları yönlendirmek üzere ortaya attığı aydınlar söz konusudur. Foucault, Gramsci ve Sartre'dan farklı olarak onların ileri sürdüğü öncü, yol gösterici aydınlar yerine hakikati ön planda tutan ve toplumu harekete geçirmeyi amaçlayan spesifik aydından söz eder. Bu yaklaşım üzerinde durduğu hakikat, iktidar, özne kavramlarına ulaşmak için bir yoldur. Sürekli bir değişim ve hareket içerisinde olmak Foucault için "Entelektüelin varlık nedenini oluşturmaktadır.". (Foucault, 2016, s. 92-93).

## 2. OSMANLI'DAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE'DE AYDIN

Aydınlanma, modernizm ve rasyonalizm kavramları tarihsel süreç içerisinde her toplumda farklı zaman dilimlerinde farklı referanslar içermektedir. Farklı toplum yapılarının olması bu kavramların toplum, aydın ve iktidar bağlamında yüklendiği anlamı farklılaştırmaktadır. Dolayısıyla Türkiye'de Aydınlanma Hareketi ve beraberinde topluma kazandırılan kavramların Osmanlı'dan itibaren günümüz Türkiye'sine kadar yorumlanma biçimleri de farklılık göstermektedir. Genel dünya tarihinde değişen iktidar, yönetim biçimi ve toplumsal yapı ekseninde ele alınan Aydınlanma, aydın karakterinin tanımını ve rolünü değiştirmiştir. Bu noktadan hareketle şu soruları sormak sağlıklı bir analiz için gerekli görünmektedir: Aydınlanma, modernizm ve rasyonalizm kavramlarının Osmanlı'da ele alınış biçimi nasıldır? Aydın kavramı Osmanlı'dan günümüz Türkiye'sine kadar ne tür değişimler geçirmiştir? Aydınlar ideolojik ve toplumsal olarak beklenen nedir? Aydınların hareket alanı nedir, neye göre belirlenmektedir? Aydınlar topluma nasıl bakmaktadır? Aydınlar hangi sınıfta yer almaktadır?

17. yüzyıla uzanan Aydınlanma, siyasi, ekonomi ve sosyo-kültürel alanlarda değişim sağlamıştır. Değişen toplumsal yapılar ile geleneksel anlayış biçimi sarsılmış yerini modern toplum formasyonu almıştır. Aydınlanma'nın ilerici bir toplum yapısını ve gelişmişlik düzeyini işaret etmesi diğer toplumları düşünsel olarak etkilemiştir. Bu nedenle Batı Avrupa temelli olan Aydınlanma, diğer toplumlarda olduğu gibi Osmanlı'da da ulaşılmak istenen bir hedef noktası olmuştur. Aydınlanma düşüncesi ile modernleşme, sekülerleşme, rasyonalizm kavramları temel yaklaşımlarının iç içe olmasından dolayı benzer anlamlarda kullanılabilmiştir. Gelişmişlik düzeyinin ölçütü olarak da kabul edilen bu kavramlar sosyo-kültürel, ekonomik, düşünsel ve siyasi alanlardaki refahı işaret etmektedir. Bu durum henüz Aydınlanma ile tanışmamış toplumların toplumsal hayata kazandırılan düşünce ve yaşayış biçimlerinin özendirici bir örnek olarak düşünülmesini ve modernleşme isteğinin hızlanması sürecini beraberinde getirmiştir. Osmanlı da benzer etkilenme ve değişim süreçlerini yaşamıştır. Osmanlı'nın aydınlanma sürecine kadar dış ülkelerdeki gelişmelerden habersiz olması, ülkede artan iç gerginlikler ve bunları bastırmaya çalışması Batı'nın ekonomik, siyasi alanlardaki gelişimini kabullenerek modernleşme yolunda adımlar atılması gibi sonuçlar doğurmuştur. Osmanlı, artan yenilgileri telafi etmek ve beraberinde artan isyanları iyileştirmek için teknolojik, siyasi gelişmeleri ülkeye getirmeyi amaçlamıştır. Tüm bunlarla birlikte değişim sadece maddi

anlamda değil bir toplumun düşünsel, zihinsel yenilenmesini de sağlamaktadır. Dolayısıyla Osmanlı da etkilenmeler sonucu değişim sürecine katılmıştır. Kurtdaş'a göre, "Bu süreç Osmanlı için sıkıntılı bir süreç olmuştur. Çünkü, Batı toplumları için feodal düzenden ve anlayıştan sıyrılmak uzun bir tarihsel ve kültürel süreçte ortaya çıkan ayrıca toplumsal dinamiklerle gerçekleşen bir süreç iken, Osmanlı için bir anlamda tepeden inme hızlı bir değişim ve dönüşüm olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca gelenekselin yerelliği ile modernizmin evrenselci anlayışı çatışan bir süreci de karşımıza çıkarmaktadır. Bu durum Osmanlı'daki modernleşme sürecinin sancılı olmasına neden olmuştur." (Kurtdaş, 2019, s.400-Kılıçbay, 1995, s.175).

Osmanlı'da, Batı karşısındaki yenilgiyi telafi etmek amacıyla başlayan modernleşme sürecinde aydınlar ayrıcalıklı bir konumda olmuştur. Çünkü, modernleşmenin özellikle zihniyet değişimi süreci olması, Osmanlı aydınlarına sorumluluk yüklemiştir. İlk olarak zihinsel bir yenilenmeyi gerektiren modernleşme ancak aydının varlığı ile mümkün olabilecektir ve bu aydın zihni ile mümkün olmuştur. (Kurtdaş, 2019, s.400). Modernleşmenin sosyo-kültürel zihniyeti değişim sürecine uğratması, Osmanlı'dan itibaren başlayan sürecin yansımalarının günümüz Türkiye'sine kadar devam etmesi, kavramlara yeni anlamlar ve aydınlara yeni görevler yüklenmesi tarihsel bir analizi gerekli kılmaktadır. Ayrıca Osmanlı'da modernleşme sürecinden önce aydın olarak kabul edilen ulema, münevver ve alimlerin kavramsal karşılığı ile bireysel-kimliklerindeki değişimin izini de sürdürmek gerekmektedir.

Osmanlı'dan itibaren aydın imgesi değişken ve dinamik oluşuyla bir süreklilik içerisinde yer almış ve bu nedenle genel-geçer bir anlamlandırma mümkün olmamıştır. Bununla birlikte aydın kavramı tarihsel ve dilbilimsel açıdan farklı uğrak noktalarında ele alınmış olsa da seküler ve akılcı olması ilkesi tartışmanın temel noktasını oluşturmaktadır. Bu durumu günümüz Türkiye'sinden geçmişin Osmanlı'sına kadar uzanan süreçte değerlendirdiğimiz zaman farklı kavram ve nitelermelerle tanımlanan aydının sınıfsal konumu, toplum ve iktidar ilişkisi daha açıklayıcı olacaktır. Aydın kavramının bu döneme kadar aydın görevini üstlenen ilim irfan sahibi önderlerin varlığı yadsınamaz. Bu kişiler her dönem farklı kavramlarla belirtilmiştir. Bu durumun nedenselliğine ilişkin kavramların içinde doğduğu sosyo-kültürel ortam, iktidar ve zihniyetine ilişkin olarak ortaya çıktığını ve yorumlandığını söyleyebiliriz. Toplumsal alandan bireysel olana veya sırasız etkileşimli sosyolojik teorilerin tam olarak ne zaman veya kim tarafında türetildiğine dair kesinlik yoktur. Bu bağlamda yapılacak çalışmaların dışında bir

toplumun kavrama yüklediği anlamlar ve kimlik tanımlamaları nezdinde tarihsel bir akıl yürütmek daha doğru olacaktır.

### 2.1. Ulemadan Münevvere Aydın

Aydın kavramı, Osmanlı Devleti'nde alternatif olarak ulema, münevver-mütefekkir gibi kavramların uzantısı olmuştur. Ulema, Osmanlı'da bilgiyi elde tutan sınıftır. Ancak modernleşme döneminde bilginin Batı kaynaklı olması, bilgiye ulaşmak için Batı ile temasın artmasını gerekli kılmıştır. Bu nedenle Batı'nın gelişimi ve bilgisi karşısında yetersiz kalan ulema, bu açığı telafi etmek amacıyla devlet tarafından Batı'ya gönderilmiştir. (Kurtdaş, 2019;403). İlk olarak Mehmet Çelebi Fransa'ya elçi olarak gönderilmiştir. Ayrıca İbrahim Müteferrika ve Humbaracı Ahmet de aldıkları eğitimi ve gördüklerini devlet içinde uygulamak için Batı'ya gönderilmiştir. Batı ile temas artmış, Batı'dan uzmanlar gelmeye başlamış ve batılı anlamda eğitim süreci hareketlenmiştir. Bu süreci hızlandırmak adına II. Mahmut 1826 yılına geldiğinde yaklaşık yüz öğrenciyi dışarı göndermiştir. (Belge, 2004, s.47). Bütün bu ilerleme çabalarına yönelik atılımların Osmanlı'nın Batı karşısındaki yenilgisini iyileştirememesi nedeni Şerif Mardin'e göre ulema tarafından ileri sürülen "din bütünlüğünün" yitirilmiş olmasıyla ilgilidir. (Mardin, 1997, s.10). Sabahattin Şen'e göre Batı ile ilişkilerin Osmanlı'ya uyarlanamamasına örnek olarak Mehmet Çelebi'nin "Sefaretname" olarak yazdığı, "Doğuya Bin Bir Gece gözlüğüyle bakan batıninkini andıran (ne kadar onun karşıtı da olsa) bir ruh hali içindedir.". (Şen, 1995, s.124). Osmanlı'nın modernleşmeye yönelik çalışmaları Batı ile kıyaslandığında yetersiz görülse de belli bir amaca yönelik girişimlerin olması azımsanmamalıdır. Çünkü, Batı'da modernleşme tarihsel sürecin dinamikleriyle süreç içinde gerçekleşmişken Osmanlı dışarıdan ve yabancı olduğu bir anlayışı tanıma ve zihniyetine kazandırmaya çalışmıştır.

Bu çalışmanın odağı olan bugünün aydın kavramının tarihsel köklerine indiğimizde karşılaştığımız o dönemin "ulema" sınıfının, toplum ve idari yapı üzerindeki etkisi, hareket alanı ve temsili ile karşılaşacağız.

Her topluluk kendi geçmişini parlak ve eşsiz göstermek için efsanevi "*mitos*"lara ihtiyaç duyar ve bu bağlamda efsaneler üretir. En ilkel dönemlerden itibaren artı değer taşıyan statüsel kazanımlar mitos kapsamında toplum üzerinde bir kültür kodu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyi bilişsel anlamda özel bir konuma yerleştirirken buna ek sorumluluklar da katmaktadır. Tezimiz açısından değindiğimiz bu noktayı günümüz Türkiye'sinden değerlendirecek olursak aydın kesim ve akademi camiasından yansıyan bir profesörlük "*rol*"ü ve "*mitos*"u vardır. Yani otoriter, ağırbaşlı, saygın ve ketum bir

"mitos". Bu yaklaşımla Mardin'e göre ilk olarak ulema sınıfından olan alimleri kapsayan önder olma, hocalık etme mitosunu modernleşen dünyada aydın ve akademisyenleri kapsamıştır. (Mardin, 1992, s.112-115). Süregelen "hocalık mitosunu" akla Pareto'nun "bütünlerin kalıcılığını" kuramını getirmektedir.

Tarihsel perspektiften bakıldığında aydın kavramının ve kimliğinin toplumsal, siyasi bağları ve konumları en temel tartışma alanlarını açmıştır. Bu nedenle ilk olarak Osmanlı'da Müslüman alimlerin oluşturduğu ulema sınıfının dönemin aydın kimliğini temsil etmesi bağlamında iktidarla olan ilişkisi, toplumsal konumu ve hareket alanına bakmak yerinde olacaktır.

Osmanlı'nın kuruluşundan itibaren medrese kapsamında eğitim veren ulema, eğitim ve bilginin üretimi-dağıtımını gibi görevlerin yanı sıra şeriat kuralları ile hukuki alanda karar verme yetisine sahip olmuştur. Akif Akto'ya göre medreseler hükümdarın aldığı kararların meşruluğunu sağlamak amacıyla ürettiği bilgi politikaları ile iktidarın koruma kalkanı görevini üstlenerek devlet ideolojisinin sürdürülebilirliğini sağlamıştır. (Akto, 2013, s.48). Findley'e göre ise Osmanlı Döneminde loncadan ulemaya tüm kurumlar iktidar meşruiyetinin kilit noktası olurken devlet yapılanması içerisindeki hareket alanını genişletmeyi hedeflemiştir. Osmanlı devlet yapılanmasının merkezîliği'nin araçsal kolu olmasıyla "geleneksel ulemanın" iktidarın ürettiği şer-i bilgi politikası ile kendi konumunun onu bürokratlaştırdığı görülmektedir. (Findley, 1989, s.6-12). Nitekim bu sınıf özellikle devletin bir organı haline geldiği Fatih Sultan Mehmet döneminde devletten maaş alarak varlıklarını bugünün memuru düzleminde devam ettirmişlerdir. (Mardin, 1992, s.147).

Çoğu tarih kitabında işaret edildiği gibi siyasi dönüşüme paralel olarak ulema sınıfının konumu da dönüşmüştür. (Akto, 2013, s.48-Findley, 1989, s.6-12). Dönemlere göre nüfuzu değişen ulemanın 17. ve 18. yüzyıllardaki saltanatı 2. Mahmut'un reform alanındaki istikrarlı duruşu ulemanın gücünü kaybetmesinin önünü açmıştır. Osmanlı Devleti yöneticileri, üst üste aldığı savaş yenilgilerine kadar kendi devlet ve ordu yapılanmasının üst düzey olduğuna ve İslam Osmanlı sentezinin uygarlaşma alanında büyük etkisi olduğuna inanmıştır. Ayrıca hükümdarlığın gücünün iyi olduğu dönemlerde savaşlardan elde edilen zaferler Osmanlı'nın dünyaya kendi dünya görüşüyle bakmasına neden olmuştur. Ancak ordunun gücünün sarsılması, kurumların hareket alanını ve bireysel çıkarlarını arttırmak adına girişimleri yukarıdan aşağıya doğru sarsılmayı getirmesi savaşlarda yenilgilerin artması gibi durumlar yöneticilerin, devlet yönetiminin olması gerektiği gibi çalışmadıkları yönünde bir sorgulama yolunu açmıştır. Osmanlı

Devleti 19. yüzyılın yarısından itibaren bugüne kadar ki; Tanzimat Dönemi, 1. Meşrutiyet Dönemi, 2. Meşrutiyet Dönemi, Cumhuriyetin ilanı ve çok partili hayata geçilmesiyle reformasyon hareketleri bugüne kadar devam eden birbirinin devamı olan aydınlanma sürecinin basamaklarıdır. Ancak geleneksel yaşam biçiminin bozulmasından statüsünü kaybedecek olma endişesine kadar ki farklı çıkarlar reformasyon hareketinin karşısında yer almıştır. Yeniçeri ile ulema işbirliği, iktidarın karar alma mekanizmaları üzerindeki konumunu arttırmıştır. Osmanlı'da bunun üzerine hem bu işbirliğini kırmak hem de savaştan alınan yenilgilerin iyileştirilmesi adına ilk olarak orduya yönelik adımlar atmıştır. Böylece 3. Selim'in Nizam-ı Cedid (Yeni Düzen) girişimiyle orduda yenilikler sağlanmıştır. Ancak yurtdışına giden hükümet görevlileri ve düşünürler sadece askeri alanda değil yaşamsal anlamda da batının "*dünya görüşünü*"nün örnek alınması gerektiğini, onun kendi yaşam biçimlerinden daha iyi bir yerde olduğunu düşünmüşlerdir. Bu durumda 2. Mahmut ile modernleşme hareketi hızlanmış ve kültürel anlamda da Batı etkisi görülmüştür. (Zürcher, 2018, s.47).

Aydınlanmanın ve çağdaş dünyaya erişmenin kilit noktası eğitim düzeyi, okur-yazar oranı diyebiliriz. Bu yöndeki değerlendirmelerin kritik noktası matbaadır. Osmanlı'da modernleşme ve seküler düşünme biçiminin ilk adımı olan matbaanın icadı üzerine tarihçiler arasında farklı görüşler vardır. Feroz Ahmad, Osmanlı'da matbaanın ilk olarak 1627 yılında kurulduğunu ancak Rumlarla aynı uyumu yakalayamadıklarını söylemiştir. Daha sonra İbrahim Müteferrika önderliğinde 1742 yılında matbaa yeniden kurulmuş ancak ulemanın, kitap basılmasının şeriate aykırı olduğunu ileri sürmesi, kitabı elle yazan görevlilerin işinden olma korkusu, bu tarz yenileşme hareketlerinin gavur icadı olmasıyla ilişkilendirilmesinin toplumu kışkırttığını söylemiştir. (Ahmad, 2006, s.63). Mustafa Armağan ise Niyazi Berkes'in Osmanlı'da modernleşmeye yönelik yazdıklarından yola çıkarak matbaaya Osmanlı halk tabanından talep olmadığını ileri sürmüştür. Ayrıca İbrahim Müteferrika ile Said Efendi'nin Fransa'ya gitmeleri ile orda görüp öğrendiklerinden yola çıkarak anlık bir heves ile matbaanın getirilmesine önyak olduklarını ancak evsafa usta bulunmadığını ve talep olmadığı için on yedi kitaptan sonra kapandığını belirtmiştir. (Armağan, 2004, s.92). Matbaanın Osmanlı'da yer edinmesinde yöneticilerin ön ayak olduğunu ileri süren Ahmad ve Armağan'ın aksine Yalçın Küçük, matbaanın İstanbul'a gelmesine yönelik ferman olduğunu, yasağın Türkçe ve Arapça kitapların basımına yönelik olduğunu belirtmiştir. Yasağın nedensel olarak hattatların işsiz kalma riski ileri sürülse de Küçük için asıl meselenin, matbaanın bilginin yayılmasını ve sorgulamanın önünü açacağı olmasıydı. (Küçük, 1990'a, s.160). Bu

durumda elbette ulema karşı çıkacaktı çünkü iktidar bünyesindeki yeri ve konumu parlaktı ancak matbaa ile birlikte herkes okuyabilecek, bilgiye ulaşabilecek ve sorgulama yoluna gidecekti. Bu durum tıpkı Orta Çağ'da matbaanın kuruluşuna yönelik gerçekleşen sert tutuma Osmanlı'da da karşılaştığımızı göstermektedir. Süreci modernleşme ile bükülmüş feodal sistemin heterojen yapısı yerine, demokratik bir oluşum sürecinin başlangıcı olarak niteleyebiliriz. Bu durumda matbaa ile el yazmalarına oranla önemli ölçüde tasarrufunun sağlanması, herhangi bir kurumun bünyesinde bulunmaya ihtiyaç duyulmaması ve en önemlisi aydın olmanın temel koşulu muhalif duruşa sahip olmanın önü açılmıştır. Aydınlanmanın kısıtlanmasının aydın olma gerekliliğine aykırı olması sesini duyurabilmesi çeşitli yayın araçları ile mümkün olmaktadır. Matbaa ile birlikte demokratikleşmenin tohumları atılmış her devrin istisnası bağımsız düşünen, dürüst ulema olmuştur ancak karar verme mekanizmasının devlet elinde olması düşünürleri etkisiz kılmıştır. Devlet ulema üzerindeki gücünü ona verdiği maaştan almaktadır. Mardin'e göre bu yönüyle de güdümlü bürokrat kimliği taşıyan sözde "Osmanlı aydını" bireyselleşememiş ve ekonomik kaygılar nedeniyle iktidara katılmıştır. (Mardin, 1992, s.147).

Dünya ekseninde özellikle Batı'da gerçekleşen reform hareketleri, ihtilaller gibi toplumsal olaylar farklı zaman dilimlerinde diğer ülke ve kıtalarda modernist değişimleri tetiklemiştir. Her toplum kendi kültürel özelliklerine göre farklı tepkiler vermiş olsa da özünde yeni olanın henüz bilinmiyor olmasından dolayı ilk zamanlarda dehşetle karşılanmıştır. Mardin, Zürcher gibi kimi yazarlara göre Osmanlı Devleti de modernleşme yolunda atılan adımlar karşısında ikiye bölünmüştür. Bir yandan kurtuluşun Batı geleneğinde olduğunu savunan düşünür, edebiyat ve siyasetçiler varken öte yandan kültürel uyumsuzluk, dini inanca ters düşme fetvası ve kişisel çıkarlar gibi etkenlerden dolayı modernizm, Osmanlı'da Batı'daki kadar yer edinmemiştir. Çağdaşlaşma ve batılılaşma yolunda İslam dinine karşı eleştirel bakış ve sorgulamalarla seküler bir düşünme biçimine geçilmiştir. Ancak yenileşme, çağdaşlaşma, batılılaşma ve modernizm gibi kavram ve tarzlara yaklaşım herkes tarafından aynı hoşgörü ile karşılanmamıştır. Modernleşmeye yaklaşım, eğitim, maddiyat, geleneğe bağlılık gibi değişkenlere bağlı olarak farklılık göstermektedir. Sahip olduğu avantajlar ve ulaşılabilirlik açısından toplumun yerleşik kültürel kodlarından çok kendi bekasını düşünen elit kesim tarafından modernizm benimsenmiş, tabanda ise tepkiler olmuştur. Birtakım düşünürler de aksine; eskiye dönme, geleneği kurtarma yolunda hareket etmişlerdir. Anthony Wallace buna, "revitalization movements" (eski görüş ve düşünceleri yeniden hayata döndürmek

amacıyla yapılan girişimler) adını vermiştir. Namık Kemal'in eserlerinde dünya görüş ve simgeleri buna örnektir. (Mardin, 1992, s.183-Zürcher, 2018, s.47). Yeni Osmanlılar'a (Jön Türkler) dahil olan Namık Kemal batılılaşma yolundaki sekülerleşmeyi eleştirmiş, devletin şeriate uygun olmayan düşünce ve hareket yöntemlerine karşı çıkmıştır. (Karpata, 1996, s.35).

Nizâm-ı Cedid'in yıkılışından Cumhuriyet'in ilanına kadar geçen sürede toplumsal bocalama devam etmiş ve yeni bir siyasal sistem geliştirme yolunda üç farklı yön tutulmuştur. Bunlar “Şeriate dayalı bir İslam devleti kurmak, Merkezi hükümdarlık kurumları ile taşra güçleri arasında sözleşmeye dayalı bir devlet kurmak ve hükümdarın mutlak egemenliği altında merkezîyetçi bir bürokrasi monarşisi kurmak şeklinde olmuştur.” Ancak sözü edilen sürede bunların hiçbiri belirli ve bilinçli bir siyasal görüş haline gelmemiştir. “2. Mahmut'un hükümdarlığının sonlarına rastlayan ilk aşamada (belki de eski sistemin doğrultusuna en uygun yol olduğundan) bu eğilimlerin üçüncüsü üstün geldi. Fakat çağdaş koşulların etkisi altında aydın monark olarak bu hükümdarın kendisi, mutlak hükümdarın gücünü kısıma yönünde bir değişiklik yapması sonucunu yarattı ki bu, Tanzimat'tır. (Berkes, 1973, s.149). Tanzimat Dönemi'yle modernleşme sürecine giren Osmanlı o zamana kadar sorunları çözmek amacıyla başvurduğu şer-i hukuk yasalarını eleştirmeye başlamıştır. Bu dönemde ayrıca daha önceki dönemlerden farklı olarak toplumsal rol benimseyen bir düşünür tipi doğmuştur. Bu dönem düşünürlerinin üstlendiği toplumsal sorumluluk, sorunların belirlenmesi ve sorunlara yönelik çözüm yöntemleri arama ve aynı zamanda toplumu yapılandırma girişimleri olmuştur. Toplumsal farkındalık yaratarak tüm çabasını bu uğurda kullanan, hayatını bu bağlamda şekillendiren düşünürleri bugünün aydın ve entelektüel kelimelerine denk gelen münevver kavramı tanımlamıştır. Tanzimat Fermanı'nın çıkış noktası olarak bilinen Mustafa Reşit Paşa'dan başlayarak Ali Paşa ve Fuad Paşa, Cevdet Paşa, Mehmet Munif Paşa, Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa ve Ahmet Mithat Osmanlı'nın ilk münevver yüzleri olarak sayılabilir. Bu dönemde düşünürlerin Avrupa'ya özellikle Fransa-Paris'e seyahatleri onların Batı düşünme biçimiyle tanışmasını sağlamıştır. Niyazi Berkes'e göre ise bu durum Batılılaşma serüvenimizde dezavantaj sağlamaktadır. Berkes, Şinasi, Namık Kemal gibi bazı düşünürler Batılılaşmanın Fransız etkisinde kalmaktan ibaret olduğu izlenimini vermişlerdir. Öyle ki “Namık Kemal, Ziya Paşa, Hamit uzun süre İngiltere'de yaşadıkları halde sanki o memleketin ilim ve edebiyatı yokmuş gibi yine Fransız muharrirlerin tesiri altında kalmışlardır. (Berkes, 1985, s.166). Ancak yine de



münevverin, kendi yaşamsal ve düşünsel dinamikleri ile Batı'yı karşılaştırmasını sağlamış olması onların, Batı'nın kimi düşünsel yaklaşımlarından etkilenmelerine neden olmuştur.

Münevverin toplumsal eleştirisinin odak noktasını oluşturan siyasal özgürlük düşüncesi, monarşiden meşrutiyete geçiş yolunun zeminini oluşturmuştur. Çağdaşlaşma yolunda Batı zihniyeti ile temasa geçen münevverin Fransız İhtilali'nin de etkisiyle motivasyonu artmış İslam ve toplum esasları çerçevesinde hürriyet yolunda çalışmışlardır. Asıl mesele padişahın sultanından kurtulma ve parlamenter bir sisteme geçişi sağlamak olmuştur. Modernleşmenin toplum tarafından büyüleyiciliği bu yolda hareketleri hızlandırmış 2. Meşrutiyet'in ilanı ile de siyasi anlamda özgürlükten daha fazlası aranmaya başlamıştır. 19. yüzyılın materyalist bilimcilerinin ve pozitivist filozofların etkisi, toplumun inancının ve hâkim değerlerin, ilerlemenin önünde büyük bir engel olduğu düşüncesini doğurmuştur. Ancak bu yaklaşımın taşıyıcısı olan bilim ve felsefe halkla bütünleşmeden küçük bir düşünür çevresiyle sınırlı kalmıştır. (Özakpınar, 2000, s.210-211). Bu noktada halk, Batı'dan gelen yaşamsal pratikleri alırken düşünsel anlamda bir değişikliğe gidememiştir ve düşünsel olarak dışarıda kalmıştır. İdris Küçükömer ise bu durumu Batılılaşma ile ilgili çalışmalarında üretim biçimindeki farklılığı baz alarak ele almıştır. "Toplumda görülen üretim biçimi ve artı değer paylaşımı toplumun düşünce yapısını, etkilemektedir. Osmanlı'da görülen üretim biçimi Asya tipi üretim biçiminin belirgin izlerini taşımaktadır ve bu yönüyle Batı'dan ayrılmaktadır. Dolayısıyla Osmanlı'daki düşünce yapısı ve yaşam biçimi Batı'dan farklıdır." Küçükömer'in üretim biçimiyle düşünce biçimi arasında oluşturmuş olduğu korelasyon bağlamında Osmanlı ve Türkiye'nin Batılılaşamayacağı sonucuna varılmıştır. (Akkol, 2018, s.159-160). Dolayısıyla bu durum oksidental (batılı) bir durum olarak karşımıza çıkan bir tartışma zeminini oluşturur. Bu tartışmaya neden olarak Selçuklularda temel alıp Osmanlı da yüzyıllar süren bir imparatorlukla kalıplaşmış geleneksel düşünme biçimi olduğunu söyleyebiliriz. Sürekli olarak dışarıdan gelecek bir değişim veya dokunuşla yıkılma düşüncesi içselleştirilmiş bu nedenle de ikircikli bir modernleşme anlayışı karşımıza çıkmıştır. Osmanlı'nın modernleşme ve Batı düşünme biçimi yaklaşımına ilişkin yorum ve çıkarımlardan sonra bu düşünme biçiminin taşıyıcısı münevverin konumuna daha ayrıntılı baktığımızda aydının bugünkü tanımına ilişkin temeli oluşturduğunu daha net görebiliriz. Tanzimat aydınları olarak bilinen münevverin toplumsal konumu, iktidar ilişkisi ve hareket alanı neydi?

Entelektüel sözcüğü, Fransızca "intellectual" kaynaklı olup düşünce ve kültür üretimiyle ilgili olan, zihinsel duyumsama yönü güçlü kişileri tanımlamak için

kullanılmaktadır. Dilimizde neredeyse benzer anlamda kullanılan ancak 20. yy. başlarında kullanılmaya başlayan "münevver" ve ilerleyen zamanlarda onun yerini alan "aydın" sözcükleri vardır. Kavramlar ortak bir amacı ifade etseler bile kökeninden dolayı veya iktidarın yaklaşımı açısından birbirinden farklılaştırılabilirler. Örneğin; eğitim ve kültür gelişmişliğini temsil eden münevver ve aydın sözcüklerinin "*intellectual*"dan farklı bir anlamda olup Fransızca kökenli "*éclairé*" ile aynı anlama geldiğine dair ortak bir yargı vardır. (Hilav, 2002, s.103- Cangızbay, 2011, s.12). Aydın kavramı bir kişinin düşüncesinin niteliğini tanımlarken, entelektüel ise bir kişinin faaliyetlerini belirtmektedir. Bunun yanı sıra aydın kavramı ile aynı anlama gelen münevver kavramının "nur"dan geliyor olması bu farklılığı pekiştirmektedir. Nur sözcüğü zihinsel faaliyetleri nitelemediği gibi maddi düzlemdeki ışık anlamına da gelmemektedir. Nur kavramı anlam itibarıyla aklın kapsamı alanına girmemekte bununla birlikte metafiziksel çağrışımlarda bulunmaktadır. Entelektüel kavramı doğduğu Hristiyan ortamında dine karşı sekülerliğe cevaben doğmuştur. Münevver kavramında ise mistik bir anlam yüküdür. (Kentel, 2002, s.277-Çağan, 2003, s.163).

Bu bağlamda aradaki anlamsal farka rağmen kavramlar birbirinin yerine kullanılabilir. Münevver beslendiği ulema sınıfının Rus *intelligentsiasına* benzer cemaat ahlakının aksine 19. yüzyılda mutasyona uğramış ve yerini daha bireysel Fransız aydınına bırakmıştır. (Küçük, 1990, s.218). Aydın kavramı, münevverin taşıdığı anlamdan daha kapsamlı bir anlama sahip olmuş, aydının hareket alanı genişleyerek değişmiştir. Bu bağlamda aydın münevver ile aynı anlama geldiği zamanlarda tözden dolayı nur-i pak bir anlam ifa ediyordu. Ancak entelektüele yüklenen koşulsuz şartsız din ve otorite hegemonyasını reddeden tutum aydını özne konumunda, bir yansımanın ışığı değil kendisinin bir ışık olduğu düşüncesi hâkim olmuştur. (Cangızbay, 2006, s.66). Dolayısıyla dönemin fikir üreticilerini tanımlamak için zaten var olan münevver ve aydın kavramına ek olarak entelektüel sözcüğünün doğması (kullanılmaya başlanması) düşünme pratiklerinin değişmesi ve anlamsal farklılıkların, düşünmenin kapsama alanının genişlemesi gibi nedenler kabul edilebilir. (Hilav, 2002, s.103).

Münevverin sınıfsallaşmak yerine bireysel varoluş çabalarının olduğuna ilişkin yorumlar münevverin kimlik edinimi gayesi olarak yorumlanmış ve bu yaklaşımla bağımsız bir duruş beklenmiştir. Nitekim en baştan beri aydın ve temsilcilerinin ne olduğundan çok neyi temsil ettiği, görevleri, iktidarla ilişkileri noktasındaki pozisyonu ön planda olmuştur. (Duman, 2018, s.62). Münevverin bireyselliğine ilişkin bir diğer görüşü belirten Kemal H. Karpat bu bireyselliği halktan kopukluk olarak

değerlendirmiştir. Ayrıca münevverin üzerine düşen görev ve sorumlulukları yerine getiremediğini Ziya Gökalp'in "*Halka Doğru*" yazılarıyla tasdik etmiştir. (Karpat, 2006, s.63). Çağdaşlaşma yolunda eleştiriler modernizmin İslam dünyası dışında var olmasına gayri-müslim üretimi etiketi yakıştırılmış ve bu yaklaşımla tehlikeli bir nifak tohumu olarak düşünülmüştür. Aynı tür bakış, toplumsal örf, adet ve gelenekleri bozacağına bunun da ülkeyi yıkacağına dair teoriler üretmiştir. Osmanlı'da modernleşme biz ve öteki karşılaştırmasıyla sürekli bir simülasyon yaratmıştır. Bu noktayı da Mustafa Armağan şöyle açıklamıştır:

"Geleniğin kendisini savunması, geleniğin benlik-bilincine (self-consciousness) varması, Hegelci anlamda, kendisine bir 'öteki' (other) yaratması anlamına gelir. İşte gelenek, yarattığı bu 'öteki' ile karşıtlık içerisinde kendisini tanımlamaya başladığında, gerçekte, kendisini kendisi olarak, kendinde şey olarak var olmaktan çıkarmakta ve kendisi için şey durumuna getirmektedir...Bu ise, geleniğin muhtevasının 'öteki' olana aktarılması demektir ki, bu 'öteki' dediğimiz şey, modernlikten başka bir şey değildir." (Armağan, 1999, s.85).

Teorik ve pratik düzeylerin çatıştığı birçok alan gibi münevverin anlamsal ve yaşamsal boyutu da karmaşık bir yapı içerisinde olmuştur. Münevver varoluşunu Batı düşünme biçiminden alırken içerik ve kapsamı Batı'nın aydın anlayışından farklı olmuştur. Batı'nın iktidar söyleminden uzak aydınına karşı iktidarla bütünselliğini koruyan, yönetim içinde olmaya gayret eden bir münevver söz konusu olmuştur. (Duman, 2018, s.69). Bu durumda Aydınlanma hareketinin ürünü olan münevverin toplumun eğitim koşullarına bağlı olarak okur-yazar olması onu özel bir yere konumlandırmış ve hedef kitlesi ait olduğu katmanla sınırlı kalarak sözü tüm topluma hitaben olmamıştır. Okuma yazma oranlarının yeteri seviyede olmamasının da etkisiyle bu kişiler bu yönüyle bile özel bir noktada üst tabakaya yakın bir konumda olmuşlardır. Sınıfsal aidiyeti Marksist Doğu-Batı anlamda belli bir netliği arz etmese de Gramsci'nin klasikleşmiş analizi noktasında, sınıfsal konumu doğuştan, yani kökeni itibarıyla ne olursa olsun, ya egemen sınıfın yani burjuvazinin adına düşünen ya da sömürülenlerin ve statükonun karşısında olanların ister istemez temsilcisi ve "organik aydını" olmak zorundadır. Ama her iki durumda da gördüğü itibardan ötürü toplum hiyerarşisinin üst konumlarında demir atmış bir düşünce insanı ve Weber'in "statü grubu" dediği bir çevrenin seçkin üyesidir. (Vergin, 2006, s.11-12).

Batı'dan etkilenme noktasında Türkiye'de toplumsal fikir ayrılıkları gündeme gelmiştir. Bir yanda materyalist anlayışı benimseyen inkılapçı, Avrupalı aydın söz

konusuyken öte yandan Avrupalı aydına reaksiyon olarak ortaya çıkan İslam'ın teoloji haline getirilmesini amaçlayan bir İslamcı aydın grubu karşımıza çıkmaktadır. İttihat ve Terakki yönetimi sürecinde kaybedilen ülke toprakları, savaşta artan yenilgiler Osmanlı'nın refah düzeyini düşürmüş, birbirine zıt fikirler artmıştır. Bu durumda dönemin bilinen münevveri Ziya Gökalp toplum yapısının iyileştirilmesini milliyetçi, ümmetçi ve muasırlaşma olarak formüle etmiştir. Özakpınar'a göre, Gökalp münevveri farklı düşünce ve inanışların ortak bir yansıması olarak düşünmek yerine münevver ile halk ilişkisinin boyutu üzerinde durmuştur. Münevver toplum yapısının kırsal yoğunlukta olduğu bir dönemde kentli olarak belirmiştir. Osmanlı üst sınıfında yer alan münevverin maddi olanakları ve akademik gelişime uygunluğun yüksek olması bilgi edinme imkanının yüksek olduğunu bu durumda halka bilim ve medeniyeti taşıması gerektiğini ödev vermiştir. Benzer şekilde halk da temel değer ve inançlarını münevvere hatırlatmakla görevlidir. Böylece alt üst olarak bilinen bu iki kesim birbirini bilip tanıyacak ve en nihayetinde bilimsel müreffeh bir toplum yapısı oluşacağına inanmıştır. (Özakpınar, 2000, s.210-Vergin, 2006, s.12). Ziya Gökalp'in ulusal bütünlüğün toplumsal refahı sağlayacağına yönelik öngörüsü Osmanlı toplumunun feodal yapısından farksız değildir. Çünkü her iki düşünce akımı da temelde ataerkilliğe dayanmaktadır. Bu dönemde genel olarak münevverlerin temel uğrak noktası vatan, millet kavramları olmuştur. Daha önce her ne kadar münevverin ulemeden farklı olarak cemaat ruhu taşımadığını belirten yorumlarla karşılaşmış olsak da Ziya Gökalp, Namık Kemal ve Fuad Köprülü gibi münevverlerin aynı noktalarda birlikte yürüttükleri faaliyetler bu bireyselleştikleri tezini çürütmektedir. Bu münevverler milliyetçi düşünme yöntemiyle yola çıkmış İslami esas ve kuralları milliyetçi birliğin sağlanması yönünde ele almışlardır. Amaçlarına yönelik fikirlerini yaymak amacıyla basın yayın organından yola çıkmış, çeşitli gazete ve dergiler yayınlamışlardır. Ziya Gökalp, Kürt olduğunu ancak kendisini Türklüğün esaslarına yakın hissettiğini ve bu uğurda gayret göstereceğini belirtmiştir. Gökalp'in bu tercihi ve bunu yazılarında belirtmesindeki nedenlerden biri devletin milliyetçi yapısına yakınlığını ispatlama ve münevver kimliği ile halka etnik değişim kapısını aralama diyebiliriz. Böylece devlet standartlarına uygun bir münevver profili çizmiştir. Etnik kimlik ile milli devlet kimliğini aynı boyutta değerlendirmesi gibi durumlar da milliyetçi, muhafazakâr olmasının yanı sıra hükümetçi bir tutuma sahip olduğunu gösterir. Nitekim Diyarbakır'da parti müfettişliğinden Selanik'e İttihat ve Terakki'ye danışman tayin edilmesi ve güç kazanması (Karpas, 2006, s.82) Gökalp'in iktidarla olan ilişkisinin bürokratik yansımasıdır.

Topluma yön vermek, aydınlatıcı veriler sunmakla yükümlü dönem aydınları felsefeyi kendi düşünce yaklaşımları doğrultusunda yorumlamış ve eylemlerini teorik arka plan olarak finanse edecek şekilde kullanmışlardır. Eylemlerini farklı düşünsel yorumlarla temellendiren Gökâlîp ve Hilmi Ziya Ülken'e bakarsak daha açık bir şekilde dile getirmiş oluruz. Takış'a göre Gökâlîp'in düşünce biçimi, felsefeyi "kendi özel ülkesine" çekme ve bu açıdan düşünme eğiliminde olmuştur. Felsefe ve ahlakın sorgulamaktansa toplumdaki sorunlara cevap olabildiği sürece yer edinebileceği düşüncesi hâkim olmuştur. (Takış, 2000, s.101).

Daha önce de belirttiğimiz üzere Osmanlı'da Batılılaşmaya yönelik ilk girişimden itibaren bir yanda yabancılık karşısında tedirginlik ve huzursuzluk diğer yandan modernleşme düşüncesi hem yönetimi hem de toplumu ikiye bölmüştür. Osmanlı'nın modernleşmeden ne anladığı ve ne kadar modernleştiği günümüze kadar uzlaşılmayan ve çekişmenin devam edeceği bir konu olarak gözükmektedir. Ancak tüm çıkmazları bir yana bırakırsak Tanzimat'ın Osmanlı'ya sağladığı roman türünün önemine değinmeden geçmek olmaz. Tarihi kaynaklardan edindiğimiz bilgilerin yanı sıra dönemi kültürel, düşünsel ve yaşamsal tüm fonksiyonlarını ve nasıl temsil edildiğini o dönemde yazılmış romanlar sayesinde keşfediyoruz. Bu dönemde yazılan eserler genel itibarıyla Batı ile özdeşleştirilen alafanga ve Doğu veya Osmanlı geleneğinin karşı tepki olarak alaturka kavramları üzerinde durulmuştur. Bütün bir edebiyat bu alafanga ve alaturka kavramlarının negatif ve pozitif yanlarını diyalektik bir süreç içerisinde bazen de Batılılaşmanın çıkmazları ile ele alınmıştır. Aydın olmanın modernleşme ve aydın bir tavır içinde olmakla örtüştüğü bazen de kompleks bir görüntü oluşturduğu anlayışı eserlerde ele alınan karakterlerde somut bir hal almıştır. Örneğin, dönemin önemli ses getiren yazarı Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) duru anlatım ve kolay okunabilirliği açısından halkın önemli kesimine ulaşabilmiştir. En bilinen eseri *Felâh-ı Bâkî* (1876) başta olmak üzere eserlerinde alafanga ve yanlış batılılaşma üzerinde yoğunlaşmıştır.

Akyüz'e göre Gökâlîpçi perspektifi izleyerek Ahmet Mithat, kendi geleneğinden kopuk Batı medeniyetini örnek alan yarım aydınların aksine, bu medeniyetin semptomlarını düşünerek ve kendi geleneksel, kültürel ve milli benliğini muhafaza edecek bilince sahip aydınları desteklemektedir. (Akyüz, 1994, s.74).

Recaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) Araba Sevdası (1896) romanı ile Ahmet Mithat'ın başlattığı Batı eleştirisinin eksenini genişletmiştir. Bu romanında benzer konuları elen yazar romanın ana karakteri Bihruz Bey'i babasından kalan mirası ölçüsüzce

harcayan, tembel, hayatın gerçeklerinden uzak bir profil olarak çizmiştir. Bihruz Bey'in babasından kalan varlık toplumun geleneksel yaşamını simgelediğini düşünürsek yanlış Batılılaşmanın da benzer biçimde toplumsal yapı ve devleti tükenmişliğe sürüklediği şekilde yorumlayabiliriz. Böylece yazar Bihruz Bey aracılığıyla alafrangalığı eleştirmiş, batılılaşmayı Ahmet Mithat'a benzer milli kültür olgusuyla birlikte yorumlanması gerektiğini düşünmüştür.

Sonuç olarak toplumda, Batılılaşma'nın tam olarak neyi ifade ettiğine dair bilgisinin yetersiz olması bir önyargı oluşturmaktadır. Ancak öte yandan Belge'nin yazılan edebi eserler üzerinden yola çıkarak belirttiği, "Geçmişe bakınca büyük bir imparatorluğun (baba) güven veren görkemini gören Osmanlı aydını, "şimdiki zaman"da, "inhilal"den başka bir şey seçemiyor. Bu koşullarda, Batılılaşma'nın kaçınılmaz olduğunu bu aydınlar, yazarlar da teslim ediyor. Ama nasıl "Batılılaşmak"? Bunun da ölçüsü kaçarsa bütün toplumun Felatun'laşması ya da Bihruz'laşması tehlikesi beliriyor. Nitekim, Berna Moran'ın gösterdiği gibi, "Batılı züppe" bir süre sonra "Batılı hain" olmaya evrilecek, gülünç (dolayısıyla "lüzumsuz") olmaktan, zararlı olma durumuna geçecektir." (Belge, 2016, s.16). Dolayısıyla aydına yönelik eleştirel tutumun zamanı ve mekânı aşarak sürekli bir yersizliğe, yurtsuzluğa sürükleme tohumlarının atıldığını söyleyebiliriz. Buradaki yersiz, yurtsuzluk Said'in, aydının bağımsız olması yorumundan oldukça farklı toplumdan dışlama, ayrıksı görme anlamında kullanılmıştır. Aydınlanma sürecinden bu yana tüm gelişim ve değişimler yazarların eserlerinde yabancılaşmanın, kendi benliğinden kopmanın eleştirisini yansıtmıştır. Bu bağlamda aydının mimlenmesine kadar varan bir yorum biçimi olduğu söylenebilir. Bu durum devlet tarafından aydına, milli kültür ve değerlerin önemini vurgulayıp tarih bilincinin korunması görevini yüklemektedir.

### **2. 1.1. Modernleşme girişimi olarak açılan köy enstitülerinin organik aydını**

Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde ilan edilen Cumhuriyet rejimi yeni bir yönetim ve toplumsal oluşum olarak kendi zihniyeti doğrultusunda bir düşünce, hayat, inanç ve kimlik edinimini meydana getirmiştir. (Mahcupyan, 2006, s.18). Osmanlılığın yıkımına şahitlik eden Cumhuriyet, iyisiyle kötüsüyle bir Osmanlı çöküşünden filizlenmiştir. Bu noktada Osmanlı ile Türkiye Cumhuriyeti arasındaki fikirsel ve yaşamsal pratikler noktasında farklılık, değişim, modernleşme süreci farklı görüşler tarafından değerlendirilmiştir. Bu durum tarihsel değişim ve yönetsel farklılıklara maruz kalan aydına ilişkin yaklaşımlar için de geçerlidir. Osmanlı'nın küllerinden doğan Cumhuriyet, muasır medeniyetler seviyesine ulaşma ve çağdaş dünyadaki yerini almak

hayalini misyon edinmiştir. Bu hedef doğrultusunda bir yandan var olma, hayatta kalabilme mücadelesi verilirken diğer taraftan "çağdaş Türkiye" çalışmaları sürmektedir. (Türkoğlu, 1997, s.14). Nizam-ı Cedid'le başlayan modern bilime yönelik yaklaşım, Cumhuriyet döneminde bazı değişimler geçirerek pozitivist anlam yüklenmiş ve bu durum toplumsal hayatın her alanında yeniliklerin yolunu açmış, değişiklikleri getirmiştir. (Burçak, 2006, s.50). Pozitivizm ilkesine bağlı olarak kalkınma planları içerisinde olan hükümet ve hükümetin ideolog görevini üstlenen aydınları bu yaklaşım fikrine uygun bir kimlik kazanımı elde etmiştir. Çağdaşlaşma hareketleri dönemin aydınları tarafından desteklenmiş ve bu yönde hükümet ile işbirliği çalışmaları artmıştır. Altınkaş'a göre, dönemin aydını hükümet destekçisi rol üstlenirken Atatürk yönetimi de onları seçkinler zümresinde bir burjuva sınıfı olacak şekilde konumlandırmıştır. (Altınkaş, 2011, s.117).

Ancak diğer taraftan o dönemin Türkiye'sine baktığımız zaman köy kökenli, savaştan ve dolayısıyla yıkımdan yeni çıkmış, okuma-yazma bilmeyenlerin oranının %90'a kadar vardığı eğitim açısından ve ekonomik olarak zayıf bir ülke vardır. Bu gerçek üzerine sadece üst zümrelerin yeniliklerden faydalanabileceği, toplumun yokluk ve sefaletten kurtulma çabaları içinde olduğu inkâr edilemez. Bu noktada ülkenin genel durumuna baktığımız zaman yoksul, eğitimsiz ve kırsal kökenli çoğunluğun olduğu bir yapı olduğunu görüyoruz. Bu durum çağdaşlaşmanın üretim, eğitim ve demokratik bir yatırım ile mümkün olabileceğini gösteriyor. Mevcut durum nezdinde hükümet kırsal kesimin gelişimini, ilerlemesini ve değişmesini amaçlayan bir eğitim sistemi planlamıştır. Ancak eğitilmiş bireylerin birer aydın olarak halk ile arasındaki uyumsuzluğu ortadan kaldıracak yerel, ulusal bir yöntem belirlenmeliydi. Nitekim Ziya Gökalp aydın ile halk arasındaki uyumsuzluğun yabancı okullarla ilişkili olduğunu düşünüyordu. Ona göre Osmanlı aydını halkın değerlerine uzak bir eğitime maruz kaldığı için halktan kopuktu. Bu nedenle milli kimliğe sahip olmayan, kozmopolit bir yapıya sahiptir. (Türkdoğan, 1987, s.288-290). Bu şekilde düşünen devletçi aydınlar Cumhuriyet'te hedeflenen yenilikleri bu eleştirileri baz alarak tasarlamışlardır. Sonuç olarak eğitilmiş insanın artmasına yönelik 1940 yılında kabul edilen, 3803 Sayılı Köy Enstitüleri Yasasıyla Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı Köy Enstitüsü okullarının açılmasıyla ilk adım atılmıştır. Bu okullarda köy öğretmeni, tarım, sağlık ve diğer teknik alanlarda meslek elemanları yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Köy Enstitüleri'yle birlikte yaygın bilgisizlikle mücadele etme seferberliği başlamış, böylece okula gitme imkânı elde edememiş köyde yaşayan zeki çocuklara, kadınlara eğitim verilerek okuma-yazma oranı arttırılmıştır. Bu

enstitülerde teorik bilginin yanı sıra pratik kazanımlara yönelik çalışmalar da olmuş ve ileride bugünleri yazacak tarihçileri çıkaracak derslerle birlikte tarım, el sanatları, ulusal bilinç kazanımları da öncelikli olmuştur. Kendi kişisel haklarının farkında olan, feodaliteye ve geleneklere karşı uygar düşünme biçimi kazanımı hedeflenmiştir. Bununla Köy Enstitüleri'nin eğitimi seviyesinin neredeyse bir hiç noktasında olduğu kırsal bölgeleri eğitime, kültürel anlamda kazanıma sahip kılma ideali amaçlananlar arasındadır. Her ne kadar 1954 yılına kadar varlığını sürdürmüşse de faaliyette bulunduğu süre içerisinde Köy Enstitüleri kapsamında çok sayıda öğretmen, sağlık personeli ve diğer pek çok alanda uzman yetişmiştir. (Ortaş, 2005, s.3-5). Farklı disiplinlerde eğitim alan öğrenciler köylerine geri döndüklerinde köyün kalkınmasını sağlaması amaçlar arasındadır. Tarımdan hayvancılığa ve teknik eğitime kadar uzanan bilinçlenme aynı zamanda eğitim alan kişilerin köy sorunlarını ele alan yazın türlerinde eser vermesiyle bir köy edebiyatının doğuşunu da sağlamıştır. Düşünsel anlamda bir adım olan köy edebiyatı eserleri ile köye dair olan her şey en bariz şekilde işlenmiş ve gün yüzüne çıkmıştır. Fakir Baykurt, Talip Apaydın, Osman Bolulu, Kemal Burkay gibi pek çok isim edebiyatın farklı alanlarında eser vermiş köy enstitüsü öğrencileridir. Öykü, roman, şiirlerinde köy sorunlarını ele alarak toplumsal, kültürel ve politik anlamda faaliyet göstererek köyde yaşam süren insanlar için bilinç sağlamışlardır. (Kartal, 2008, s.28). Bu durum Foucault'un işçi sınıfının kendi aydınını yaratma gücüne sahip olduğu fikrini desteklemektedir. Köy Enstitüleri için önemli bir isim olan İsmail H. Tonguç köylünün istihdamının sağlanmadığı nokta da şehirlinin de ülkenin de temelsiz ve yoksulluk içinde olacağını belirterek (Tonguç,1947 Aktaran Kartal,2008, s.29) köy enstitülerinin gerekliliğini ve köylünün toplumsal kalkınmadaki önemine değinmiştir. Türkiye Cumhuriyeti'nin aydınlanma girişiminde tabandan yukarı doğru demokratik bir modernleşme sürecinin besleyicisi olan Köy Enstitüleri köylünün kendi organik aydınını yaratmasını sağlamıştır. Bu aydınlar, Gramsci'nin teorisinde olduğu gibi manuel olanla zihinsel olanı bir arada yürüten bir faaliyet içerisindeydi. Tarım, zirai, hayvancılık alanında bilgi edinirken toplumu anlatan eserler üretmiş, böylece organik aydınını yaratmış olur. Devlet kademesinde yer alan, Osmanlı'dan kalma bürokrat aydınların yanı sıra köy kökenli aydınlar köylüyü pozitivist, modern düşünme biçimiyle tanıştırmış ve bunu herhangi bir sınıf ayrımı gözetmeksizin gerçekleştirmiştir. Köy enstitüleri ayrıca

Gramsci bağlamında bir dönem enstitüde yetişmiş organik aydın ile bürokrat-aydın ilişkisini değerlendirmek gerekmektedir. Gramsci, pedagojik eğitim anlayışına karşı Marksist kuram çerçevesinde eleştirilerde bulunmuştur. Geleneksel-pedagojik



eğitim anlayışının toplum üzerindeki etkisi ve eşitsizliğini vurgulayarak bu durumu hegemonya kavramı ile açıklamıştır. Gramsci hegemonya kavramını, toplumun sistemleştirilmiş görüntüsünün yalnızca belli bir zümre tarafından oluşturulduğu toplumsal koşul olarak açıklar. Dolayısıyla hegemonya ile eğitim, toplum üzerinden rızanın kazanılması ve yönetici sınıfın meşruluğunu sistemleştirmek adına birbiriyle ilişkilidir. Eğitim anlayışı üzerinden oluşturulan bilgi ağı toplumun düşünsel ve eylemsel fraksiyonlarını şekillendirmesiyle sonuçlanır. Gramsci, bu noktada aydınların hegemonyanın devamlılığı veya karşı tavrın harekete geçmesi noktasında sorumlu olduğunu savunur. Bu doğrultuda Gramsci'nin kuramına göre hegemonyanın devamlılığında etkili olan geleneksel aydınlarının karşısında karşı-hegemonyanın kurucuları olarak organik aydınlar vardır. Ağırlıklı olarak işçi sınıfın bilinçlendirilmesi ve ortak bir proleter yaşam kültürünün oluşmasını önemseyen bu yaklaşım Köy Enstitüleri'yle benzer bir noktada yer almaktadır. Çevresel faktörlerin etkisiyle (ulaşımın gelişmemiş olması) aydının hareket alanını sınırlı kılmış dolayısıyla Gramsci'nin "ortak proleter yaşam" anlayışının fiziksel gerçekliğini oluşturmuştur. Ancak ilerlemenin gerekliliği olan kabuğundan çıkma, etkileşim alanını genişletme, köylülerin dış dünya ile ilişkilerinin sınırlılığı nedeniyle yeteri kadar gelişmediğini söyleyebiliriz. Köy Enstitüleri, daha çok yazarların köy sorunlarını ve hayatını anlattığı eserler ile ciddi katkıda bulunmuştur. Osmanlı münevverlerinden köy enstitülerinin organik aydını ve Cumhuriyet dönemi bürokrat-aydınına karşılaştırdığımız zaman aralarındaki temel fark çağdaşlaşmanın nasıl anlaşılması gerektiği yönünde olacaktır. Eğitim ve hegemonya ilişkisinin üzerinde duran bir diğer kuramcı Foucault, Gramsci'nin ileri sürdüğü teorilerine karşılık lineer bir tarih anlayışı olmadığını belirtir. Dolayısıyla hegemonyanın sürekliliğini gerektirecek, sabit bir belirli sınıftan söz edilemez. Çağdaşlaşmanın ve aydınlanmanın değerlendirilebileceği en somut örneğin okullaşma olduğunu söyleyebiliriz. Yılların ilerlemesiyle çağdaşlaşma yolunda önemli gelişmeler kat edilmiştir. Bu açıdan önemli bir yere sahip olan Cumhuriyet'in bürokrat-aydınlarına Kemalist düşünce anlayışıyla çağdaşlaşmanın halkla bütünleşmesi adına görev yüklendiği söylenebilir. Toplumun kültürel, ekonomik, siyasi bilinç anlamında katılımını sağlamak adına bürokrat-aydınlar tarafından dergi, gazete, toplumsal sorunların tartışılmasına yönelik kültür merkezleri önemli bir yere sahip olmuştur. Aydının toplum üzerindeki konumu ve halkın aydınlanması meselesi her dönem çoğunlukla aydının Batılılaşması ve dolayısıyla özünü yitirmesi açısından değerlendirmiştir. Bu toplumun eksiklik duygusu ile kendi toplumsal yapısının dışından gelen bilgi ve düşünce biçimine

karşı tavrıyla ayrışmayı doğurmuştur. Öte yandan yer yer iktidarın, aydını kendi siyasi çizgisinde tutma çabası da aydına yönelik eleştirileri perçinlemiştir.

### 2.1.2. 1950 sonrası Türkiye'de aydın

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'ten günümüze kadar gerçekleşen siyasi değişim ve toplumsal yapı hem aydın karakterinin eksenini hem de aydına yönelik yorumları etkilemiştir. Cumhuriyet aydınını Osmanlı aydınından ayıran en temel özellik dinsel tutum olmuştur. Cumhuriyet itibarıyla daha çok "bürokrat aydın" kimliğiyle tanımlanan aydın bu anlamda daha batılı ve laiktir. (Yıldız, 1995, s.368). Edebi eserler üzerinden de incelediğimiz üzere aydın önce modernleşme etkisiyle yabancılaşan daha sonraki süreçlerde komikleşen bir yorumla değerlendirilmiştir. Bu ele alış biçimi aydın olarak nitelendirebileceğimiz yazarların kimliği üzerine kafa karışıklığını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla "Aydın ama nasıl?", "Bağlı olduğu değerler, kültür ve anlam bütünü nereye dayanmaktadır?" "Aydın ile halk ilişkisi mi çatışması mı?" gibi bu tarz sorulara verilen cevaplar aydına yönelik kavrayışı farklılaştırmaktadır. Aydın, eğitim seviyesi, okur-yazarlığı ve ince zevkleriyle toplumda ayrıksı bir konumda görülmüştür. Böylece bir kesimi aydın olarak nitelendirmek aydına yönelik ayrıksı bir anlam yüklemiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde yöneticiler ve halk tarafından aydını ötekileştirici bir yorum görülmektedir. Bir yandan Batı tarafında gelişen olaylara bağlı olarak anlamlandırılan aydın, diğer tarafta daha çok kendi gelenek ve milli değerlerini pekiştirme amacıyla hareket eden bir aydın vardır. Cumhuriyetin bürokrat-aydını ile elit-aydın kavramları da değişen toplumsal, siyasi ve aydının hareket alanı ve ilişkileriyle kullanılmaya başlanmıştır. Bu aydın tanımlamaları genel olarak baktığımızda toplumun din, kültür ve halkın yaşam biçimine yaklaşımı noktasında birbirlerinden ayrılmaktadır. Böylece bazı yazarlar dönemlere göre değişen aydından söz etmiştir. Ali Akay, Cumhuriyet Türkiye'si aydınlarının üç farklı kutuplaşma içerisinde ele alınabileceğinden söz eder. İlk grup Cumhuriyet'in kuruluşundan 1980'e kadarki dönemi kapsayan paranoyak kutup; 1980 sonrası şizofrenik kutup ve 2000'li yıllar itibarıyla bu iki grubun yan yana karşı kutuplar olarak var olduğunu belirtir. Akay yapmış olduğu gruplandırmayı:

"İlk hareketin paranoyak olarak ele alınışındaki kasıt; merkezci, devletçi ve Türkiye'yi "kurtarıcı" Kurtuluş Savaşı zihniyetinin hâkim olmasından kaynaklanmaktadır. 1980 sonrası ise sanayileşmiş, dışa açılma ve ihracatı teşvik modeline göre yapılanmış bir Türkiye imgesi üzerine oturan ve duygusal ve duyumsal, yani sanatsal ve estetik alanda olduğu kadar rasyonel alanda da tam bir parçalanmışlık yaşanmasından dolayı şizofreniye

tekabül etmektedir. Üçüncü dönem ise çokluk bir parçalanmışlığın ortaya çıkarttığı parano-şizofrenik bir düzenlenmenin yapısallığın eklemleme üzerine kurulu bakışının yerini aldığı bir ortamda yeşermekte olduğundan söz etmek yanlış olmayacaktır." (Akay, 2006, s.38).

Akay'ın dönemlere ayırarak yaptığı değerlendirmesi, aydını hırpalayıcı bir tutum içerisinde ve hastalıklı bir profil olarak çizmiştir. Akay'ın ilk dönem "paranoyak" olarak nitelendirdiği aydınlar, Osmanlı enkazını Cumhuriyet'e dönüştüren ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için topyekûn kültürel, toplumsal çalışmalara ağırlık vermeye gayret etmişlerdir. Bu aydınlar o dönem içerisinde mevcut koşulları iyileştirmek ve Osmanlı'nın geleneksel düşünce anlayışının yerine çağdaşlaşmak için gayret sarf etmişlerdir. 1980'lere geldiğimiz zaman ise 12 Eylül gibi bir darbe sonrasında etkileri göz önünde bulundurulduğu zaman düşünsel ve ruhsal bunalım kaçınılmazdır. Bu dönem sadece aydın için değil toplumun genel yapısında krizler oluşturmuştur. Dolayısıyla böyle bir toplumsal yapı içerisinde aydını "şizofreni" olarak nitelendirmek hem aydını yalnızlaştıran hem de yabancılaştıran bir söylemdir.

Türkiye'nin özellikle 1940 ile 1990 yılları arasındaki süreçte geçirdiği olaylar bütününde Soğuk Savaş etkisi göz ardı edilemez bir mahiyete sahiptir. Soğuk Savaş dönemi itibariyle ele alacağımız bu başlıkta meydana gelen küresel anlam sıçramasından aydın karakteri de payına düşeni almıştır. 1930'lu yıllarda yayınlanan Kadro Dergisi, süreç içerisinde eleştirilere ve konumu tartışılan bir noktada yer almıştır. Bir hareket olarak nitelendirilen Kadrocular, tek partili rejimin kurucu ideolojisini şekillendiren bir grup aydını temsil etmektedir. Kuruluş amacı ve var olduğu süreç içerisinde ekonomiden siyasete, kanundan özel yaşama kadar devletçiliği savunmuştur. Ancak iktidarda bulunan CHP yönetimi ile kısmen de olsa anlaşmazlıkların olmadığı söylenemez. Bu açıdan bakıldığı zaman Kadro Hareketi devletten bağımsızlığı, muhalif aydın oluşumu tartışmalıdır. (Yıldız,1995, s.371). İlhan Tekeli ve Selim İlkin'e göre Kadrocular'ın yer yer de olsa CHP ile olan anlaşmazlığa karşı mücadelesi başarısız sonuçlanmış, rejim tarafından Serbest Cumhuriyet Fırkası çevresindeki liberallerin etkisizleştirilmesi, dağıtılması için kullanılmışlardır. Bu fırkanın ideolojisini etkisiz kılacak bir ideolojinin yaratılması için etkin Kadrocular önemli görev üstlenmişlerdir. Tekeli ve İlkin ayrıca CHP'nin elitleriyle Kadrocular'ın "organizasyonel elit" olarak yarışmaları bu işlev üzerinedir. Bir başka yoruma göre küçük burjuva hareketi olarak nitelendirilen Kadrocular, bürokratlara nazaran daha radikal önerilerde bulunmuşlardır. (Türkeş,1999, s.63). Bir başka değerlendirme ise Kurtuluş Kayalı tarafından yapılır ve 1923 ile 1950'li

yıllar arasındaki durumun Kadrocuların bakış açısı etrafından şekillendiğini belirtir. Bu bağlamda Kayalı'ya göre, "Kadrocuların kişisel tarih açısından her koşulda olumlu işler gerçekleştirme endişesi, ufuklarını belli ölçüde daraltmışsa da işlevsel olma heveslerini kırmamıştır. Kadrocuların somut kişisel tarihlerini kavramaya çalışmak aslında Türkiye'de aydınının misyonunu ve özellikle psikolojisini de anlamlandırmak demektir. Nitekim Türk aydınınının belirgin özelliklerinden biri "bürokratik rolün gereği olarak düşünmektir.". Bunun en bariz göstergesi olarak her dönemde yaşadığı siyasal pragmatizmdir."(Kayalı, 2016, s.16). Kadrocular siyasi açıdan bağımsızlığını tam olarak yakalayamamış ve derginin başyazarı olan Şevket Süreyya Kadro Dergi'sini çıkarmadaki amacını "Tek Adam" adlı eserinde şöyle açıklamaktadır:

“Öyle görünüyor ki biz Türkiye’de bir inkılap gerçeği ile karşı karşıyayız ama, bir inkılap nazariyesi ve felsefesi ile karşı karşıya değiliz. Madem ki bir inkılâp vardır, o halde bu inkılâbın bir izahı olmalıdır... Nitekim bir aydın kadro, hem de Mustafa Kemal’in hayatında ve onun gözleri önünde, gene de Türk inkılâbının ideolojisini kendi açısından derlemek, aydınlatmak ve terkip etmek çabasına girmiştir. Bu hareket, Kadro hareketidir” (Çavdar, 1999, s.308). Alemdar bu hareketi şöyle yorumlar: Marksist ve otokratik düşünme biçiminin melez bir ideolojisi içerisinde olan Kadro, bu yönde söylemlerde bulunmuş ancak -halk ile aydın arasındaki bir diğer sorun olarak karşımıza çıkan dil problemi- yazılanlar halka ulaşamamıştır. Ayrıca hareket Marksizmi savunurken devlet yapısındaki faaliyet ve konumu küçük burjuva resmi olarak çizmiştir. Kadro'nun kendi ideolojisiyle çelişkisi ve belli bir süre sonra devlet büyüklerinin derginin görev süresini tamamladığını düşünmesi gibi nedenlerle Mustafa Kemal de bürokratlar da Kadro'yu kaderine terk etmişlerdir. (Alemdar, 1978, s.40). Daha önce de değindiğimiz üzere halk tabanından uzakta süregiden dergi, hükümet tarafından da eleştirilince nihai olarak kapanmaya yüz tutmuştur. En nihayetinde dergi Mustafa Kemal ve arkadaşlarının, iş dünyasındaki kişilerin stratejik birtakım girişimleriyle de karşılaşınca varlığını devam ettiremeyip kapanmıştır. Köken olarak Kadro'nun diğer üyelerinden farklı bir geçmişe sahip olan olan Yakup Kadri, o dönem aynı zamanda milletvekili olarak da görev yapıyordu. Ancak hükümet ile Kadro arasındaki çatışmayla birlikte Mustafa Kemal'in emriyle Tiran Büyükelçiliğine atanmış böylece dergi kendiliğinden kapanmıştır. (Bostancı, 1990, s.151-152).

Kadro Hareketi'ni günümüzden değerlendiren Belge, Hareketin tamamen patriyarkal bir sistem olup kendi deyimiyle "ayakların baş olması" amacını taşımadığı gibi aydın ile halk arasındaki mesafeyi kapatmaya da odaklanmamış olduğunu belirtir.

Belge: "Önerilen bu rejimde "aydınlar"ın rolü gene Platon'un filozof-krallarınınkini andıran bir şey olacaktı. Bütün bu özellikleriyle Kemalist rejimin yapısına da aslında uygundu. Nitekim, daha sonraki darbe dönemlerinde veya darbe hazırlıklarında bilinçli ya da bilinçsiz olarak Kadro ideolojisine birçok gönderme yapıldı. "Kadro" kavramının, kendisi yeterince açıklayıcıdır. Bu, Gramsci'nin "tarihi blok"u falan değil, gene o kitleden kopuk, kitleyi "eğiten ve yönlendiren" bir avuç aydın nosyonunu devam ettirir. Zaten "halk için halka rağmen" formülünü bulan da Şevket Süreyya'dır." (Belge, 2016, s.60).

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde ortaya çıkmış ve kapanmış, günahıyla sevabıyla bir düşünme hareketi içinde olan Kadrocular sadece bir dergi olarak değil Türkiye'nin siyasi gündemine de etkide bulunmuştur. Araştırmacılar tarafından değerlendirildiği üzere siyasi anlamdaki burjuvazi tutumları, halk ile çatışmalarını anlamayı kolaylaştırmaktadır. İçinde buldukları sınıf ve yazım dili açısından halk ile arasında mesafe olan Kadrocular halktan izole devletçi bir tutum içinde olmuştur.

Yıldız, 1940'lara gelindiğinde ülkedeki aydın profilinin dışarıdan dolayı veya doğrudan gelen korkular etkisiyle oluştuğunu belirtmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle artan huzursuzluk, faşizm söylemleri beraberinde demokrasi arayışını getirmiş ve bu gibi faktörler çerçevesinde aydının ideal olanı öne sürme çalışmaları odak noktasını oluşturmuştur. Ancak, mevcut kriz ortamı aydını sınırlandırmış, dış politika yönlendirmelerine maruz kalmıştır. Savaş sonrası artan demokrasi ihtiyacı dünyayı bu alana endekslemiş ve aydının demokrasi arayışı, çözüm önerileri kısacası çalışmaları artmıştır. Düşüncelerini toplumla paylaşmak ve bir ileri bir adıma yönelik kamuoyu oluşturmak üzere yayın organlarına yönelimde artış kaçınılmaz olmuştur. Yurt ve Dünya, Yeni Adam, İnsan ve Markopaşa gibi yeni dergiler çıkmıştır. Bu dergiler arasında mizah dergisi olan Markopaşa mücadeleci aydın duruşunun ve iktidara yönelik eleştirilerin arttığı bir dergi olmuştur. (Yıldız, 1995, s.371).

1950'li yıllara gelindiğinde, tarihçiler 1950'nin Mayıs ayında gerçekleşen seçimde Demokrat Parti'nin yüksek oy oranının, modern Türk siyasi tarihinde dönüm noktası oluşturduğu konusunda uzlaşmışlardır. DP'nin mecliste CHP'ye karşılık aldığı sandalye sayısı (DP:408-CHP:69) ile ezici çoğunluğu elinde bulundurması ve yeni hükümetin niteliği eskisinden farklı bir forma sahiptir. DP'yi kuranlar Halk Partisi kitesinden oluşuyordu ancak sahip oldukları toplumsal özellikleri açısından Kemalist dönem milletvekillerinden bazı farklı özellikler taşımaktadır. DP milletvekilleri yaş ortalaması daha genç, üniversite mezunu oranı daha düşük, ticaret ve hukuk formasyonuna sahip seçim bölgelerindeki halkla daha köklü bir ilişki içerisinde olmuştur. Bununla birlikte

CHP ile ayrılan temel nokta DP'nin askeri veya bürokratik kökene sahip neredeyse hiç milletvekilinin olmamasıdır. (Zürcher, 2018, s.257). Her ne kadar çizilen resim bir bürokrasi yokluğunu çizse de Adnan Menderes gibi geniş arazileri bulunan kişilerin partide yer alması bir seçkinci kesimin iktidarda olduğu gerçeğini göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Belge, bu yeni DP kitesinin ekonomide devletçilikten çok Batı tipi kapitalizm yanlısıyken ideolojik anlamda da geleneksel değerlere bağlı bir tutum içerisinde olduklarını belirtir. Ancak daha önceki dönemde sıkı sıkıya bağlı olunan devletçi ekonomi politikası ilk olarak DP döneminde değil 1947'de İnönü hükümetinin almış olduğu kararlarla yerini liberal ekonomi anlayışına yöneltmiştir. Belge, bu dönemde ülke, savaş sonrası yapılan Marshall yardımlarıyla kalkınmaya başlamış dolayısıyla halk tarafından bir prestij kazanımı elde edildiğini belirtir. Marshall yardımlarıyla ilk olarak 1949'da traktörler getirilmiş, bu durum Amerika kaynaklarında Türkiye'nin modernleşmek adına CHP'den farklı olarak ilk defa çiftçinin çıkarlarına öncelik verildiği belirtilmiştir. Tarıma yönelik girişimler ile Türkiye genelinde ciddi anlamda traktör sayısı artmış, tarım ürünlerinde artış olmuştur. DP tarıma yönelik kalkınma politikaları, işçi haklarına yönelik çalışmalar (grev hakları gibi)ile Batılılaşmaya geleneksel değerler çerçevesinde yakın olmuş, muhafazakâr kesimin ihtiyaçlarına duyarlılık göstermiştir. Ancak ekonomideki bu gelişme fazla uzun sürmedi. Demokratların ekonomide serbestliği meşru kılınca piyasanın çok iyi işleneceğine olan inancı, Türkiye burjuvazisinin biriktirmiş olduğu kârı yatırıma dönüştürmesi fikri ile yabancı yatırımcıların Türk ekonomisine yatırım yapmak için sıraya gireceği inancı gerçekleşmedi. Özel yatırımın başarıya ulaşmaması, yatırımların devlet eliyle gerçekleşmesini beraberinde getirdi. Hükümet yapmak istedikleriyle ellerindeki olanakları karşılaştırmadan haddinden fazla şeyi haddinden hızlı bir şekilde yapmaya çalışıyordu. 1954'e geldiğinde duran ekonomi, 1960'larda 1,5 milyar Amerika dolarıyla sonlanmıştı. (Belge, 2016, s.61-Zürcher, 2018, s.260-265).

Her yeni yönetim biçiminin düşünsel anlamda kendini meşru kılmak adına fikir insanlarına ihtiyacı kaçınılmaz olmuştur. O dönemde Demokrat Parti'nin de kendi aydını vardı. Bu yeni aydın CHP aydınları gibi bürokratik tabanlı değil, iş insanı olmaya meyilli, taşralı-okur yazarlardır. Ancak ekonomideki düşüş, hükümetin işçi haklarını korumak adına öncülük ettiği sendikalara baskı yapması, artan otoriteciliği; aydınların, bürokrasinin ve ordu mensuplarının desteğinin eksilmesine neden olmuştur. Zürcher durumu "Son derece saldırgan bir muhalefetle, ağırlaşan ekonomik bunalımla, kentli ve

okumuşların desteğinin azalmasıyla karşı karşıya kalan DP, 1957 seçimlerinde kimi zaman, CHP'lileri komünist ve dinsiz diye tanımlayarak ve Demokratların zamanında açılmış cami ve imam hatip okullarının sayısından övünçle söz ederek, dinî inanç ve duygulara seslenmişti." şeklinde açıklar. (Zürcher, 2018, s.269). Bu durum hükümetin ekonomideki düşüşü, yanlış planlamalarını ve otoriteciliğinin üstünü örtmek üzere gerçekleştirdiği savunma mekanizması olarak değerlendirilebilir. DP'nin Türk siyaseti açısından en belirgin özelliği merkez sağ siyaseti anlayışının toplumda yer etmesi olmuştur. Merkez sağ siyasetin, toplumun geneline hitap eden inanç, gelenek, değer yargıları ve yaşam biçimlerinin siyasi temsili olarak kabul görülmektedir. (Çavuşoğlu, 2009, s.265). Benzer bir durum ilerleyen sayfalarda Adalet ve Kalkınma Partisi Dönemi'nde de karşımıza çıkacaktır.

DP'nin teoride özgürlükçü ancak pratikte sınırlayıcı demokrasi ve özgürlükçü söylemleri okur-yazar kitlenin, bürokrasinin tepkisine neden olmuştur. Geleneksel yöntemlerle tarafına çektiği halk tabanı DP iktidarına sadakatini sürdürürken özellikle kentte yaşayan, okur-yazar kesim muhalif bir tutum sergilemiştir. Ülkenin yönetim anlayışına yani Cumhuriyet'e ters düşen laikliği zedeleyen girişimlerle zaten muhalif olan CHP ise artan baskılarla muhalefetin baskısı artmıştır. Ekonomi ve yönetim anlayışından birçok nedene bağlı olarak artan eleştiriler 1957 seçimlerinde DP'nin oy kaybını beraberinde getirmiştir. Bu gibi DP'yi sarsan negatif sonuçlar Demokratların ortadan kaldırılmak istedikleri anlayışını ve sert müdahaleleri doğurmuştur. Dolayısıyla dış siyasette gerçekleşen bazı olaylar DP'nin iç siyasette tedirginliğinin artmasına neden olmuştur. Irak'ta 14 Temmuz 1958'de gerçekleşen devrim DP tarafından kendisine yönelik bir tehdit olarak algılanmış, muhalefete karşı baskıcı tutumları arttırmıştır. Menderes, önlem almak amacıyla halk tabanını genişletmeye yönelik Vatan Cephesi'ni seferber etti. Bu kampanyanın temel unsuru, her gün cepheye katılanların isimlerinin devlet radyosunda okunmasıydı. Bu isimler bazen bebeklerin, ölmüş kişilerin ve hatta aslında var olmayan uyduruk kişiler olabiliyordu. (Zürcher, 2018, s.276). Bu durum DP'nin halâ CHP kontrolünde olan ordu ile uzlaşmadığını ve arayışlarının halk tabanının militanlaştırılmasında son bulduğu olarak okunabilir. Ayrıca bu girişim ile toplumun beklenti ve eksikliklerinin sağlıklı bir şekilde okunmadığı anlaşılmaktadır. Benzer girişim ve komünist, dinsiz gibi ayrıştırıcı söylemler ülke siyasetinin ileriki yıllardaki temelini oluşturmuştur.

DP iktidarda olduğu on yıl süre boyunca basının tarafsızlığına müdahale etmesi, siyasi parti ve sendikaların toplanmasını yasaklaması, üniversitelerin özerkliğinin

aşınması ve mecliste diğer parti milletvekillerinin söz hakkı almasına izin vermemesi gibi demokratik olmayan uygulamalarda bulunmuştur. CHP döneminde jandarmanın kırsal kesime yönelik baskısından ve polis teşkilatının siyasallığından yakınan DP, iktidar olduğu süre boyunca militarist şiddeti üniversite ve aydınlar üzerinde gerçekleştirmiştir. Menderes'in üniversitedeki hocalara "kara cüppeliler" söylemi de ayrıca DP ile akademinin arasında uçurumun artmasına neden olmuştur. (Dikici, 2009, s.88).

DP'nin iktidara gelmesi itibariyle Türkiye siyasetinde önemli bir dönüm noktası olarak ülkenin çok partili hayata geçilmesiyle siyasal parti kültürünün oluşması olmuştur. Bu süreçte toplumun hürriyet ve temel yaşamsal hakları konusunda aydınlatılması basın ve üniversiteler, işçi ve memurların haklarının korunması ve dayanışması için üniversite ve sendikalar, çeşitli meslek gruplarının dayanışması dernekler ve odalar etkili olmuştur. Bu faaliyetler ülkede bireysellikten sivil toplum kavramına ve toplumsal mücadeleye yönelik girişimlerin artmasını sağlamıştır. Toplumda yaşanan baskıcı otorite ve ayrıştırıcı politikalara karşı bu gibi yönelimler aydınlar ile halkın birlikte hareket etmesi, ortak bir mücadele halinde olduklarının göstergesidir. Ancak 1957 yılına gelindiğinde DP'nin yönetim anlayışı, geleneksel yüklenme ve bu yolla bir yönetim anlayışı sergilemesi CHP ile aralarında siyasi sorunlara neden olmuştur. Dolayısıyla partiler arası aydınlar kutuplaşmış ve muhalif aydın grupları basın, dernek ve üniversiteler aracılığıyla 1960 Darbesi gerçekleşmiştir. (Kaştan, 2006, s.81).

27 Mayıs 1960 tarihinde Albay Alparslan Türkeş'in radyodan okunan bildiriyle bir askeri darbenin gerçekleştirildiği duyuruldu. Bildiride Türk Silahlı Kuvvetleri'nin "kardeş kavgasına meydan vermemek" ve "demokrasiyi içine düştüğü buhrandan" kurtarmak maksadıyla ülke yönetimine el koyduğu duyuruluyordu. Zürcher'e göre, askerlerin yönetimi ele geçirmesi, özellikle İstanbul ve Ankara'da bulunan akademi camiası ve aydınlar tarafından büyük bir sevinçle karşılandı. (Zürcher, 2018;279). Milli Birlik Komitesi'nin iktidara gelmesiyle yeni bir anayasa düzenlemesine gidilme kararı vermiştir. Bu kararla beş hukuk profesörü Ankara'ya gelerek modern bir fetvayı andıran bildiri yayınladılar. Bu anayasa belirgin bir şekilde 1924 Anayasası'ndan farklıydı. İkinci Cumhuriyet anayasası olarak tanımlanan yeni Anayasayı hazırlayan akademisyenlerin temel amacı, Millet Meclisini başka kurumlarla dengelemek suretiyle, daha önceki DP ve CHP yönetimlerinin sahip olduğu iktidar tekelinin önüne geçmek olmuştur. Daha önceki yapı kapsamında Mecliste çoğunluğun oyunu alan parti sınırsız hareket alanına sahipti. Ancak yeni anayasa ile ikinci bir meclis Cumhuriyet Senatosu kuruldu. Bu yolla bütün yasalar ikinci bir meclisten geçerek bir karara bağlanacaktı. Bağımsız bir Anayasa



Mahkemesi kurularak anayasaya aykırı olan yasalar reddedilmiştir. Bu karar ile yargı kurumu, üniversiteler ve kitle iletişim örgütlerinin hakları ve özgürlük alanları iyileştirilmiştir. Ülkede siyasal, düşünsel, yaşamsal olarak geniş özgürlüklerin tanındığı bu dönemde sol ve sağ görüşlerin geniş siyasal faaliyetlere izin vermesi açısından oldukça liberallik hakimdi. Bu yeni anayasa ile tanınan serbestlik sonucu sağ ve sol çizgide yeni partilerin ortaya çıkmasında artış olmuştur. Zürcher, artan serbestliğe rağmen sağ ve sol çizgideki yeni partilerin daha önce eleştirilen İslam aleyhtarı ve katı laik propagandalar içermediğini belirtmiştir. (Zürcher, 2018, s.280-285).

1960'ların genel değişim hali beraberinde canlı bir entelektüel sahneyi de doğurmuştur. Bu canlılık özgür ortam ile fikirlerin ifade edilmesine aracılık eden dergilerin sayısında artışı sağlamıştır. 1961'de ilk çıkan Yön Dergisi etkili nüfuzu açısından önemli bir yere sahiptir. Bu dergi katı bir Marksist anlayışı değil, farklı kökenlerden oluşan ve sol görüşlerin değerlendirildiği bir tartışma kürsüsünü temsil etmiştir. Derginin siyasi tutumunu ve felsefesini anlamak için kurucularının kimler oldukları önemlidir. Cemal Reşit Eyüboğlu uzun süre CHP'de milletvekilliği yapmıştır, Mümtaz Soysal ve dergi editörü Doğan Avcıoğlu da CHP kontenjanından gelmektedirler. Bu bağlamda Yön Dergisi'nin temel yöneliminin CHP merkezli olduğunu belirtmek aykırı bir görüş olmayacaktır. Doğan Avcıoğlu, sosyalizmin uygulanması üzerine fikri, özellikle yarı sömürge bir topluluk için ideal olduğunu ve devlet planlaması ve korumacılığının gerekliliği yönündeydi. Dergi dış siyasette gerçekleşen olaylara karşı siyasilerin yanında bir tavır almıştır. İsmet İnönü'nün Amerika Birleşik Devletleri'yle aralarında çatışmaya neden olan Kıbrıs sorununa yönelik söylediği: “Yeni bir dünya kurulur ve Türkiye de bu dünyada yerini alır.” düşüncesi daima vurgulanmıştır. (Kayalı, 2010, s.21-22). Yön ile Hükümet arasındaki destekleyici tutuma bakıldığı zaman akla Kadrocular gelmektedir. Ancak bu Yön ile Kadrocuları kısıtlı bir iktidar yancısı yorumuna maruz bırakmamalıdır. Her şeyden önce farklı dönemlerde çıkan dolayısıyla neredeyse bambaşka bir dünya algısının olduğu toplum yapısında iki dergi arasındaki ilişkiyi iktidara yakınlık olarak belirlemek sağlıklı olması beklenemez. Kadrocular ile Yön Dergisi'nin ideolojik, düşünsel tutumu çeşitli benzerlikler ve farklılıklar içermektedir. Kadrocular ortaya çıktıkları dönemde ülkenin genel olarak kasvetli dönemine denk geldikleri için devleti yönlendirmeye çalışma, devletin aldığı kararlara teorik bir altyapı hazırlama ve iktidara arka çıkma gibi davranışlar sergilemişlerdir. Bu da kadrocuların devletçilik ilkesi etrafında tavır sergilerken kendi özgül yorumlarını tam olarak belirtmelerine ket vurmuştur. Buna karşılık Yön Dergisi, Kadroya nazaran daha

eleştirel bir nitelikte iktidarı değerlendirmeye alabilmiştir. Yön Dergisi içinden çıktığı 1960'ların ortamı etkisiyle daha gerçekçi ve sağlam temellere oturmuştur. Kadro Hareketiyle benzer olarak iktisadi değişim yöntem ve söylemlerini daha geniş bir söylem üzerine oturtmuştur. Yani bu açıdan bakıldığı zaman Yön Dergisi Kadrocular'a göre ülkenin mevcut durum ve önerilerini iktidar çevresiyle sınırlandırmadan halka da sunmuşlardır.

1960'larda düşünsel anlamda artan farklı söylemler ve aktivist tutumlar, öğrenci ve aydınlardan oluşan yeni bir sol gelişimi gibi yenilikler sadece Türkiye'de görülen bir durum değildi. Ancak Zürcher'e göre Türkiye'de böyle bir ortamın oluşmasında temel faktör Menderes hükümetinin devrilmesi ve ikinci cumhuriyet anayasasının şekillenmesinde üniversitelerin önemli rol üstlenmesi olmuştur. Bu durum aydınların, üniversitelerin toplum üzerindeki itici güç rolünü pekiştirmiştir. (Zürcher, 2018;292). Bununla birlikte artan işçi hareketleri, grevler, yeni ideolojik söylemler aydın ile halk arasındaki diyalogun gelişmesinde etkili olmuştur.

1960'ların ortalarına gelindiğinde Marksistlerin en çok tartıştığı konu Türkiye'nin hangi tarihsel aşamada olduğuydu. Mehmet Ali Aybar ve Türkiye İşçi Partisi, Türkiye'nin demokratik yollarla gerçekleşecek bir sosyalist devrimin gerekliliğine inanıyordu. TİP, işçi sınıfında artan sınıf bilinci ve siyasal uyanışa güvenerek devrime olan inancını temellendiriyordu. Mihri Belli önderliğindeki bir başka etkin grup ise Türkiye'nin halâ feodal bir Asyalı toplum olduğunu dolayısıyla devrimi gerçekleştirmesi açısından proletaryanın yetersiz geleceğini öne sürmüştür. Belli'ye göre devrim ancak bir aydınlar ve subaylar koalisyonu ile mümkün görülmekteydi. Milli Demokratik Devrim olarak tanımlanan bu akım tarafından Devrimci Gençlik örgütüne dönüşmüştür. (Zürcher, 2018, s.293).

1968'lerde öğrenci hareketlerinin ve çatışmaların yoğunluğu artmış, partiler bölünmüştür. Orduda Muhsin Batur ve Faruk Gülerin öncülük ettiği askeri cunta, yaşanan olayları yakından takip etmiştir. 16 Mart 1969'da yaşanan "Kanlı Pazar" olayı, işçi hareketleri etkisiyle gerçekleşen 15-16 Haziran olayı ve bu gibi olaylar (Bayraktar, 2010, s.27-28) 12 Mart Muhtırası'nın gerçekleşmesine sebebiyet vermiştir. Benzer bir diğer etki 1969 yılında yayınlanan Devrim Dergisi ile ağırlıklı olarak üniversite öğrencilerinden oluşan Sosyal Demokrasi Federasyonu'nun (Erdoğan, 2017, s.108) faaliyetleri çerçevesinde gerçekleşmiştir. Türkiye siyasi tarihinin kesintiye uğradığı, ara rejim olarak tanımlanan 12 Mart 1971 dönemi temel hak ve düşüncelerin ifade edilmesinin engellendiği, basın özgürlüğünün kısıtlandığı bir dönemdir. Bu dönemde parlamento

feshedilmemiş, genel seçime gitmeden "partiler üstü" bir hükümet oluşturulmuş ve anayasal değişiklikler ile baskıcı idarenin altyapısı sağlanmıştır. "Milli Kabine", "Reform Hükümeti" kapsamında oluşturulan "partiler üstü teknokrat kabine"den, Süleyman Demirel Hükümetinin gerçekleştirmediği reformları gerçekleştirmesi beklenmektedir. Solcuların bir kısmı başlarda muhtırayı sağcı hükümete karşı bir 1960 Darbesi olarak yorumlamışlardı. Bu yaklaşım çok geçmeden yerini yanılğıya bırakmıştı. Dolayısıyla, beklenen reform gerçekleşmediği gibi; "gerekirse özgürlüklerin üzerine şal örteriz" şeklinde düşünen Nihat Erim, Başbakan olduktan sonra "kafalara balyoz gibi" inmekten bahsetmiştir. (Acar, 2012, s.2-Zürcher, 2018, s.296).

12 Mart dönemi, ağırlıklı olarak komünizm tehlikesi taşıdığı düşünülerek gazetelerin kapatıldığı, kitapların yakıldığı, gazeteci, yazar ve aydınların tutuklandığı bir buhran dönemidir. Böylesine baskıcı bir ortamda yayın hayatına katılan Ortam Dergisi muhalif tutumuyla var olmaya çalışmıştır. Acar'a göre; "Bir 'misyon dergisi' olarak önemli bir boşluğu doldurduğu görülen Ortam, anti-demokratik uygulamalara karşı çıkmış; rejimin muhalifi olan yazarların, aydınların, gazetecilerin ve sıkıyönetim mahkemelerince tutuklanıp yargılanmakta olanların sesini kamuoyuna ulaştırma görevi üstlenmiştir." Gazetelerde takip edilemeyen olay ve yorumlar Ortam Dergisi sayesinde okuyucuyla buluşmuştur. Aydın Engin, Osman Ulagay ve Uğur Mumcu'nun katkılarıyla ayakta duran Ortam aynı zamanda profesyonel gazeteciliğe yönelik etkinlikleriyle bir okuldur. (Acar, 2012, s.6).

1970'lerin sonuna gelindiğinde bir türlü dinmeyen gerginlik, ekonomik bunalım ve siyasal şiddet hiçbir hükümet tarafından onarılamadı. Solda aşırı uçta yer alan bazı gençlik grupları<sup>3</sup> ile sağda Bozkurtlar, dinci radikaller sokaklara ve üniversite kampüslerine hâkim olmak için savaşıyorlardı. Siyasal şiddet kurbanlarının sayısı hızla artmasıyla sayıları 20'ye varan şehirde sıkıyönetim ilan edildi. (Zürcher, 2018, s.301). Her bir toplumsal veya siyasal gelişmenin beraberinde olumlu veya olumsuz devamlılığının görüldüğü sonuçlar olmuştur. Türkiye siyasi atmosferinde önemli izler bırakan darbeler de böyle bir sıralı ilişki içerisinde gerçekleşmiştir. Türkiye'yi her açıdan derinden sarsan 12 Eylül Darbesi de böyle bir etkileşim sonucu gerçekleşmiştir. Ülkenin siyasi, toplumsal yapısı ve düşünce ortamının anlaşılması için aydınları ele almak gerekli görülmektedir.

<sup>3</sup> 1965'te solcu gençlerin kurduğu Fikir Kulüpleri Konfederasyonu (FKF) , 1969'da Dev-Genç'e dönüşmüştür. 1970 sonrası gençlik hareketlerine baktığımızda ise THKO ve THKP-C öne çıkmıştır.

## 2. 2. Tarihsel Bir Kırılma Mı? 1980 Sonrası Türkiye'de Değişen Aydın Konumları

İkinci Cumhuriyet'in sona ermesi ve 20 yıl içinde (1960-1980) Türk siyasetinde üçüncü askeri darbenin nedenleri çeşitlilik göstermektedir. Artan asayiş sorunları, Kürt hareketleri, çözümsüz görünen siyasal sistem ve yerle bir olmuş ekonomi nedenler arasındadır. 1979 yılının Ocak ayında İran'da gerçekleşen İslam Devrimi, Süleyman Demirel'in Millî Selamet Partisi'ni ve İran tarafından desteklenme ihtimali olan diğer İslamcı grupları cesaretlendirmiştir. 6 Eylül 1980'de Konya'da İslamcı gruplar tarafından büyük kitle gösterisi gerçekleşti. Radikal dinci hareketlerin yanı sıra siyasetçilerin ülkeyi yönetme kabiliyetlerinin zayıflaması genelkurmayın iktidara el koymasına gerektiği fikrini doğurmuştur. 12 Mart 1971 muhtırasına benzer bir bildirinin yayınlanmasıyla 12 Eylül 1980 sabahı Türk ordusu yeniden iktidara el koydu. (Zürcher, 2018, s.306-307).

Ordunun demokratik düzene geçmeyi ileri sürerek sunduğu bildiriler yönetimi sivil idareye teslim etmeden önce gerçekleştireceği bir dizi antidemokratik faaliyetlerin meşru zeminini oluşturmuştur. Ordunun yaptığı değişiklikler seleflerinin 27 Mayıs 1960 darbesinin feshi niteliğindedir. Generaller kendilerini, demokrasiyi siyasetçilerden kurtarmak ve siyasal düzeni iyileştirmekle yükümlü kabul ediyorlardı. Böyle bir tavır ile bütün belediye başkanları görevlerinden azledilmiş, iktidar ordunun, Kenan Evren önderliğindeki Milli Güvenlik Konseyi'nin çatısında toplanmıştı. MGK, sahip olduğu haklar ile sınırsız bir özgürlük elde etmişlerdi. Sendikalar, gazeteler, eğitim ve basın MGK üyelerinin kontrolü altındaydı. Böylesine sıkı yönetim tedbirlerinin uygulandığı bu dönem bir distopik temsil örneğidir. Bu yeni hükümet, başa geldiği andan itibaren yeni yönetim anlayışının yanı sıra geçmişi de yok etmeye çalışmıştır. Bu doğrultuda partilerin arşivleri yok edilmiştir. Darbenin gerçekleşmeden önceki bir yıl öncesi süreçte hazırlık çalışmaları olmuş ve bu bağlamda aykırı görüş savunan "şüpheliler" listesi oluşturulmuştur. Nitekim darbenin ilk haftalarından itibaren yüzbinlerce kişi tutuklanmaya başlamış ve yıllarca süren tutuklanmalar devam etmiştir. Tutuklananlar kitlesine baktığımız zaman sadece önceki dönemlerden şüpheliler değil aynı zamanda sendikacı, yazar, üniversite öğrencisi, akademisyen, aydınlar da vardır. (Zürcher, 2018, s.319-321).

Sadece siyasi anlamda değil toplumsal, düşünsel ve hayatın her alanına ket vuran Evren hükümeti, insanların zihnini kontrol etmeye çalışan uç faaliyetlerde bulunmuştur. Aydın olmanın ilk koşulu us ile hareket ihtimali ortadan kaldırılmaya çalışılmış, aksi bir düşünce, söylem ve hareket ihtimali inkâr edilmiştir. Yapılan bütün bu usulsüzlüklerin temellendirilmesi elbette yeni bir anayasa ile mümkündür. Bu anayasa tıpkı DP döneminde

olduğu gibi bir komisyon tarafından hazırlanacaktı. 17 Temmuz 1982'de ilk taslağı hazırlanan anayasa metni genel itibariyle 1960 yasalarının tepetaklak edilmesiydi. İktidar, yürütmenin elinde toplanmış ve cumhurbaşkanıyla Milli Güvenlik Kurulu'nun hareket alanı genişletilmiştir. Bununla birlikte öte taraftan basın ve sendika özgürlüğü ortadan kaldırılmış, grevler yasaklanmıştır. Temel hak ve özgürlükler Cumhuriyet'in, ulusal çıkarların, birlik ve beraberliğin korunması amacıyla düzenlenmiştir. (Zürcher, 2018, s.322). Yasaların gerekçelendirildiği ulusal bütünlük söylemi şiddetin ve zorbanın maskelenmesi için bahaneden başka bir şey değildi.

1980'ler, tehlikeli bulunduğu için kapatılan işçi partilerinin olduğu, askeri liderler ile sağ grupların kendi içinden çıkarmak için yarıştığı iktidar kavgalarının yaşandığı bir dönemdir. Bu çekişme ANAP'tan aday gösterilen Turgut Özal'ın başbakan seçilmesiyle sonuçlanmıştır. Yeni bakanlar kurulu Özal'ın mühendislik eğitimi alması dolayısıyla "mühendisler kabinesi" olarak tanımlanıyordu. 1950'lerde temeli oluşturulan açık toplum olanakları 1980'lerde Özalizm politikasına dönüşmüştür. Bu durum "Anadolu kaplanları" olarak anılan yerli girişimcilerin ve hemen hemen her alanda görünürlüğünü arttırmıştır. Ancak Orhan Türkdoğan'a göre bu tabaka kültürel yetersizliği ve tarihsel deneyimi yetersizliği nedeniyle mandarin azınlığın tepkisiyle karşılaşmış, dışlanmışlardır. (Türkdoğan, 2004, s.492). Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1980'lere kadar sürekli değişen devlet-toplum-aydın ilişkisi 1980'ler itibariyle kırılma yaşamıştır. Bu durumun nedeni olarak baskıcı hükümetin yaptırım ve ideolojik söylemi etkili olmuştur. Ferhat Kentel'e göre tutuklanma, tasfiye edilme gibi nedenlerden dolayı akademisyenler devlet üniversiteleri ile özel üniversiteler arasında seçim yapmak zorunda kalmışlardır. Ayrıca alternatif yollar üretmek zorunda kalmaları ve özdeşleşmeleri aydınlara yeni bir nitelik kazandırmıştır. Bu durum artık bir "kamusal aydın"dan söz etmenin yolunu açmıştır.

"Sadece arka planda bilgi üretim sürecinde yer alan aydın değil; bu bilgiyi kendisi veya başka üretmiş olsa da kendisinin veya başkasının üretimini kullansa da kamusal alanda toplum üzerinde az veya çok etki yapan aydındır. Bu bağlamda, kamusal aydın iki yönlü olarak doğrudan iktidar sorununun içindedir: Bir yandan aydınlara, aydınlar arasındaki ilişkilere özgü bir alandaki iktidar sorunu; diğer yandan farklı aydın prototiplerinin temsil ettiği toplumsal eğilimlerin arasındaki iktidar sorunu..."(Kentel, 2002, s.279).

Tanıl Bora, 1980 sonrası aydının durumunu Defter Dergisi üzerinden ele almaktadır. "Zira Defter, 1980 sonrasının bir entelektüel girişim; bu dönemin entelektüel meşguliyyete dönük tesirlerini sorun etmiş bir girişim.". 1987'den itibaren yayın hayatına

katılan Defter, 2002 yılına kadar devam etti. Bu dergi daha önceki dönemlerde ele aldığımız dergilerden farklı olarak yayın hayatına yayıncısı tarafından son verilmiştir. Derginin yayıncısı Semih Sökmen'in son sayıda veda niteliği taşıyan yazısı 80'ler sonrası aydın camiasının resmini çizmektedir.

"Defter asıl olarak, dünyaya farklı bilgi ve deneyim alanlarından bakıldığında ne görülebileceğini sınamak için kurulmuştur. Çoğul perspektifler kullanarak bakıldığında belki dünyanın kendini daha fazla ele verebileceği düşünülmüştü. Böylece edebiyatın, sanatların felsefeye, siyasal alana doğru, politik angajmanının ise edebiyata, sanata doğru hareket etmelerine vesile olabilecek bir odak yaratabilirdi. (Nitekim dünyadaki pek çok teori dergisi 90'lar boyunca, daha önce işlediği tarzı terk ederek bu formülasyona yakın bir eğilim içine girdi.)" (Bora, 2002, s.259).

1980'ler demokrasi kavramının evrensel değerler ölçüsünde işleminin, ekonomik ve kültürel anlamda ilerlemenin, aydının keskin bir geçiş yaşadığı dönemdir. Aydınların politik tutumu 1980 öncesinde sol politik harekete bağlıyken 80 sonrasında bu ilişki aydının solu yeniden değerlendirdiği bir değişim söz konusudur.

"Topluma aydın düşüncüyü sürekli baş düşman olarak gösteren bir devlet; onunla bu düşünce düşmanlığını sık sık paylaşan ya da en iyi durumda düşüncüyü "kültür de lazım" diye ancak bir aksesuar olarak ciddiye alan bir medya sermayesi; 'altta kalanın canının çıkacağı' gayet iyi bildiği için böyle 'ağır işleri hiç göze almadan hızla, oyalanmadan 12'den vurmaya çalışan bütün bir toplumsal ruh hali..."(Bora, 2002, s.263).

Bora, aydına yönelik geliştirilen antipatik tutumların bu dönemin ruhunu yansıttığını belirtir. Anti-entelektüalizm sadece aydın düşmanlığı veya Kemalist aydınların nitelediği gibi sanata-kültüre düşmanlık değildir. Özal dönemi neo-liberalizm kapsamında yürütülen arka planında yer alan aydın bir görüntüyle pratik bilgi notlarının rağbet gördüğü bir formattır. "Neo-liberalizmin eşitsizlikleri derinleştiren, tutunamayanları dışlayıp kriminalize eden sert dünyasında, reaksiyoner (milliyetçi, faşizan) popülizmler de "ince düşünmeyi" hakaret kabul eder, "erkekçe" tavır koyan teferruatsız sözler isterler."(Bora, 2002, s.263).

Bu dönemde yükselişe geçen sağ, politik ve toplumsal hegemonyasını güçlendirmek için aydınlarla pekiştirme girişimleri olmuştur. 70'lerden itibaren Aydınlar Ocağı bu bağlamda belli bir ideolojik ve düşünsel söylem yaratmak için uygundu. Bu dönemde bazı aydınlar medyada yer edinerek "meşhur" oldular. Basının medya haline gelmesiyle ortaya çıkan "kanaat piyasası" dolayısıyla konformist argümanların dolaşımı hızlanırken konformist olmayan verilerin bağlantısızlaşmasına ve karikatürize edilmesine

imkân hazırladı. Bu sürecin, "zihni plebleşme sürecinde aydının topyekûn tahribine" neden olan etkisinin daha güçlü olduğu söylenebilir. (Bora, 2002, s.266).

Hemen hemen her toplumda aydının halk ile olan ilişkisi tartışma konusu olmuştur. Ancak bu durum az gelişmiş ülkelere doğru ilerledikçe keskin bir hal almaktadır. Bu durum, aydının spesifik olarak üzerinde durduğu toplumsal mücadelelerin bir sonucu olarak da kabul edilebilir.

Ron Eyerman, aydının halkla ilişkisine dair: Toplumsal olaylara olan yaklaşımı ve yol göstericiliği aydına "halkın avukatı", halka yol gösteren, "ifade edici" rolünü üstlenmiştir. İfade edici olarak entelektüeller, okuma yazma oranı düşük bir toplumda, - küçük bir elit grubu oluştururlar- birer modernleştirici, aydınlanmanın taşıyıcısı olmanın dışında, kendileri adına konuşamayanların sesi olurlar. İfade etmek, burada basit bir ses vermek, birilerinin sesi olmanın ötesinde bir dil yaratmaktır. (akt. Uysal, 2006;105). Mehmet Can, aydın ile halk arasındaki kopukluğun nedenini eğitimsizlik değil amaç farklılığından ileri geldiğini savunur. Ona göre her toplum kendi milli değerleri üzerine yaşar ve toplumun büyük çoğunluğu halk bu değerler üzerine yaşarken küçük bir azınlığı oluşturan aydın yabancı toplumların edimlerinden beslenmektedir. Dolayısıyla farkın kaynağı için "...beslenme nedeniyle oluşan düşünceler ve uygulama sonuçlarından doğacak beklentilerdir."(Can, 2017)<sup>4</sup>.

Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde özellikle Köy Enstitüleri'nin ortaya çıkardığı yazar-aydınlara baktığımız zaman ifade biçimi ilerleyen yıllarda yerini kültürel ortak duyuma (konsensüs) bırakmıştır. Foucault da aydının bir işçinin bilgisini arttırmak veya onun adına hareket etmek yerine iktidar ilişkileri bağlamında hakikati öncelemesini ileri sürmüştür. Aydın-halk çatışması veya beraberliği arasındaki gerilimin nedeni eğitim farkının dışında bir de toplumun geleceği üzerine fikir sunma, karar alabilme yetkisi ve/veya sesini duyurabilme yetisi ve olanağına sahip olması denebilir. Böylece aydın "çok defa kendisini bir çeşit sınıf köksüzlüğü veya toplum boşluğu içinde buluyor. Aydın sınıflar dışı veya üstün görme eğilimine düşüyor ya da üstün sınıfa karşı duruma geçiyor. Üstün otoriteler aydını, halk kültürlerinden gelmişse, halkın uyanmasına karşı kendi aracı olarak kullanmaya çalışıyor... Toplumun okumuşları arasında, gene bir parça eğitimin bir parça da Batı ekonomik etkisinin baskısı altında meydana gelen Batılılaşma ütopyasını yabancı çıkarların haklılaştırılması yönünde kullanmaya çalışıyor." (Berkes, 1985, s.252). Bu açıdan bakıldığında özellikle gelişmemiş-üçüncü dünya ülkelerinde aydın

---

<sup>4</sup> Alıntı yapılan kaynakçada sayfa sayısı belirtilmemiştir.

kavramı halkın içinden gelen ancak ona yabancılaşan bir elit sınıfı çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla halk ile bir bağ kuramadığı oranda bir kopuş görülmektedir.

Her bir siyasi yıkımın toplumsal, siyasi ve kültürel çöküşü beraberinde getirdiği 12 Eylül Darbesi'nin aydının düşünce özgürlüğünü ciddi manada etkilemiş, beraberinde aydın bunalımını getirmiştir. Bu bunalımın nedeni, aydını konu edinen bazı edebi eserlerde aydının kendi kültürel kimliğinden uzaklaşması ve bunun onu boşluğa sürüklemesi olarak konulur. Bir örnek olarak Oğuz Atay romanlarında, ağırlıklı olarak aydını, bunalımlı, Sarteryenvari sürekli bir varoluşsal problemler içerisinde karakterize etmiştir. Oyunlarla Yaşayanlar tiyatro oyununda da benzer bir yolla, hayatta tutunabilecek bir dayanağı olmayan bireyler olarak gösterilir. (Salta, 2000, s.50). Bu bunalım halinin daima Batı etkisi olarak nitelendirilmesi aydını direkt yaftalamaya maruz bırakmaktadır. Temel özelliği özgür, bağımsız düşünebilmek olan aydının 1980 sonrasında ciddi anlamda hareket alanının daraldığını söyleyebiliriz. Aydınların düşüncelerinin yönetici kesim tarafından değer kaybına uğratılmasına, küçümsenmesine Kenan Evren'in şu sözleriyle örnek verebiliriz: "Kefil olduğum anayasanın orasından burasından delik açtırmam." "Kendilerini aydın zanneden bazı kişiler olduğuna dikkat ederek" şöyle demiştir: "Biz çok aydınlar gördük. Vatan hainliği yaptılar. Bazı şairler vardı, yurt dışına kaçtılar. O aydın değil miydi? Ne yapayım ben böyle aydını? Bu millete hükmetmek için aydın olmak gerekmez ki. Son padişah Vahdettin de aydıydı, ama memleketi düşmanlara teslim etti. (Akt. Küçük, 1984, s.663).

Hüseyin Etil, Özal dönemindeki ekonomi politikalarını şöyle açıklar: "Özal sonrası dönemde ciddi bir neoliberal politikalar etkili olmuştur. Bu neoliberal politikalarla da birlikte Türkiye'nin Dünya'ya eklemlenme süreci vardır. Dolayısıyla bu süreçte küresel sermayeye eklemlenmek isteniyorsa buna özgün yapılarınızın olması gerekmektedir. 80'lerin ikinci yarısında başlayan 90'larda ve 2000'lerin başında net bir şekilde gördüğümüz özellikle hizmet sektöründe bunun karşılığını görüyoruz.". Yeni ekonomi modelleri ve ilerlemenin piyasa üzerine odaklanması bu alanda müteahhit aydınların doğmasını beraberinde getirmiştir. (Etil, 2017).

Seksenli yıllarda değişen dengeler ile geleneksel sağ içinde pragmatist çatışmalardan dolayı bölünmelerin kaçınılmaz olduğunu söyleyebiliriz: İlk olarak Süleyman Demirel'le Demokrat Parti, daha sonra Turgut Özal arasında, Doğru Yol Partisi ile Anavatan Partisi ayrılığı olarak kurumlaşan ayrım, 2000'lere gelindiğinde her iki çizginin de ortadan kalkmasıyla sonuçlanmıştır. "Sağ oylar, 21. yüzyılın başında kendini İslamcı olarak tanımlayan Adalet ve Kalkınma Partisi'ne kaydı. 2002 yılına gelindiğinde



%34,28 oy çoğunluğu ile iktidara geçmişti. Bu parti, iktidarın erken döneminde, Türk sağının, geleneksel tercih ve tavırlarıyla kendi "İslamcı"lığının radikalizmi arasında "işleyen" bir denge kurabiliyordu. (Belge, 2016, s.63).

Belge, kendisini İslamcı olarak tanımlayan bir partinin batılılaşmaktan yana olmayacağını ancak Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Avrupa Birliğine girmek adına attığı hamlelere bakınca bu durumun sürpriz niteliğinde olduğunu belirtmektedir. Öte yandan Kemalistler, ülkeyi milli değerleri koruma ve kendine yetebilme konumunda olduğunu düşünerek Batılılaşma karşısında durmuşlardır. Paradoksal bir durum ile karşı karşıya kaldığı söylenebilir. Belge, Adalet ve Kalkınma Partisi'nin Batılılaşmaktan anladığı şeyin "Batı kadar güçlü olma" özlemi olduğunu belirtir. Bu tutum Batı'ya duyulan bir sempatiden ziyade onu yenme ve rüşünü ispat etmekten geliyordu. İktidar, Batılılaşmak amacıyla giriştiği Avrupa Birliği'ne katılma sürecinde demokrasiyi iyileştirme, insan haklarına değer vermenin yanı sıra daha çok militarist anlamda stok yapmaya ağırlık vermiştir. (Belge, 2016, s.63). Tıpkı Osmanlı Dönemi'nde olduğu gibi bir sahne ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz. Henüz Batılılaşmanın ne olduğunu anlayamadan ve evrensel değerleri korumak- iyileştirmek adına gerekli girişimler yerine eksiklik duygusu ile kendini savunmaya almıştır. Bu düşüncenin arka planında yatan şey: Askeri gücünü kullanarak Batıyı yok etme idealidir.

Osmanlı'dan itibaren ele aldığımız ve günümüz Türkiye'sinde hala devam eden Batılılaşma gayesi, diplomatik ilişkilerin yanı sıra taşıyıcılığını bilginin, fikir insanlarının yaptığı aşikâr. Ancak 19. yüzyılda artan ve Batının kültürel, toplumsal, siyasi, militarist anlamda bilgisi yöneticilerin kısıtlamalarıyla karşılaşmıştır. Kendi düşünce anlayışını ölçüt olarak belirleyen yönetim dolayısıyla Batı'da eğitim alıp dönen aydınların söylediklerini dikkate almamıştır. Belge bu durumu verdiği örnekle şöyle açıklamaktadır: "Ahmed Rıza Bey ve Mizancı Murad Bey; ikisi de aydın sıfatına uygun, kendi çağlarında belki bunun en iyi temsil eden bireyler. Önce Ahmed Rıza, sonra da Mehmet Murad Abdülhamid'den görüşme istediler, görüştüler, okudukları, bildikleri çerçevesinde yapılmasını gerekli ya da faydalı gördükleri şeyleri anlattılar. Abdülhamid dinledi, teşekkür etti, selametledi ve söylediklerinin hiçbirini yapmadı. İkisi de bir süre beklediler. Yapılmadığını görüp yapılmayacağını anladılar. O zaman Avrupa'ya çıkıp oradan muhalefete başladılar." (Belge, 2016, s.65).

Bu durum Türkiye için de geçerliliğini korumaktadır. Atatürk'ten İnönü'ye, Bayar'dan Menderese, sonra Özal ve en nihayetinde Erdoğan. Türkiye'nin siyasi önderlerinin aydından anladığı şey birbiriyle oldukça "benzer bir yaklaşıma sahip".

Belge, ülkedeki siyasi önderlerin kendilerine yol gösterici söylem ve önerilerden rahatsız olduklarını belirtmektedir. Dolayısıyla bir siyasi önderin aydından beklediği şey, yaptığı ve söylediği her şeye: "Çok isabet buyurdunuz, gene en doğrusunu siz söylediniz." şeklindedir. (Belge, 2016, s.65). Edward Said, aydın tanımına ilişkin: "Aydın belli bir kamu için ve kamu adına bir mesajı, görüşü, tavrı, felsefeyi ya da kanıyı temsil etme, cisimleştirme, ifade etme yetisine sahip olan bireydir. Bu rolün özel, ayrıcalıklı bir boyutu daha vardır ve kamunun gündemine sıkıntı verici sorular getiren, ortodoksi ve dogma üretmektense bunlara karşı çıkan, kolay kolay hükümetlerin veya büyük şirketlerin adamı yapılamayan, devamlı unutulmuş ya da sumen altı edilen insanları ve meseleleri temsil etmek için var olan biri olma duygusu hissedilmeden oynanmaz. Entelektüel bunu evrensel ilkeler temelinde yapar." (Said, 1995;27). Said'in aydına ilişkin tanımını referans aldığımız zaman, bir devlet yönetiminin aydın yetiştirilmesi ve aydının devlet ile olan temasının onaylamacı tavrı onu aydın olmaktan çıkarmaktadır.

Ak Parti iktidarı sürecinde aydının devlet ile olan ilişkisini temsil eden Akil İnsanlar topluluğuna değineceğiz. 1990'lı yıllardan itibaren artan Kürt Sorunu uzun zamandır sıcaklığını koruyarak ülke gündeminde yerini almaktadır. Hükümet, İmralı'da tutsak edilen Öcalan ile görüşmelere başlamış ve bu atılım "barış süreci" olarak adlandırılmıştır. Bu süreç ile ülkedeki gerginliğin dinmesi amaçlanmıştı. Gerçekleşen diplomatik görüşmeler ile PKK kanadı Kuzey Irak'a geri çekilmişti. Diplomasi alanında umut vadeden bu tablo halka da kazandırılmak istenmiş ve "akil insanlar heyeti" oluşturulmuştur. Akademisyen, sanatçı, yazar, sivil toplum örgütçülerinden oluşan 63 kişilik bu heyet ülkenin her bölgesinde eşit sayılarda görev almıştır. Bu girişim ile amaç, halkın barış sürecine olan motivasyonunu yükseltmek, adapte etmek ve huzur ortamını sağlamak olmuştur.

Dönemin Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan, akil insanlar heyeti listesini açıklamadan önce akil insanlar heyeti ile aralarındaki muhtemel iletişim yöntemini şu şekilde açıklamıştır: "Hem biz bu heyetteki akil insanların görüş ve önerilerini dinleyecek, onlarla istişarelerde bulunacağız, hem de onlar bölgelerimizde bir kısım etkinlikler gerçekleştirerek halkımızla, kanaat önderleriyle buluşacaklar."(Hürriyet, 2013).

Akil İnsanlar Heyeti'nin aylık çalışma programında: 1 aylık çalışma süreci içinde Türkiye'nin tüm bölgelerinde çözüm sürecini tanıtıcı, halkı bilgilendirmek ve aydınlatmayı amaçlanmıştır. Türkiye'nin 7 bölgesinde çalışma grupları oluşturuldu. Bunlara bir başkan, bir başkan vekili ve sözcü tayin edildi. 7 bölge için oluşturulan

heyetlerin gittikleri illerde konferanslar düzenlenmesi, bire bir görüşme yapması amaçlanmıştır.

Bu heyet ile oluşturulan özel bir kamusal alan yapılanması dolayısıyla müzakere ve diyalog sürecini hızlandıran bir ortam amaçlanmıştır. İmralı ve hükümet arasında çözüm sürecine ilişkin temaslar devam ederken mecliste diğer partiler de önerilerde bulunmuşlardır. CHP'nin TBMM Başkanı Cemil Çiçek'e sunduğu akıl insanlar önerisi her partiden seçilen üyelerden oluşmalı ve bu üyelerin geri dönüşlerine göre hareket edilecekti. Meclisteki partiler tarafından atanan akıl insanlar heyeti devlet tarafından görevlendirme niteliği taşıdığı için Habermas'ın kuramından farklı bir noktada yer almaktadır. Habermas'ın kamusal alanı, devlet kontrolünün dışında belirli bir grubun spontane olarak bir araya gelmesi ve fikir alışverişinde bulunması olarak tanımlanabilir. (Selçuk, 2013, s.49). Dolayısıyla Habermas'ın kuramını göz önünde bulundurduğumuz zaman: Kanaat önderleri, fikir insanları dolayısıyla aydın toplumu bilgilendirmek ve eğitmek amacıyla değil eşit bir zeminde diyalog kurabilmek suretiyle bir araya gelmelidir.

Akıl insanlar heyetinin oluşum sürecinde CHP'nin meclise sunduğu ikili çözüm modeli meclisteki partiler tarafından yeterli oya ulaşamayınca feshedildi. Bu heyetin kurulma fikri ve kurulma aşamasında nasıl bir yöntem izleyeceği fikri belirsizliğini korurken 2012 yılında hükümet tarafından oluşturulmuştur.

Heyet ilk toplantıyı Başbakan Recep Tayyip Erdoğan'ın daveti üzerine Dolmabahçe'de gerçekleştirmiştir. Başbakan toplantı öncesinde gazetecilere, akıl insanların görevini, halkı barış sürecine mental olarak hazırlamak olduğunu belirtmiştir. Bu yaklaşımla benzer açıklamalarda bulunmuş ve heyetin kapsamını, eksenini ve aralarındaki muhtemel ilişkiyi: "Onların yaptırım gücü değil, onlar bizim ancak müşavere heyetimiz olabilir. Toplumun algılamasını yönlendirme noktasında onlardan böyle bir destek alabiliriz. Üst düzeyde bazı STK'lar, temsilcileriyle bulunabilir, medyadan, üniversiteden kanaat önderlerinin de içinde olduğu böyle bir akıllar grubu oluşabilir. Ama bu grup karar mercii asla değildir." (2013, 5 Nisan, Akşam). şeklinde açıklamıştır.

Görüşme sonrasında Doğu Ergil: "Barışın hangi koşullarda olacağı hükümetin kararı. Bizlerde beklenen barışa ikna etmek." demiştir. (2013, 5 Nisan, Akşam).

Başbakanın heyetin duracağı noktayı kamunun algısını yönetmek olarak belirlemesi ve Ergil'in kendilerini söyleneni yapmak üzere görevli olduklarını, takdirin hükümete kaldığı ifadeleri birbiriyle bütünleşmektedir.

Devletin tek karar alma merci olduğu ülkemizde, benzer tutumun Kürt Sorununun çözümüne ilişkin atılan adımlarda da devam ettiğini görüyoruz. Ergil'in ve Başbakanın

ifadelerine tekrar dönüp baktığımızda heyetin aydın olma yönünün olmadığı açıktır. Süreç rasyonel bir anlayıştan ziyade halkın duygularını yönetme ve kontrol altına alma amacını taşımaktadır. Hükümet tarafından oluşturulan ve yönlendirilen bu heyet kendi söylemlerini de dikkate aldığımız zaman bağımlı ve memur profili çizmektedir. Ayrıca heyete baktığımız zaman çoğunluğu atandığı bölgeden uzak ikamet etmektedir. Bu durum halkla aralarındaki iletişimin sorun çözmeye yönelik olmasından ziyade uzakta olana duyulan özlemi sürdürmektedir. Uzun yıllar iktidarda kalan Adalet ve Kalkınma Partisi'nin çözüm sürecine ilişkin tutumu değişmiş ve sürecin buzdolabına kaldırılması ifadeleri gündeme gelmiştir.

Tüm bu uluslararası ve ulusal tarihsel tartışmalar ışığında Aydın'ın hareket alanının ve neyi tanımladığının sürekli bir tartışma konusu olduğunu ve olmaya devam edeceğini öne sürebiliriz. Genel bir çıkarım yapacak olursak Osmanlı'dan itibaren farklı kavramlarla karşımıza çıkan ama toplumda aydın olarak nitelendirilen grupların var olduğu şüphe götürmez. Bu grupların bazıları genelde yönetimin kararlarını makul bir çerçevede yeniden yorumlayan, geleneksel düşünme biçimine sahip olmuşlardır. Ancak Aydınlanma'nın hissedilmeye başlanması ve buna bağlı olarak Batılılaşma, modernleşme kavramlarının ortaya çıkması geleneksel olanın dışına çıkmanın yollarını aralamıştır. Böylece daha çağdaş ve uluslararası düşünceleri dikkatle takip eden bir aydın anlayışının temelleri atılmıştır. Aydın'ın bu denli söz konusu olmasının nedeni Ayn Rand'tın Sanayi Devrimi öncesi düşünce hayatıyla Sanayi Devrimi sonrası arasındaki fikirlerle uğraşma, usa yönelme ve bunların sonradan bir anlam kazanmasıyla açıklanabilir. Fikri hürriyete kavuşma ve yaşanan olayları belli bir mantık dizgesinde değerlendirmenin yükselişe geçmesi aydın'ın önemini ve toplumsal konumunu belirlemektedir. Ancak her durumda olduğu gibi ideal bir aydın tanımı, yaklaşımı ve hareket alanı tartışması kaçınılmazlığını korumaktadır. Toplumda belli bir karar mekanizması olması, önder olma ve toplumun bozuk yönlerine yönelik iyileştirici önerileriyle sorumluluk yüklenmiştir. Bu sorumluluk kimi zaman siyasal evrende aydın'ın çekıştırilmesi veya ötekileştirmesini beraberinde getirirken toplum tarafından da yabancılaştırılması kaçınılmaz olmuştur. Ancak aydın'ın sahip olduğu kültürel tutumu, düşünsel çalışmalarına baktığımız zaman elbette onu toplumun çoğunluğundan farklı bir konuma taşıyacaktır. Öte yandan çoğu zaman uzlaşamayan ancak yeri geldiği zaman da sahip olduğu aydınlarla övünen bir anlayış da vardır. Böylesi tam olarak neyi ifade ettiği muğlak bir dünyada sanat çözümsüz noktaları yeniden yorumlayarak bakış açılarını çoğaltır. Bir kültürel çalışma örneği olan sinema filmleri yaşadığımız dünyayı anlamayı, anlamlandırmayı sağlamaktadır. Ancak bu durum

sinemayla her şeyin daha iyi işlediği bir dünya görüntüsü sunacağı anlamına gelmez. Yani aslında kendisinin de bir üreticisi olan yönetmen filmi sahip olduğu dünya görüşü çerçevesinde sunmaktadır. Bu açıda yönetmen tarihsel olanı kendi temsil yöntemiyle film evrenine yansıtmaktadır.

Türkiye sinemasının 90'lar sonrası önemli bir yer kapsayan yönetmeni, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde sık sık aydın karakterine yer vermektedir. Uluslararası başarılarını da düşündüğümüz zaman etki alanı ile Nuri Bilge Ceylan'ın nasıl bir aydın karakteri yarattığını ele almak önem arz etmektedir.

### 3. NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI VE TEMALARI

Bu başlık altında tezde ele aldığımız Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki konu ve temalara ilişkin yapılmış çalışmalar incelenecektir. Bu incelemeler ışığında benzeşen ve ayrışan tartışmalara ilişkin görüşlere yer verilecektir. Böylece Nuri Bilge Ceylan'ın sinema anlayışına ilişkin yapılmış çalışmaların genel bir veri sağlanacaktır.

Farklı disiplinlerde ele alınan Nuri Bilge sineması mizansen unsurlarının sosyolojik, psikolojik ve felsefi yansıması üzerinedir. Bunların yanında Ceylan'ın anlatısal ve teknik tercihleri üzerinde de çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Her çalışma literatüre bir anlamlandırma, tanı(t)ma, konumlandırma ve çözümleme önerisi sunarken bu belli bakma biçimini de şekillendirir. Buradan hareketle akademik çalışmaların yanı sıra gazeteci, yazar ve daha birçok düşünce insanının anlamlandırma süreçlerine müdahil olmuş çalışmalarına da kısaca değinmek yerinde olacaktır. Öncelikle Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine yapılmış akademik tez düzeyinde akademik çalışmaların yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Nuri Bilge sinemasına ilişkin yirmi dokuz tez yazılmıştır. Bu sayı Nuri Bilge'nin uluslararası arenada elde ettiği başarılarla birlikte 2017-2020 yılları arasında yoğunluk göstermiştir. Tezler sinema ve diğer görsel sanatlar alanındaki öğrenci ve eğitimcilerin yanı sıra farklı disiplinlerde yer alan kişiler tarafından da yazılmıştır. Tezlerin konu ve içeriklerine baktığımız zaman temel olarak mekân ve buna bağlı olarak şekillenen *kimlikleşme* veya *hiçleşme* konuları ele alınmıştır. Yönetmenin filmleriyle Türkiye'nin sosyolojisine olan yakın tutumu akademi çevresini bu yönde çözümleme yapmaya yönlendirmiştir. Kent ve kırsal alan sosyolojisinin bakışında izlediğimiz filmlerin arka planında varoluşsal problemlere de değinilmektedir. Anlatımdaki sinematografi ve mizansen filmlerin çok katmanlılığına bir giz katarken bu gizi keşfetme, açığa çıkarma yolunda çalışmalar yapılmış ve yapılmaya devam etmektedir. İncelemiş olduğumuz tezlerin spesifik olmasa da genel yapı itibarıyla sosyolojik sorun ve çözümlenmeler üzerinde durduğu için bizim tezimize yakın bir noktada yer aldığını söyleyebiliriz.

İlk olarak Nuri Bilge Ceylan'ın sinema anlayışını edindiği Rus Edebiyatı ve Sovyet yönetmenleriyle olan ilişkisi veya benzerliğini ele alan Nigar Zulfugarova'nın *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Rus Edebiyatı ve Etkisi* (2016) ile B. Nihan Eren'in *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddütü* (2008) başlıklı tezi yönetmenin sinema anlayışının beslendiği noktaları ve coğrafyaya bağlı olarak karakter çözümlenmelerini ele almaktadır. Begüm Çapan'ın *Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine* (2009) tezi Türkiye'nin toplumsal özelliklerinden yola

çıkarak yönetmenin filmlerindeki karakterlerinin toplumdan soyutlanması, yabancılaşması konusuna değinmiştir. Tezimizde söz konusu yabancılaşmayı Umberto Eco'nun "bir şeye yabancılaşma" ile "bir şeyden yabancılaşma" arasında ileri sürdüğü ayrım dahilinde ele almayı, tutumu spesifikleştirmek açısından gerekli görmekteyiz.

Yönetmenle ilgili kitap ve bilimsel çalışmalar dışında röportaj, haber ve dergiler de literatür kapsamında değerlendirmeye alınacaktır. Hedef aldığı kitlenin homojen görüldüğü bu kaynaklar geniş kesimlere ulaşmaktadır. Kitaplardan başladığımızda Bülent Diken'in *Türkiye'li Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü -Nuri Bilge Ceylan-* kitabı öne çıkmaktadır. Diken, yönetmenin başarılarına rağmen sinemasında hala -Hasan Akbulut'un, Umut Tümay Aslan, Gönül Dönmez Colin'in eserleri haricinde- keşfedilmemiş noktaların olmasına hayıflanmaktadır. Bu his ve düşüncelerle gizi çözülecek pek çok ayrıntı olduğunu ve bu kitapla yapılmamış araştırmaların, incelenmemiş noktaların telafisini gerçekleştireceğini belirtiyor. Metropolitan modernliğin ve taşranın birbirleriyle olan durağan ve geçişken etkilerini; Ceylan'ın sinemasındaki başat kavramlar melankoli, göç, can sıkıntısı, ıstırap, kötülük gibi temalar etrafında film çözümlenmeleri kapsamaktadır. Ayrıca yönetmenin filmlerini; Deleuze'den yola çıkarak zaman-imge kavramı, zaman-imgenin sonucu olarak anlatı, düşünce-imge, görsel bulmaca ve son olarak kalıntının hayaleti imgesi üzerinden analiz ediyor.

Bülent Diken'in içerik ve kapsamına ilişkin ayrı bir noktada tuttuğu Umut Tümay Aslan'ın *Bir Kapıdan Gireceksin* (2012) kitabı farklı birçok yönetmenle birlikte Nuri Bilge'nin film analizlerinin olduğu derleme bir kaynaktır. Bu kitapta Aslan'ın film analizini incelediğimiz zaman yukarıdaki paragrafta Bülent Diken'in bu yazarın çalışmasını özel bir yerde konumlandırmasındaki haklılığını savunabiliriz. Aslan, Nuri Bilge'nin genel sinema anlayışı ve özellikle Bir Zamanlar Anadolu'da film analizini temellendirdiği felsefi yaklaşımlar, yeni söylem denemeleri ve değinilmemiş noktalar bağlamında ele alıyor. Bunun yanında yazarın, daha önce işlenmiş konuları yeni yaklaşımlarla ele alıp perspektifini geniş tutarak ufuk açıcı bir yön sunduğunu söyleyebiliriz. Özellikle bir filme yaklaşım ve analiz konusunda gerekli felsefi temellerin neye göre biçimlendiği konusu ve teknik açıdan önerileri yol göstericidir.

Tanıl Bora'nın *Taşraya Bakmak* (2005) kitabı, Türkiye'nin politik ve toplumsal olaylarını da göz önünde bulundurarak ana tema "taşra" üzerinden ilerlemektedir. Modernleşme girişimleriyle birlikte iktidar çevresinden başlayarak tüm toplumda metropolitan yalnızlığın eleştirisini yapmaktadır. Ceylan'ın sineması bağlamında toplumun içinden çıkan ve yine toplumu etkileyen sanat üzerinden de değindiği

metropolleşme ve bununla birlikte toplumsal götürüleri üzerinde durulmuştur. Kitabın düşünsel yaklaşım ve film analizleri Nuri Bilge'nin röportajlarında da değindiği kırsal olana duyulan sempatiyi destekler niteliktedir. Türkiye toplumunda, taşranın "öz"ü oluşturduğunu sonradan modernleşme ile birlikte hayata dahil olan kentleşmenin eklektik olduğu ve beraberinde gelen taşradan kopukluk konuları gibi birçok eleştiri üzerinde durmaktadır. Kitap kapsamı açısından geniş ve belli bir konuya odaklanan bir perspektif sunmaktadır. Buna bağlı olarak bu tezde karakterlerin kent ve taşraya bağlı olarak değişen kimlikleri bağlamında farklı görüşleri ele almak noktasında bu kitap yol gösterici olacaktır.

Hasan Akbulut Nuri *Bilge Ceylan Sinemasını Okumak* (2005) kitabında, yönetmenin filmleriyle arasında kurmuş olduğu tinsel etkileşimden yola çıkarak duygusal bir yol izlediğini belirtmiştir. Böyle bir tutumla yola çıkmasında belirleyiciliği olan nokta, Nuri Bilge filmlerinin popüler kültür anlayışını yıkması ve minimal olmasına rağmen büyük başarılar elde etmiş olmasıdır. Kitap Nuri Bilge'nin hayatını ve sinemasıyla olan ilişkisini, filmlerin ortak kavramsal ve anlamsal çıkarımlarına film analizleriyle derinlemesine ulaşmaya çalışmaktadır. Vermek istediği mesajı popüler filmlerin anlayışından uzak dolaylı anlatımla sunan yönetmenin, sinema yöntemi, biçimsel yaklaşım ve anlatımsal tercihini ele alarak "auteur" kimliğine ulaşmaya çalışmıştır. Nihayetinde yönetmenin kişisel yaşantısı ile sineması arasındaki diyalogu açan kitap bakış açışı noktasında olmasa da nesnel sayılabilecek verileriyle önemli bir çalışmadır.

Mehmet Eryılmaz'ın *Söyleşiler* (2016) kitabı, yönetmenle yıllardır süregelen dostluğun vefa borcu niteliğinde bir kitap olarak karşımıza çıkıyor. Kitap, yönetmenin ilk filminden itibaren gerçekleştirdiği röportaj, söyleşilerin önemli bir kısmını kapsamakta. Hafızaya hizmet etmesi ve hitap ettiği kitlenin genişliği bu kitabı diğerlerinden farklılaştırmaktadır. Söyleşiler, yönetmene sorulan benzer soru ve içeriklere sahip olmasından dolayı birbirini tekrarlamasına neden olmaktadır. Eryılmaz, bu durumu sunuşta belirttiği gibi, söz konusu tekrarı bilinçli olarak gerçekleştirdiğini bu sayede Nuri Bilge'nin "kendince, içinde tutarlı olan" ve genel olarak şüpheli yanıyla birlikte hayatı algılama biçiminin daha iyi anlaşılacağını belirtiyor. Söyleşiler, Nuri Bilge'nin biyografisinden, düşünme tarzı ve yaşam biçiminden sinemasal yaklaşımına kadar ki arka plana ilişkin soru ve cevapları içeriyor. Uluslararası alanda da tanınıyor olması gündeme ilişkin olaylarla ilişkisini de zorunlu kılıyor. Böylece Nuri Bilge'nin yaşamı ve sinemasına ilişkin verilerin yanı sıra sosyal medyada ilgili söylemler, festivallerin arka planında



gerçekleşen olaylar gün yüzüne çıkıyor. Kitap her ne kadar kişisel görüşlere bağlı bir yaklaşım içerisinde olsa da dönemsel okumalar yapmak açısından önemli bir kaynaktır.

Kitap ve söyleşilerden sonra genel olarak konuyu spesifik ve daha kısa bir şekilde ele alan makaleler de literatür açısından önemli bir yere sahiptir. Makaleler genel olarak yönetmenin sinema anlayışının etkilendiği kişiler ile ilişkisi ve taşra kent arasındaki çatışmalı ilişkinin beraberinde getirdiği kavramlar üzerinde durmaktadır. İnceleme yaptığımız zaman neredeyse tüm kaynaklarda Nuri Bilge'nin Rus Edebiyatı ve Sovyet yönetmenlerinden etkilendiği, taşra kent diyalektiği ile birlikte gelen -mahremiyet, saflık, modernizm, gelenekler, aydın- kavramları üzerine çalışmalar gerçekleştirilmiştir.

### **3.1. Gerçeklik, Temsil ve Sinema**

Sinema, gerçekliğin farklı açılardan yorumlanmasıyla üretilen temsilleri görünürlüğe büründüren bir sanat dalıdır. Bu durum sinemanın olabildiğince geniş bir gerçeklik ekseninde değerlendirilmesini ve işlenmesini sağlamıştır. Sinemanın tarihsel gerçeklik ile arasındaki yöntemsel bağı, temsil etmenin biçimi ve temsilin gerçeklikle dolayımı sürekliliğini koruyan, öteden beri var olan bir tartışma konusudur. Sinemanın hayatla buluştuğu ilk günden bu yana gerçekliği yansıtmaya biçimi buna bağlı olarak filmde temsilin gerçeklikle uyumu ve tarihsel yeniden üretim konuları yönetmenin inisiyatifinde olmuştur. Bu bölüme kadar ele almış olduğumuz aydınının tanımsal ve anlamsal oluşum süreci, hareket alanı ve çatışmalar bu bölümde sinemasal temsil ile ele alınacaktır. Fischer'in, "Sözcüklerin ve imgelerin toplumsal, eğitici ve oluşturucu gücünden kimsenin kuşkusu yok. Bir sanat yapıtı geçici bir olay değil, uzun erimli sonuçları olan bir eylem sayılır. Gerçeklerden doğan bir eylem daha sonra gerçekleri etkiler." ifadelerinden anlaşılacağı üzere sanatın toplumla ilişkisini dikkate alan bir yaklaşım konumuz açısından da uygun düşmektedir. (Fischer, 2015, s.240).

Ayla Kanbur'a göre yaşadıkları toplumun öznesi olan yönetmenler, ortaya çıkardıkları her bir çalışma ile yarattıkları özneyi de kendi içinde buldukları toplumsal olgulara göre şekillendirmektedir. Bu durum neyin nasıl temsil edildiğini anlamak açısından yönetmen ve yarattığı temsil ile ilgili bir tablo oluşturmaktadır. Kanbur ayrıca kültürel kimliği tanımlamada toplumsal tarih olgusunun kilit rol üstlendiğine değinir. Çeşitli aktarma biçimleriyle toplumsal dolaşıma dahil olan tarih bu yolla mevcut ideolojinin de taşıyıcısı konumundadır. Bir diğer deyişle, her ne kadar belge ve dokümanlara bağlı olarak yorumlanabilen bir tarih anlayışından söz edilse de tarih değerlendirenin öznelliğinden bağımsız değildir. (Kanbur, 2006, s.49). Bu duruma ilişkin Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine" makalesinde şöyle söylemektedir:

Tarihselciliği izleyen tarihçinin aslında kiminle özdeşleştiği sorulduğu takdirde, bu hüznün doğası açıklık kazanır. Sorunun yanıtı, kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleştiğidir. Gelgelelim belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. Bu durumda galip gelenle özdeşleşme, her zaman tüm iktidar sahiplerinin işine yaramaktadır."(Benjamin'den akt. Kanbur, 1995, s.36).

Yaratıcı, sanattaki temsilini oluştururken kendi bilişsel altyapısını oluşturan kültürel kimlik ve tarih arasındaki ilişkiye bağımlıdır. Bu ilişki temsil eden ve temsil edilen arasında gerçekliğin işleniş biçimi ve temsilin ekseni arasında bazı boşluklar ve soruları kaçınılmaz kılmıştır. Temsil edilenin tarihle ve gerçeklikle ilişkisi sanat eserindeki her bir unsurun birbiriyle kurulan bağı ile yeniden yorumlanır. Bu yorum temsili ve temsil etmenin biçimini Antik Yunan'dan itibaren sorunsallaştırmaktadır. Aristoteles, sanatın gerçekliği yansıtmak veya taklit etmek amacını savunan mimesis kavramı bunu işaret eder. Mimesis sanatın gerçeklikle olan ilişkisini sorunsallaştırmıştır. Aslı Daldal'a göre "Mimesis basit bir yansıtma kuramı değildir ve insanın temel ontolojik durumuna dair önemli düşünsel açılımlar sağlar. Aristo'ya göre insan, varlığa atılmış bir "hiç" değil, çevresi ile sürekli etkileşim halinde olan "siyasal" bir hayvandır (zoon politikon). Bu düşünce temelde, insanın doğada var olduğu düşünülen "ahenge" uyabileceği, ya da insanın kendisini çevreleyen dünya ile diyalektik bir uyum içerisinde olması gerektiği fikrini de kapsar."(Daldal, 2003;258). Platon'un Devlet kitabında ele aldığı mimesis kavramı Aristoteles'in "Poetika" kitabında ele aldığı anlamıyla çatışmaktadır. Platon'a göre sanatın idealar evrenini yansıtma girişimi bir meczup olma halidir ve aslında hiçbir zaman orijinali yani idealar evrenine erişemeyecektir. Diğer taraftan Aristoteles'e göre ise mimesis zararlı bir kavram değil, sanat eserinin özünü oluşturmaktadır. Yorumlarını tragedyalardaki yer, zaman, kişi öğeleri üzerinden açıklayan Aristoteles mimesisin bir yansıtma hali olarak hayatı temsil ettiğini belirtmektedir.

Platon, "İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları." (Platon, 1942, s.596) der. Antik Yunan'da doğanın taklidi olan mimesis, gerçekliğin birebir kopyası anlamına gelmiştir. Ancak çağdaş yorumlara bakıldığında daha soyut ve imtiyaza göre şekillenmiştir. James Joyce'un, Ulysses adlı eserinde evin yardımcısı Mulligan'ın kırık aynası bulunur. Dadalus aynaya bakar ve hizmetçi kadının çatlak aynasına, İrlanda sanatının bir sembolü der. Bu diyalog tıpkı çağdaş sanatçıların kuramına denk gelen bir

soruyu akla getirir. Platon'un gerçekliği birebir yansıttığına inandığı bu ayna eğer çatlaksa yansıtılan nedir ve bu görüntü ile gerçek arasındaki çelişki nasıl yorumlanabilir?

Yansıtmanın her sanat dalında olduğu gibi sinemada da gerçekliğin yüzeye izdüşümünün incelenmesi ve onu ortaya çıkarması kapsamı geniş bir girişimdir. Çünkü; sanat görünen ve yüzeye yansıtılan gerçeklik anlayışının çok üstünde, ötesinde bir gösterme gücüne sahiptir. Genelde sanatta, özelde ise yönetmenin etkilendiği toplumsal olaylara karşı geliştirdiği yorum sanatçının kişisel görüş açısıyla şekillenen bir gerçeklik anlayışını pekâlâ mümkün kılmaktadır. Sabahattin Şen, Gemideki Hayalet kitabında temsilin gücü ve politikasına ilişkin değerlendirmelerini paylaşmaktadır. Şen, Michel Foucault'dan Edward Said'e ve Kültürel Çalışmalar'a kadar uzanan geniş bir repertuarın bize dil, temsil ve anlamlandırma pratiklerinin, gerçekliği doğrudan yansıtan, kopya eden bir görüntü sunmadığını, belli söylemsel ve ideolojik kapsamda bizatihi gerçekliği üreten süreçler olduğunu göstermiştir. (Şen, 2019, s.25).

Sosyolojik çalışmalar ve film okuma süreçlerinde üzerinde durulan temsil konusunda, günümüze en yakın teorik çalışmalara kısaca bakmak faydalı olacaktır. Noel Carrol, geleneksel anlamda temsili şöyle tanımlar: "Genel anlamda konuşursak, 'temsil' derken, ancak ve ancak (1) bir gönderici x'in (örneğin resim) bir şeyin yerine geçmesini amaçlarsa ve (2) bir izleyen x'in 'y'nin yerine geçmek için yapıldığını fark ederse, x, y'yi temsil eder diyebiliyoruz (y, kişiler, nesnelere, eylemler veya olaylar olabilir.)". (Carrol, 2012, s.79).

Görece yeni bir açılım olan Kültürel Çalışmalar alanında önemli bir yere sahip olan İngiliz Kültür Okulu temsilcilerinden Stuart Hall, temsil, kimlik ve özne kavramları üzerinde durmuştur. Hall, kültürle ilgili yapmış olduğu çalışmalarında "temsil"e yeni ve özel bir yorum getirmiş ve ayrıcalıklı bir yer vermiştir. Hall, görsel dilin dünya üzerinde zaten var olan bir gerçekliği mi yansıttığı yoksa dünya hakkında onu temsil edip anlamlar mı ürettiği sorusunu sorarak inşacı (constructionist) temsil anlayışına göndermede bulunur. Hall'ın kendi tanımıyla:

"Temsil, kavramların anlamını zihnimizde dil aracılığıyla üretmektedir. Nesnelere, kişilerin ve olayların "gerçek" dünyasından mı yoksa aslında kurmaca nesnelere, kişiler ya da olaylardan mı söz ediyor olduğumuzu belirleyen şey, kavramlar ve dil arasındaki bağlantıdır." (Hall'den Aktaran Cerrahoğlu, 2019, s.520).

Hall, temsilin anlamının çerçevesinin yapılan tanımla sınırlı olup olmadığı sorusuna "Hem evet hem hayır" şeklinde yanıt verir. Daha sonra temsilin, "... anlamın üretildiği ve bir kültüre ait üyeler arasında paylaşıldığı sürecin önemli bir parçası

olduğunu ve dilin kullanımını, işaretlerin ve imgelerin şeyleri temsil etmesini ya da yerine kullanılmasını içerdiğini ekler.". Ancak Hall, bunu basit ve doğrudan bir süreç olarak görmez. (Hall, 2002; Aktaran Kirel, 2012, s.365).

Hall, temsil eden ile temsil edilen arasındaki dinamik ilişkiyi aynı ekolden gelen Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramıyla açıklar. Benzer şekilde bir iktidar tasavvurunu beraberinde getiren bu diyalektik Hall'ı Foucault'nun iktidar çalışmalarına yönlendirmiştir. Bu noktadan hareketle Akbal Süalp'in yorumuna yer verilebilir: "S. Hall'a göre kültür, bir mücadele alanıdır. Bütün iktidar ilişkilerine rağmen de bağımsız dinamikleri vardır. Öyle bir mücadele alanıdır ki içinde baskın ve tahakküm edici olan da çekinik ve alttan alta sürdürülmekte olan da var olabilmek, ortaya çıkabilmek, etkili olabilmek veya diğerini bastırmak için sürekli mücadele verirler."(Akbal Süalp, 2009, s.36). Hall, oluşturulan temsilin bir dayatma olabileceğini ancak alıcının buna tabi olmayacağını, yeni anlamlar çıkartabileceğini söylemiştir. "Ne şeylerin kendileri ne de dilin bireysel kullanıcıları anlamı dil içerisinde sabitleyebilir. Anlam içeren şeylerin kendileri değildir. " Ayrıca kavramlar ve göstergeler arasındaki ilişkiler, dil içinde anlam üretimiyle kullanılmaktadır ve bu süreç temsil olarak tanımlanır. Hall, anlamların oluşması ve taşınmasında maddi dünyanın değil, kavramları temsil eden dil veya kullandığımız herhangi bir sistem olduğunu belirtir. (Şen, 2012, s.26). Dolayısıyla sinemada kullanılan herhangi bir sinemasal araç vasıtasıyla kurulan temsil işaret edilen her neyse onun yerini almak için oluşturulur. İnşa edilen bu yeni ifadeler ile ortaya çıkan yargı yaratıcının söylemidir. Söylem kavramı üzerine akla ilk gelen dilbilim kuramcıları arasında Saussure başlangıç kabul edilir. Sinema açısından baktığımız zaman ise Christian Metz dilbilim üzerinden yürüttüğü göstergebilimsel kuramıyla bilinir. Bu noktadan hareketle sinemada temsili ele alırken dikkat edeceğimiz noktalar; temsil edilenin ne olduğu, temsilin gerçeklikle dolayımı ve anlatıdaki karakterleştirme, tipleştirme, toplumsal konuların incelenmesi şeklindedir.

Sinemanın sahip olduğu tekno-fotoğrafik yanı zaman içerisinde sürekli gelişmiş ve biçim, anlatı, üslup açısından daima değişime uğramıştır ve üzerinde değerlendirmeler yapılmıştır. Biz bu değerlendirmeyi Nuri Bilge Ceylan'ın etkilendiği gerçekçi kuramcılar ve daha sonra gerçekliğin temsil ile olan dolayımı ekseninde oluşturulan temsillerin sosyopolitik durumu açısından analiz edeceğiz.

Sinema tüm dünyada ve toplumlarda yaşanan olaylardan etkilenerek değişim, dönüşüm yaşar. Birinci Dünya Savaşı da yıkıcı etkisi, ekonomik yalnızlığı ve faşizm, emperyalizm gibi kavramlarıyla sinemanın işleyişi üzerinde etkili olmuştur. Bu yeni

duyumsama tarzı sinemanın fonksiyonelliğini sürdürebilmesi için yeni yönelimleri gerekli kılmıştır. 1940'lara değin sinemada görülen gerçeklik 1. Dünya Savaşı ve İtalya'da Nazi baskısı sonrası yadsınmış; o güne kadarki stüdyo anlayışı, film yıldızları, yüksek maliyetli film yapımları, ışık ve mizansen anlayışı terk edilmiştir. Bu yaklaşımın örneği İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımının, sıradan hayatın sıradan insanlarını konu alan filmlerin ortaya çıkmasıdır. O dönem özellikleri ülkemizde de özellikle 1970'lerde İtalyan Yeni Gerçekçiliği anlayışından etkilenen Üçüncü Sinema akımının bir uzantısı olarak kolayca özümsemiş, toplumsal sorunlara eğilen filmler yapılmıştır. İlk örneğini Yılmaz Güney'in verdiği Umut filmi ülke sinemasında bir örnek olarak kabul edilebilir. Diğer sanat dallarına nazaran ekonomik kaygılara daha bağımlı olan sinema kısıtlı imkanlara göre yeni biçim ve içerikler üretmiştir. Stüdyo ortamı yaratmanın yetersizliği kamerayı sokağa, gündelik hayatın dinamiğine odaklarken oyunculukta da starlar yerini amatör oyunculara bırakmıştır. Artık ulaşılamaz zenginlikteki kişilerin eğlence ve burjuva problemleri değil halkın içinden çıkagelen, her an her yerde denk gelebileceğimiz kişilerin sorunları ve hatta ülkeye özgül sorunlar perdeye yansımıştır. Bu gelişim için belli bir kitleyle sınırlı kalmamasından dolayı sinemanın adaletine tanıklık diyebiliriz. Nuri Bilge Ceylan'ın sinema anlayışı da estetiği dolayısıyla çoğunlukla gerçekçilik temelinde değerlendirilmektedir. Bu nedenle gerçekçilik kuramı kapsamında da filmlerine bakmak ve bu bağlamda gerçekçilik kuramına ilişkin teorileriyle önde gelen Andre Bazin, Siegfried Kracauer ve Georg Lukacs'ın görüşlerine değinmeden geçmek olmaz.

### **3.1.1. André Bazin ve Sigfried Kracauer**

André Bazin (1918-1958), gerçekçi kuramını ele aldığı Sinema Nedir? kitabının "Sinema Dilinin Evrimi" bölümünde görüntünün gerçekliğe yeni bir şey katması ile değil, onun açıklanması ile değerlendirilmesi gerektiğine değinir.

Sinema ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi diğer plastik sanatlarla olan ilişkiye nazaran daha güçlü kabul etmektedir. Bir yanıyla fotoğrafın, sinemanın öncülü olduğunu düşünme ve her ikisinin de gerçekliği olabildiğince bireysel yaratıma gerek duyulmadan yansıtması bu ilişkiyi güçlü kılmaktadır. Resim sanatı da her ne kadar görüntüyü yansıtırsa da gördüğümüz artık doğanın gerçekliğinden azade ressamın gerçekliğidir. Dolayısıyla fenomenlerin en dolayimsız yansıtması fotoğraf ile sağlanmaktadır sonucuna varmaktayız. 19. yy'den itibaren gerçekliğin teknik ve mekaniksel üretimi sinemayla sağlanmıştır. Mekanik araçların görüntüyü kaydetmesi gerçekliğin teknik ve biçim açılarından yorumlanmasını da beraberinde getirmiştir. Çünkü; Bazin'in gerçeklik kuramına göre yönetmen doğadaki gerçekliği yalın haliyle değil gerçekliğin bir kesitini

seçip onu yeniden yorumlayarak ele almalıdır. (Andrew, 2000, s.174). Burada sözü edilen yeniden yorumlama anlayışı gerçekliğin deforme edilmesi değil görünmeyen, farklı yüzeylerin irdelenmesi ve sanat formuna uygun bir mimesistir. Sinema çalışmalarını teknik ve estetik açıdan sürdüren Bazin, dünyayı ifade etme amacı güden bir ifade biçimi-dil olduğunu ileri sürmüştür. Çoğunlukla kronolojik olarak ele aldığı bu teknik ilerlemeyi gerçekliği yansıtmadaki gereklilik açısından da ele alır. Bu kayda alma olayı anıların, kişilerin ölümsüzleşmesinden ziyade toplumu ayartıcı bir role sahiptir. Teknik ve estetik açıdan geliştirdiği görüşlerinde Bazin ses, renk ve üç boyutlu gelişmelerin sinemanın gerçekliğini eksiltmeyeceğine dolayısıyla bir tehdit olarak görülmemesi gerektiğini savunmuştur. (Andrew, 2000, s.191). Sinemanın efektif yönünün gerçekliği yansıtmada etkili olacağını söylemiştir.

Sinemaya ilişkin yorumlarını bilimsel bakış açısına oturtan Bazin, gerçekliğin yansıtılması üzerinde özenle dururken bunu teknik, öykü, oyunculuk faktörlerinin çoğunlukla plan ve alan derinliğiyle yansıtılması üzerinde durmuştur. Yönetmenin plan tercihi ve alan derinliğinin gerçekliğe yaklaşımda etkin unsur olduğuna inanmaktadır. Çünkü bu yol, insanlara sabit bir fikir sunmak yerine izleyiciyi aktive eden bir seçim sunar. Böylece film ile izleyicinin zihni arasında bir ilişki söz konusu olmaktadır.

Klasik kurgu anlayışını yadsımadığı gibi gerçekliği yansıtmadaki görevini de minimize eder. Hayat geniş bir açıdan bakınca doğal bir kurgu içerisinde zaten işlenmektedir ve buna ekstra bir müdahaleye pek de gerek duyulmamalıdır. Bazin'e göre anlatının bir görüntünün bir diğer görüntü ile kurgulanması yerine alan derinliği ile tek sekansta sunulması izleyicinin zihninde gerçekleşen montajdır. "Böyle kavranan montaj pelikül parçalarını uç uca eklemekten ibaret değildir... Bu anlamda alan derinliği de montaj olarak düşünülmelidir, çünkü planların görüntü kaydı sırasında düzenlenmesidir: "Modern yönetmenin alan derinliğindeki plan-sekansı" diye yazar Bazin. (Bonitzer, 2011, s.89).

Sinemada gerçeklik ve temsil ilişkisinde literatürde yer edinen ikinci önemli teorisyen Siegfried Kracauer'dir.

Siegfried Kracauer'in (1889-1966), İkinci Dünya Savaşı sonrasında tamamlayabildiği Film Teorisi kitabı Andre Bazin'in gerçeklik kavramıyla yakın bir tutum içerisinde çağdaşı olan bir çalışmadır. Kracauer'ın kuramının özünü sinema sanatının fotoğrafik misyonu oluşturmaktadır. Bu yönüyle Bazin'le ortak bir noktada duran Kracauer ayrıca fotoğraf ve sinemanın gerçekliği yeniden üretmeye yakın oldukları için kendi estetiklerinde de bu özelliklerini öne çıkarmak zorunda olduklarını belirtmiştir.

(Monaco, 2010, s.377). Ancak Bazin, doğada var olan gerçekliği kamera aracılığıyla doğrudan ele alma misyonunu savunurken; Kracauer'in odağı sinemayı kurtarma yetisine endekslidir. Modernleşen dünya ile algılardan uzaklaşan ancak bununla birlikte sinemanın kendi mekanizmaları ve alternatiflerini değerlendirerek ortaya çıkardığı gerçeklik. Bazin'in gerçeklik çalışmalarını "Sinema nedir?" sorusunu mütemerkiz haline getirdiği noktada, Kracauer kuramsal yaklaşımını "sinematik" olanın arayışı bağlamında sürdürür. (Kracauer, 2015, s.480). Kracauer'a göre dünyayı algısal ve ussal bir bütünlük içerisinde olabildiğince doğru bir şekilde anlamının yolu "fiziksel varoluş"un inşası ve etkili bir biçimde yansıtılması gerekmektedir. Gerçeklikten kastı, otantiklik veya gerçekliğin "miş gibi" halinden ziyade filmin maddi olarak var olanı keşfetme gücüdür. Dolayısıyla maddileşme sürecinin canlandırılması demektir. (Özarslan, 2013, s.202).

Kracauer da kendisinden önce gelen gerçekçi kuramcılar gibi avangart sinemayı ayrı bir yerde tutarak genel sinema anlayışının temel prensibinin gerçekliği anlatması gerektiğini düşünür. Burada söz konusu edilen gerçeklik hümanist bir tutum temelinde insan gerçekliğine dayanmaktadır. Belgesel film türü üzerinde çok fazla durmasa da bu tür üzerine ayrı başlıklar açarak görüş bildirmiş, sempati duymuştur. Kracauer hayatın fiziksel ne'liğini doğrudan, müdahalesiz bir şekilde anlatılmasına sıcak bakmadığı için belgesel filmin de öykülü olması gerektiğini savunmuştur. Bu yönüyle bakıldığında öyküsüz bir sinema gerçekliğin yüzeysel görüntüsünden başka bir şey değildir. Dolayısıyla öykü ile buluşan belgesel sinema hedeflenen gerçekliğe ve estetik seviyeye ancak bu yolla ulaşabilir. Bununla birlikte dikkatini ağırlıklı olarak en yaygın film tipi, "buluntu hikâye" ya da "anlatı filmi"ne odaklanmaktadır. Bu tip filmler hayatın sıradan akışı içerisinde keşfedilen öykülü filmlerdir. Bir nehrin veya gölün yüzeyini yeterince uzun zaman izlerseniz, hafif bir esintinin veya bir girdabın yaratabileceği birtakım örüntüler görürsünüz. Buluntu hikayeler de doğaları itibariyle böyle örüntülerdir. Buluntu hikayeler belgesel gibi içinde yattığı hammaddeden çıkararak kendisini beslemesi mümkün değildir -bu yönüyle teatral hikâyenin da tam tersi olur-. Buluntu hikayelerin belgeselle ortak yetişme havuzu dolayısıyla, çevremizi saran dünyadaki tipik olayları sunmaya meyletmektedir. Buluntu hikâye ile belgeselin ortak bir yaşam hikayesini sunduğu türdeki hikâyeli filmlere verilebilecek en eski örnek, Lumiér'in gündelik hayattaki komiklikleri spontane bir şekilde bir araya getirerek yarattığı aksiyonlu anlatı, gündelik hayattan görüntülenmiş gibi görünen L'Arroseur arrosé'sidir. (Kracauer, 2015, s.450). Bu film diğer bir yanıyla dönemsel enformasyon sağlamaktadır. Kracauer, sinemanın toplumsal olanla ilişkisinde ısrarlıdır ve "sinemayı özgül bir tarihsel dönemin ürünü" olarak

yorumlayarak filmlerin ancak "toplumsal yaşamın geçici, rastlantısal özelliklerini yakaladığını" ileri sürer. Gerçekliği, "toplumsal bir hiyeroglif" olarak yorumlar. Filmler, "kolektif zihniyetin derin katmanlarının bilincin altına doğru uzanır." ve film kendisi hayat telaşesinde göz ardı edilenle ilgilidir. İçinde yaşadığımız dünyayı -mevcut veya hayali olanı- kayda alırken bastırılmış veya gizlenmiş zihinsel süreçlerle ilgili veri sağlar. Bu noktadan anlaşıldığı üzere kendisinden önceki kuramcılardan farklı olarak politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel tarihlere ek psikolojik tarihi ekler. (Özarslan, 2013, s.194-195). Gerçeklik ile sinemadaki dönüşümlü etkileşim psikofiziksel bir sürecin ortaya çıkmasını hazırlar. Böylece gerçekliğin sinemadaki yansıması izleyicinin fiziksel varlığı ile buluşarak duygu-durum değişikliğini harekete geçirir. Athena'nın parlak zırhı misali ekran potansiyel bir şok yaşama aracıdır. Sinemanın seyircisini nasıl etkilediği noktasında filmin fizyolojik etkisini öne sürer: Bireyin fizyolojik varlığının derininde yatan şok, panik, korku, gerilim katlarını açığa çıkaran etkisini... Kracauer'a göre filmin psikolojik alımlama süreci sinemada izlediğimiz karakter veya kameranın optik-devinimsel bakışı değildir. Bundan başka seyircinin kendi hayat düzleminde düşünmeye sevk eden bilişsel bir süreçtir. Dolayısıyla sinema "psikofiziksel örtüşmeleriyle maddi dünyayı keşfetmemize yardımcı olur." Bu noktada sinemada seyredilen gerçeklik ile fiziksel gerçekliği birbirinden bağımsız düşünmez izleyici. (Özarslan, 2013, s.203).

Kracauer, gerçekliğin işleniş biçimini onun sinematik dünyası ile olan uyumu ve izleyici üzerindeki etkisini göz önünde bulunduracak şekilde değerlendirmiştir. Sinematik olanı yakalama üzerine temellendirdiği kuramını sinemanın kendi araçları üzerinde değerlendirerek ele almıştır. Kracauer'a göre "Filmler temel özellikleri üzerinde yükseliyorsa estetik açıdan meşruiyet iddiasında bulunabilir." Sinematik yaklaşımı temel alan Kracauer bütün araçları kıyaslama ve tartışma içerisinde ele almıştır. Bunu da bütün araçların sinematik olanı yakalama noktasındaki uygunluğunu ve geçerliliğini değerlendirerek yapar. Bu araçlar; hikâye, oyunculuk, diyalog, ses ve müzik gibi sinemayla bütünlük içerisinde var olan ifade araçlarıdır. Bu ifade araçları sinemanın içinden doğduğu ve tekrar özüne rücu edeceği gerçekliğin doğallığını yakalamalıdır. Bir tür kutsanma tavrı içerisindeki gerçekliğe ulaşmak bunu gerektirir. Kracauer, tiyatro oyunculuğu ile sinema oyunculuğu arasında doğallık ve aşırılık noktasında temel bir ayrım koyar. Film oyuncusu sahnelenen hayat ile sahnelenmemiş hayatın kesişiminde konumlanmaktadır. Bu şekilde film oyuncusu tiyatro oyunculuğundan farklı olarak doğallıktan uzak olmayan, fiziksel olarak postürü role uygun bir uygunluk taşıması gerekmektedir. Sinema tiyatro sahnesinden farklı olarak alıcısı kamera tarafından en ufak



bir mimiği gözaltına almaktadır. Bu durumda küçük bir ayrıntı dahilinde olsa bile ekranda devasa bir hal alır. Bu doğrultuda Kracauer, Fredric March'ın oyuncu için "Rol yapmamalıdır." ifadesini kullanır. Bu rol yapmama bakış açısı aslında film oyuncusunun sergilediği oyunculukla rol yapmıyor hissini uyandırmalı, kameranın gerçek hayatın olağan akışı içerisindeki bir kişiyi iş üzerinde yakalar gibi olmalıdır. Film anlatısını kendi estetik anlayışına bağlı olarak oluşturan yönetmenler bu tutumlarını özel olarak inşa ederken çevresel, toplumsal faktörlere bağlı olarak şekillenme hali de mümkündür. Rossellini, oyuncu seçiminde bilhassa fiziksel özelliklere bakarken Flaherty ise mümkün olduğunca oyuncu olmayan kişilerle çalışmayı tercih etmiştir. Kendiliğindenlik halinin yansıtılması üzerinde duran Flaherty çocukları ve hayvanları bu noktada en iyi film malzemesi olarak görmektedir. Bunun yanı sıra İkinci Dünya Savaşı gibi küresel bir bozulmayı beraberinde getiren toplumsal olaylar sinema yapanların yöntem değişikliğine gitmesine neden olmuştur. Özellikle de Sica'nın Umberto D., Ladri di Biciclette, Los Olvidados gibi filmlerine baktığımız zaman etrafımızı saran dünya ön planda görülmektedir. Başkahramanları nevi şahsına münhasır bireylerden ziyade büyük insan gruplarını temsil eden tiplerdir. (Kracauer, 2015, s.192-199). Çevresel faktörlerden haberdar seçilen oyuncular role uygun bir görüntü ve ifade biçimini de gerekli kılmaktadır. Henüz sesin olmadığı dönemlerde dahi sadece görüntülerle bir olayı ifade edebilen sinema: görsellerin hakkını verebilmek için diyalogun rolünü azaltmayı amaçlar. Karakter dünyasına ait olmayan tiyatro sahnesini andıran diyaloglar sahneyi filmin doğal akışından koparıp imitasyona dönüştürür. Tiyatronun ifade biçimi olan söz yerine sinemanın kendi ham maddesi olan görsel anlatım dilini kullanması gerekmektedir. Diyaloglar gibi arka planda kullanılan diğer sesler ve müzik de doğal akış ile bütünlük sağlayacak şekilde kurulmalıdır. Ancak bu yolla gerçek hayattan bir kesit hissi verilebilecektir. (Daldal, 2003, s.261-262). Kuramında sinemaya dayalı çevresel bir çalışmayı mütemerkez haline getirerek gerçekleştiren Kracauer, sinemanın gerçeklik ilişkisindeki özgüllüğünü göstermek amacıyla diğer sanat dallarıyla kıyaslamasını yapmıştır. Bir heykeltıraş hammaddesi mermeri yontarak dolayısıyla onu tüketerek yeni bir şey yaratır ve bu onun sanatı haline gelir. Ancak Kracauer'e göre sinema içinde doğduğu gerçekliği yeniden üreten ama bunu yaparken de fiziksel gerçekliğin ötesine gitmeyi amaçlamayan bir sanat dalı olduğunu belirtir. Verdiği örneklerle olabildiğince nesnel bir bakış açısı çabası içerisinde görürüz. Kracauer, fiziksel gerçeklik ve sinemadaki kuruluşu, hayat ve sinema tekniklerine dair dinamiklerin uyuşması veya çatışması üzerinde durmuştur. Kracauer ayrıca bir hikâyenin kurulumundan ve

sinemadaki anlatımından söz ederken bunun fiziksel gerçeklik ile temasını ve başarısını da değerlendirmektedir.

### 3.1.2. Georg Lukacs

19. yüzyılda artan modernizm etkisi küresel anlamda bir ikilik yaratmıştır. Modernizmin beraberinde gelen yeni yönelimler ve modernizmin toplumun gerçekliğinden uzak olması fikirleri daima çatışma halinde olmuştur. Bu çatışmalar marksist teorisyenler arasında sanat ve estetiğe yönelik de süreklilik göstermiştir. Marksist çevreden Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Theodor Adorno gibi kuramcı-yazarlar modernist estetik kuram anlayışının sosyalist mücadelede önemli olabileceğini düşünmüşlerdir. Lukacs, bu konuda modernizm karşıtı fikirleriyle karşıt bir tutum içerisinde olmuştur. Lukacs, modernizm anlayışı kapsamındaki sanatın yozlaşmış olabileceğini, çünkü modernizm çerçevesinde oluşturulan eserlerin içerik olarak zayıf biçimselliğin ön planda tutulduğu bir noktada olduğunu savunur. Lukacs'a göre modernist eserlerin bireysellik, bireyin yalnızlığı, bunalım ve çözümsüzlük en çok işlenen konulardır. Lukacs, Marksist düşünce ekseninde ileri sunduğu bu fikirleri 19. yüzyıl gerçekçi romanlarıyla destekler. Bu bağlamda Tolstoy, Gorki, Balzac gibi yazarların toplumcu gerçekçi eserlerini öne çıkarır. Özellikle Yarattığı modern oyunlarla ve eserlerindeki yabancılaştırma etkisiyle Lukacs'ın tepkisini çeken Brecht, Lukacs'ın yorumlarını kısıtlayıcı bulur, aralarında bir dizi tartışmalar gerçekleşir.

Georg Lukacs, olduğu gibi yansıtılmasından ziyade "öz"üne yaklaşmanın ehemmiyetinden bahsetmektedir. Böylece gerçekliğe ulaşılabilmesini belirten Lukacs, gerçek toplumsal durum ve sorunları önemsemiş aynı zamanda karakter ve tiplerin gerçekçilik kapsamında şekillendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Kişisel kaygı ve çelişkilerinin toplumsal çarpıklıklarla kesiştiği bir karakter oluşumundan söz ederken, gerçekçi bir sanat anlayışının oluşumunun karakter yaratımıyla destekleneceğini belirtmiştir.

Lukacs, gerçekçi sanatçının kendi yaşam deneyimlerini kişisel bakış açısı ve yorumlama tarzı ile biçim kazandırdığını ve böylece gerçekliğin kişisel yasasını oluşturarak gizli olanı açığa çıkarmak ve toplumsal ilişkiler bağlamında değerlendirmek amacını taşıdığını belirtmektedir. Ancak, bilindiği üzere toplumsal ilişkilerin ve gerçekliğin arka planındaki kompleks yapı her ne kadar zorlayıcı olsa da bu sanatçıyı zorlayacaktır. Bu komplike yapı, sanatçının deneyim ve entelektüel birikimi sayesinde aşılabilecektir. Daha sonra gerçekçi sanatçı "önce bu ilişkileri entelektüel yönden bulup

çıkarmak ve onlara artistik bir biçim ve görünüm vermek zorundadır." (Bloch vd., 2006, s.75).

Lukacs daha önceki gerçekçilik kuramına ilişkin söylenenlere benzer bir şekilde gerçekliğin sanata yansıtılmasının olduğu gibi değil o gerçekliğin özüne ulaşabilecek bir anlatım biçimi tercih edilmesi gerektiğini savunmuştur.

"...sorunun özü, görünüm (appearance) ile özün (essence) diyalektik birliğini doğru olarak anlamaktır. Önemli olan, sanatçı tarafından biçimlendirilen, tasvir edilip anlatılan ve okuyucu tarafından yeniden-deneyimlenen hayata ait kesimin herhangi bir dış yoruma ihtiyaç kalmadan görünüm (appearance) ile öz (essence) arasındaki ilişkileri açıklığa kavuşturmasıdır." (Bloch vd, 2006, s.64).

Bu anlayışa göre gerçeklik devingen bir yapıdadır. Gerçekçi sanat ise devinim ve değişime açık sürekli bir hareket halindedir. Lukacs'ı gerçekçi sanata bağlayan şey de bu sürekli değişim halinde olma ve her an yenilik sürprizidir. Lukacs ancak sanatın ne'liğini gerçek anlamda kavramış, başarılı bir sanatçının biçim ve içeriği incelikli bir üslup ile bütünleştirebileceğini söylemiştir. Lukacs bu sanatçıya ilişkin:

"Düşünce ve duyguların nasıl toplumsal hayattan köklenip oluştuğunu, yaşam deneyimlerinin ve hissiyatımızın realitenin total bileşiminin (complex) nasıl birer parçası olduğunu bilir. Bir realist olarak bütün bu parçaları hayatın total bağlamında yerli yerine oturtmasını bilir. Bunların toplumun hangi alanındaki olgulardan kaynaklanmakta olduğunu ve hayatta neleri, nereleri etkilemekte olduğunu gösterebilir. (Bloch, 2006, s.69) demiştir.

Lukacs nitelikli bir eserin toplumda olup bitenleri, toplumun potansiyelini, çatışma ve zıtlıkların; sunulmasına ve pedagojik bir hiyerarşi çerçevesinde ele alınışının dışında bir yorumla değerlendirmiştir. Dahası ona göre gerçek, başarılı bir eser buna karşı çıkar. Olması gereken bir eser kritiğini yaparken bunu toplumsal tipolojinin rastlantı sonucu birkaç kişinin kaderlerinin benzeşim veya birleşmesinde bulunacağını belirtmektedir. (Lukacs, 1987, s.192). Dolayısıyla eserin temel motivasyonunun doğrudan toplumsal olayların anlatımıyla değil toplumsal olaylara bireysel öyküler kapsamında ulaşılabilir olduğuna inanır.

Lukacs, gerçekçilik değerlendirmelerinde özellikle edebiyat üzerinden yürüttüğü tip/tipoloji kavramı üzerinde durmuştur. Lukacs'a göre standart bir tip tanımlaması yapılamayacağı gibi tiplmeyi içinde yaşadığı döneme tepki gösteren olarak belirlemiştir. Olay örgüsü içerisinde kahramanın edindiği kimliğin dış etmenler ve ölçütlere göre belirlenmesi onu tipik bir karakter kılmaktadır. İnsan yaradılışı, aslında, toplumsal

gerçeklikten ayrılamayacağına göre, anlatımdaki her bir ayrıntı birey olarak insanla toplumsal varlık olan insan arasındaki diyalektiği dile getirdiği ölçüde önemli olacak demektir. (Lukacs, 1975, s.85). Bu yaklaşımla da anladığımız üzere yüzeysel olmadan gördüğünü anlama ve yorumlama biçimi yönetmenin ve bizim dünyayı çok yönlü özüne yaklaşacak şekilde anlamamızı sağlar. Nitelikli bir eser de bunu sağlamalıdır.

Gerçekliğin ele alınış ve yansıtma biçiminde teknik seçimlerin yanı sıra oyunculuk ve karakter özellikleri de önemli bir yere sahiptir. Lukacs gerçekçi edebiyat değerlendirmelerinde sadece iyi ve kötü olarak belirlenen değil çelişkileri yani toplumsal tipolojiyi içinde barındıran bir karakter anlayışından söz eder. Her türlü insan eyleminin gündelik olandan tarihsel bütünlüğe doğru uzandığı anlayışından yola çıkarak karakterin toplum içindeki çelişki ve aksaklıkları kapsadığının önemini belirtir. Marx'ın yabancılaştırma kuramını temel alarak bireyin toplum ile arasındaki mesafenin artması, bireysel ve toplumsal yabancılaşmanın genişlemesinin kapitalizm ile ilişkili olduğunu söylemiş, karakterleri bu bağlamda değerlendirmiştir. Değerlendirmeleri sonucunda "Epik kahramanla kentsoylu dünyasına yabancılaşmış kendi benliğini arayan "problematik" roman kahramanı" (Gürsel, 1990) zıtlığı ileri sürmesi esas noktayı oluşturmaktadır. Bu bakış açısıyla bireysel olan ve toplumsal olanı birbirini kapsayan, yan yana, birbirine geçirilmiş halkalar olarak değerlendirmiştir.

Bertolt Brecht'in eserlerindeki epik anlatı bir yabancılaştırma etkisi yaratmaktadır. Bu açıdan Brecht bağlamında modern eserin sınırlarını, anlatı ve karakter tahlillerini ele almak karşılaştırmalı bir yorumu da sağlayacaktır. Bertolt Brecht'in ele aldığı karakterlerde bireyselliğin ön planda olduğu bir tablo sunulmaktadır. Brecht, katarsise uğratacak derinlikte yaşanan trajik olayların karakterlerini değil üst-insan anlayışından uzak sıradan insanın tabii olaylarını çizer. Dayanıklı, sebatkar, humor sahibidir; büyüklükleri ile küçüklükleri ile hiçkimse-olanlar'dandır Brecht'in kahramanları. Brecht'in bu tercihinin arka planında yatan düşünce: Tarih, geçmiş yüzyıllardaki gibi dramatik ve büyük kararlarla değil; önemsiz görünen, kıyıda köşede bir başına kalmış gibi görünen kararlarla, davranışlarla değiştirilebilecektir. (Oskay,1994). Brecht'in gerçekçi estetik anlayışı siyasi ve felsefi alt metin okumasına açıktır.

Lukacs, gerçekçiliği benzer şekilde değerlendirmiştir. Yani gerçekçi yazar gündelik hayatın dinamiklerini ortaya koymalı, nedenlerini sorgulamalı ve bununla da tümevarımsal bir düşünce biçimiyle genele ulaşılabileceğini söylemektedir. Aristoteles'in tümevarımsal felsefesinin etkileri görülen Lukacs estetik anlayışı Brecht ile ters

düşmektedir. Brecht, yaratılan eserin tümevarımsal ve katartik yapısını reddederek kübist bir tablonun kurgusallığını kullanır. (Lunn, 1995, s.155).

Dolaylımsız anlaşılması pek mümkün olmayan gerçekliğin anlaşılması realist yazarların gerçekliği ele alışıyla mümkündür. Ona göre gerçekçi yazar "bunu öylesine derinlikle ve gerçekliğe nüfuz edici bir biçimde yapmaktadırlar ki, sanatçı imgelemlerinin ürünleri daha sonraki olgu ve olgularca doğrulanmakta, bu doğrulanma, bir fotoğrafın bir nesnenin kendisine aynalık etmesindeki gibi basit bir anlamda değil, bu ürünler realitenin bütün farklı yanlarına tüm zenginlikleriyle nüfuz edebildikleri; henüz yüzeye vurmadığı için görülmeyen, ileride ortaya çıkacak olan güçleri de yansıtabildikleri için olmaktadır." (Bloch vd, 2006, s.93-94).

Lukacs'ın burada değindiği gerçekliğin yüzeyini belgelemek, ölümsüzleştirmek amacıyla olmadığı bununla birlikte görünen gerçekliğe ulaşabilecek kodları belirlemek olduğudur. Sanat böylece tarihsel olanı muhafaza eden, belgeleyen değil kendi formuna uygun bir varlık addetmektedir. Lukacs'ın estetik anlayıştan uzak salt belgelemeden uzak gerçekçi yorumu Bazin ile benzer bir noktada buluşmaktadır.

Lukacs, plastik sanatlardan sinemaya kadar bütün sanat dallarına yönelik estetik, gerçekçilik ve siyasi tutumunu ağırlıklı olarak Estetik adlı kitabında ele almıştır. Lukacs, sinema dışındaki tüm sanat dallarının gerçekliğe dolaylı bir yolla ulaştığını belirtirken sinemada doğrudan bir temas söz konusu olmuştur. Örneğin bir tablo eserinin gerçekliğe olan bağlılığı, gerçekliği yansıtıp yansıtmadığı tartışma konusuyken sinemada böyle bir durum söz konusu değildir. "Hiçbir uzamsal sanatta biçim aracılığıyla birbirini izleyiş, müzikte, yazında, dansa ya da doğrudan doğruya zaman içerisinde birbirini izleyişin kompozisyonun kurucu ögesini oluşturduğu sinemada olduğu kadar kesin değildir. (Lukacs, 1981, s.255). Dolayısıyla sinemayı diğer sanatlardan farklı bir yerde konumlandıran etkenin sürekli devinim ve kurgu-zamanın diyalektik eşliğidir. Zamanın ve uzamın gerçekliğe olan yakınlığı diğer hiçbir sanatta bu denli gerçekçi değildir. Dolayısıyla hareket, devinim, zaman, kurgusallık sinemayı gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Süreklilik yeniliğin limitsiz oluşunu barındırır bu bakış açısıyla "Gerçekten yeni diye adlandırılacak tek sanat, sinema sanatıdır." (Lukacs, 1981, s.188). Özeldir sinemayı genelde sanatı gerçekliğe yaklaştıran etkenler insanın yaşadığı dünya ile ilişkisi ve bunu çeşitli sanat formlarında yansıtmaları olmuştur. Bu yansıtmaları aracılığıyla insan kendini yine içinde bulunduğu toplum bazında değerlendirerek ele alır. Sanatın içinde gerçekliğin kurgulanması ve gerçeklikte aranan sanatsal gerçeklik bireyin açmazlarını dinamik bir şekilde üretir ve sunar.

Lukacs, öykü yaratma, sunma ve eserin toplumsal etkisi üzerinde durmuş ve eleştirilerini bu bağlamda geliştirmiştir. Brecht'in yabancılaşma kuramından, gerçekçiliğine kadar uzanan olumsuz eleştirisinin karşısına toplumsal gerçekçi eserler ve bu bağlamda özel bir yere sahip olan Rus eserleri koyar. Özellikle 19. yüzyıl modernleşme dönemi itibariyle Rusya'daki toplumsal ve düşünsel değişimin her alanda belirginliği artmıştır. Rus modernleşme sürecinin Osmanlı ile benzer şekilde işlemesi, Rusya'da o dönemde çıkan eserlerle olan benzerlik ve Nuri Bilge Ceylan'ın bu eserlerden esinlenmesi gibi faktörler bu konularda ayrıca bir parantez açmayı gerekli kılmıştır.

19. yüzyılda Rusya'da başlayan modernleşme hareketi tıpkı Osmanlı'da olduğu gibi ülkeyi iki farklı görüş etrafında toplamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan eserler Rus toplumu ve aydınının modernleşmeye yönelik görüşlerini anlamak için önemli kaynaklardır. Rus modernleşme hareketi diğer birçok ülke gibi Batı'nın etkisi altında gerçekleşmiştir. Bu doğrultuda bir yanda Petro, Petersburg'u modernleşmenin hız kazanması için pencere olarak inşa ederken toplum yerleşik yargıların yerine geçebilecek matrislere karşıydı. 19. yüzyıl Rus edebiyatı açısından önemli yazarların yaşadığı ve eserlerin yazıldığı bir dönemdir. Gorki, Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy ve Çehov bu dönemde öne çıkan yazarlardandır. Bu yazarlar modernleşme döneminde kapitalizme geçiş ile birlikte gelen sorunları, siyasi ve toplumsal kargaşaları gerçekçi bir üslup ile ele almışlardır. Barış Kılınç'a göre "Dostoyevski, yabancılaşmış, uyumsuzluk duygusu ile yaşayan ve bu duygunun yarattığı ikircikli ruh hali içinde eyleyen, yani bir taraftan maddi dünyaya yönelmiş, diğer taraftan da bu yönelişin anlamsızlığını kavramış ve bunu Tanrı'ya sığınarak aşmaya çalışan karakterler ile bunun toplumsal bağlamına yönelik de atıflar içeren, yani bu bağlamı sezdirenen dramatik yapılara sahip öyküler anlatır." (Kılınç, 2019, s.39). Ele aldığı aydın karakterler ve toplum üzerine geliştirdiği yorumlar ile konumuzla ilişkili olan bir diğer yazar, Çehov'dur. Çehov, oyunlarını sıkı bir neden-sonuç kurgulamasından uzak, gündelik hayatın içerisinden uzanan oyunlardır. Bu oyunlarda, burjuva üzerinden ele alınan toplumsal eleştiri siyasi olarak değil daha çok ahlaki yetersizlik açısından ele alınır. Etkisini kaybeden eski düzen ile inşa edilen yeni-modern düzen arasındaki çelişki irdelenmeye, kurumlardan toplumun gündelik yaşamına uzanan düzenbazlıklar, samimiyetsizlikler, ikiyüzlü davranışları göstermeye, paranın her şeyi tersine dönüştürebileceğini, insancıl davranış biçimlerini yansıtmaya çalışır. Devrim öncesi ve sonrası toplumsal farklılaşma ile doğan şehir-taşra ikililiği, paradokslar gibi etmenler Çehov eserlerinde sıklıkla işenirken bu atmosfer karakterlerin eski ile yeni toplum yapısı karşısında konumunu belirlemiştir. Çehov, toplumu genel olarak

değerlendirmeye aldığı bu eserlerde yüksek gerilimli olaylar yerine sıradan hayatın herhangi bir kesitinden görüntüler sunulur. Bu noktada karakterler daha çok içsel söylemler ve fiziksel gerçekliğin durumunu değerlendirdikleri görüntülerle karşımıza çıkmaktadır. Karakterler, hayatın sorunlarına karşı düşünsel faaliyetlerinin yanı sıra hayatın duygusal yönünü de gündelik hayatın kapsamında yaşarlar. Bu oyunlarda hayat olabildiğince müdahalesiz ve doğal bir akış çizgisinde yaşanır. Bu da karakterlerin ve karakterlerin iç dünyalarının önemini arttırmaktadır. Çehov'un neredeyse her eserinde ele aldığı aydın karakter, daha çok devrim sonrası monarşinin alternatif yanına karşılık ortaya çıkan yeni aydın profilidir. Çehov, bu karakterleri genelgeçer, kesin çizgilerle değil şüpheyle değerlendirir. Çehov, karakterleri sıklıkla taşra şikayetiyle de karşımıza çıkarır. Burada aydınlar taşranın değişimi için çabalar ancak taşra bu değişime kayıtsız kalır. Aydın ile taşra arasındaki bu başarısız etkileşim denemesi, aydının içine kapanmasına neden olur. Ancak aydının imtihanı biteviye devam ederken sürekli şikâyet ettiği ve değişmesini umduğu taşraya benzemesiyle son bulur.

Yeni Türkiye Sineması'nda, kurgulanan hikâye ve karakterler Lukacs'ın gerçekçi sinema anlayışına benzemektedir. Özellikle 90 sonrası yeni sinema denemeleri kendinden önceki sinema anlayışından sıyrıldığını göstermektedir. Nuri Bilge Ceylan da bu yeni dönem sinema anlayışının mihenk taşı olmuştur. Bu bağlamda Lukacs'ın toplumcu gerçekçi eserlere verdiği önem ve yüceltici yorumlarıyla uyuşan Çehov ve Dostoyevski gibi yazarlar da sıradan insanın gündelik olaylarını anlatmaktadır. Sanatın toplumdan etkilendiğini ve ayrıca toplumsal dinamiklere bağlı olarak içerik ve biçime kavuştuğunu öne sürebilir olarak şekil aldığını biliyoruz. Sovyet sanatında da Ekim Devrimi sonrasında kesin sınırlarla çizilmiş karakterler yerini muğlak, gerçekliğe yakın tipik olmayan karakterler almıştır.

### **3.2. Temsilin Gerçeklikle Dolayımı**

Antik Yunan'dan itibaren mimesis kavramı ele alınırken yansıtma işlevinin gerçeklikle ve buna bağlı olarak kodlarla olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Daha soyut anlamda ve bükülen yansıtma düşüncesi ile diyalektiğin diyagonal görüntüsünü sunmaktadır. Tek bir bakış açısıyla sınırlı tutamayacağımız temsilin gerçeklikle dolayımına da ancak kültür üzerindeki yorumlar eşliğinde ulaşılabilir. Bu açıdan yukarıda ele aldığımız gerçekçilik kuramına ek olarak Jean Mitry'nin teorilerine başvurmak konunun anlaşılabilirliğini arttıracaktır. Jean Mitry, *Esthétique Et Psychologie Du Cinéma* kitabıyla sinemanın ilk elli yılında ileri sürülen sinema kuramlarından beslenirken bu kuramsal yaklaşımları yer yer değerlendirmiş, eleştirmiştir. Mitry, o

döneme kadar yapılmış bütün incelemelerin kuramcıyı sinemayı anlamak üzere anahtar bulmaya zorladığından yakındır. Ancak sinema bunun ötesinde çok yönlü bir noktada yer alır. J. Dudley Andrew'in Büyük Sinema Kuramları kitabında Mitry'nin gerçeklik ve sinema evreninin ona uygunluğu konusunda şöyle der:

"Mitry'nin pozisyonu, Bazin'in sinemayı gerçekliğin asimptotu (hep yaklaşan ama hiç birleşmeyen) olarak gören anlayışıyla aynı görünmektedir. Ama söylendiği gibi Bazin hayatını film analogunun dünyaya "uyması"nın önemini tartışarak, Mitry ise asimptotu, yanında gittiği ve sadakatle yansıttığı dünyadan yine de ayrı kılan temel farkları sorgulamakla geçirmiştir." (Andrew, 2010, s.294-295).

Andrew, bu farkların ne olduğu sorusuna yanıt olarak, perdeye yansıtılan görüntü ve imajların bir yönetmen tarafından konulduğunu seyirci olarak bilinçli bir algı seçimimiz olmadığını söyler. Sürekli devinim halinde olan gerçeklik sayısız bakış açısına göre yaratılır ve bu yaratım inanılan düşünce sistemi içerisinde temsiller yaratarak karşımıza çıkar. Yönetmenin kendi gerçekliğini sunan bu temsiller onun kendi dünya tasarımıyla ibarettir. (Andrew, 2010, s.292-295).

Henüz bir fikirken filmin neyi temsilen yaratılacağı organize edilmiştir. Ancak bu yorum Stuart Hall gibi sosyolog, Jean Mitry gibi sinema kuramcılarının göre bizim yansıtılan gerçekliğin temsilini kendi gerçekliğimizle mukayese etmemizi sağlar. Casabier filmdeki temsil sürecine ilişkin şunu belirtir:

"İzleyici film denen şeyin dışında tutulamaz, ondaki temsilleri ve diğer özellikleri kavrayarak güncel tabirle, tıpkı metnin yaratımındaki aktif katılımcılar kadar metne dahil olur. Dahası, bu aktivitelerinde metinlerdeki anlam ve temsillerin oluşturulmasında kullanılan kodları kullanırlar. Bu kodlar arasında sinemasal kodlar, kültürel kodlar, sinemacının kendi kodları gibi şeyler bulunmaktadır. (Casebier, 1991; aktaran Cerrahoğlu, 2019, s.523).

Yönetmen, fiziksel gerçekliği yorumlama biçiminden yola çıkarak kendi sinema evrenini yaratır. Dolayısıyla sinematografik seçimlerden mizansenin oluşturulmasına kadar tüm araçlar yönetmenin yorumunun temsilini sunarlar demek yanlış olmaz. Her bir öğenin bir diğeriyle ilişkisi ve tek başına anlamı, temsilin işleme biçimini oluşturur. Buradan yola çıkarak yönetmenin yarattığı karakterler izleyici ile kurulacak bağda izleyicinin kendi gerçekliğiyle ilişki kurmasında hayati bir dolayım sağlar önemlidir. İster Hollywood tarzı karakterin kahramanlaştırıldığı hikayeler anlatılsın isterse bir olay örgüsü üzerine temellendirilsin karakter hep o dünyayı gerçekliğe yaklaştıran en önemli unsurdur. Nasıl bir kişiliğe, fiziksel görüntüye veya psikolojik derinliğe sahip olduğu



sahip olduğu bazen eleştirilerek bazen de onanarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla filmin ana temasının film içindeki çözülmeyi bekleyen çelişkilerle ilgili olduğunu söyleyebiliriz. Bu çelişkiler ana karakterin kendi içsel çelişkileri veya diğer karakterle olan çatışmalarıyla bağlantılıdır. Karakterin dış dünya ile ilişkisinde değer yargılarıyla çatışması, yer yer uyumsuzluğu karakterin zaafı söz konusudur. Bu da Boileau, karakter yaratımında mükemmellikten uzak, zaafı olan karakterlerin yaratılması gerektiğini savunur. Boileau, bu yaklaşım ile oluşturulan karakterlerin öyküde gerçekliği arttıracığını ve çatışmanın çok yönlü gelişirken karakterin de nihai tercihlerini görebileceğimizi belirtir. Yönetmen yarattığı karakterin çatışmalar evrenindeki tutumu, temsil ettiği kişi veya kurumların yansıması olarak bir eleştiri gerçekleştirir.

Sinemada her bir ögenin kendi başına ve bütünsel olarak belirlenmiş bir mesajın temsilini sunduğunu kabul ettiğimizde hemen her filmde aydın karakterine ya da böyle bir konuma yerleştirilecek bir karaktere yer veren Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri Türkiye Sinemasında nasıl bir "aydın temsili" ile karşılaştığımızı açıklamamızı sağlayacaktır. Tezde incelenecek örneklem özellikle böylesi bir karakterin baskın olduğu Ahlat Ağacı filmini odağına alarak 1. Bölümde kurulan çerçeve bağlamında 1980'ler sonrası sinemasına yansıyan "aydın" kavrayışını tarihsel ve sosyal boyutuyla ortaya çıkarmayı amaçlayacaktır.

#### 4. NURİ BİLGE CEYLAN FİMLERİNDE AYDIN KARAKTERLERİNİN ANALİZİ

Nuri Bilge Ceylan (1959, İstanbul) sinemaya uzun yıllar fotoğrafçılık yaptıktan sonra ilk filmi -kısa- Koza (1995) ile giriş yapmıştır. Bu filmle Cannes'dan jüri özel ödülünü almasıyla başarılı bir çıkış yapmış devamında gelen uzun metraj filmleriyle de hem yurtiçi hem de yurt dışında önemli başarılarla imza atmıştır. Maddi kazanımların yanı sıra sinema dili açısından yeni bir söylemi Türkiye Sineması'na kazandırmıştır. Koza'dan sonra filmografisi; Kasaba (1997), Mayıs Sıkıntısı (1999), Uzak (2002), İklimler (2006), Üç Maymun (2008), Bir Zamanlar Anadolu'da (2011), Kış Uykusu (2014) ve son olarak tezimizin asıl uğrak noktası Ahlat Ağacı (2018) şeklindedir.

İklimler ve Mayıs Sıkıntısı'na kadar fotoğrafik bir anlatım tarzıyla oluşturulan film estetiği bu filmlerden sonra öyküyü de önemseyen örneklerle geliştirilmiştir. Bu durum uzun diyalogların ve karakter ağırlıklı anlatıların karşımıza çıkmasını kaçınılmaz kılmıştır. (Aytekin, 2015, s.247). Ceylan'ın yarattığı karakterler, realiteyle ilişkisi ve göndermeleriyle sıklıkla tartışma konusu olmuştur. Özellikle taşra ile kent arasındaki geçişleri ve her birini kendi içinde değerlendirdiği durumlarda karakterlerin dünyası oldukça karamsar ve çıkışsızdır. Taşra üçlemesi olan Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleri yönetmenin otobiyografik özelliklerini taşır ve mekanlar taşra ile sınırlıdır. Ceylan'ın yarattığı bu karakterlerin romantize edilmeden, nostaljik atmosfere yayılan taşrayla ilişkilendirilmiş olduğunu görürüz. Kasaba filminin sınıf sahnesinde uçuşan tüy ile yolda görülen kaplumbağa taşra hayatının durağanlığını dolayısıyla karakterlerin de sinmişliğini imler niteliktedir. Mekân ile karakter yaratımı arasındaki ilişki öyküdeki gerilimi yaratır. "Mekânın içinde olmak aynı zamanda var olmaktır. İnsan, mekân ile birlikte varlığını da inşa eder."(Heidegger, 1996, s.68). Mekân kişilerin varlığı ile sınırları çizilen ve bu kişilerin kurdukları ilişkiye bağlı olarak oluşturulan doluluğu temsil eder. Mekâna bağlı olarak kimlikleşen bedenler düşünme biçimlerini, hayat ritimlerini bu koşullar dolayısıyla oluştururlar.

Nuri Bilge Ceylan'ın, genellikle kent ve taşra arasında çıkmaza soktuğu aydın karakterine değinmeden önce sinema anlayışına ve filmlerindeki baskın tematik karakter kodlarına değinmek gerekmektedir. Her ne kadar ilerleyen kısımlarda karakterin çevre, diğer karakterler ve kendisiyle olan ilişkisine değinecek olsak da temaları kendi içerisinde ele almak konunun bütünlüğünü koruyacaktır. Ceylan'ın filmleri, en iyi şekilde diyalektik etkileşim anları olarak anlaşılabilir bir dizi keskin gerilim ve uzlaşmaz çelişkileri, paradoksları, zıt ve çelişkili eğilimleri ortaya koymaktadır. Yönetmen filmlerinde

mekânsal olarak modern kentlerde ilişki ve ilişkisizlik arasında griliği koruyan, üzerinde acizlik taşıyan karakterler barındırır. Çoğunlukla göç etmiş ve modern hayata uyumsuz yabancılaşmışlıklar, kısırlıklar hakimdir.

Bu yabancılaşma durumunu değerlendirirken yukarıda öne sürdüğümüz karakterin, kadrajın ve rejinin dışında kalan bir gerçekliği temsil ettiği iddiasını aklımızda tutmamız gerekmektedir. Kracauer'a atıfta bulunacak olursak doğada da salt bir etki altında olma durumu olmamakla birlikte doğayı tümüyle kontrol altına alma durumu da pek mümkün değildir. Bu durum sinemada izlediğimiz görüntülerin ister ana akım sinema ister bağımsız sinema olsun gerçeklik ve onunla kurduğumuz organik bağ, film ile realiteyi kıyaslamamıza sebep olur. Buna bağlı olarak filmlerdeki karakterlerin yabancılaşma durumu Umberto Eco'nun özgün ayrımı bir-şeyden yabancılaşma ile bir-şeye yabancılaşma arasındaki farkı göz önünde bulundurularak gerçeklik dolayımından çözümlenebilir. Bu ayrıma göre daha çok felsefenin alanına dahil olan bir-şeyden-yabancılaşma kavramı bizim bir şeyden soğumamız, onunla aramıza mesafe koymamız anlamına gelir. Bir-şeye-yabancılaşma ise dışarıdan gelen herhangi bir müdahaleye karşı koymayarak kendinden geçmek, iç içe geçmiş farklı matruşkalar haline bürünmek. Yani aslında bir şeye doğru hareket etmek değil dışarıdaki senkrona tabi kalıp hareket ettirilmek demektir. (Eco, 2016, s.269). Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de genellikle karakterler kendi iç dünyasında yaşadığı çelişki ve çevresiyle olan çıkmazlar içindedir.

İlk olarak *Uzak* filmiyle taşradan kente geçişte bulunan Ceylan, bu mekânsal geçişe bağlı olarak karakter tutumlarını da değişik bir şekilde karşımıza çıkarmaktadır. Koza, Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı filmleri taşrada yaşayan ailelerin monoton hayatları, birbiri üstüne binen diyaloglarıyla sunulmuştur. Henüz kendi kabuğundan çıkmamış bu insanlar filmdeki karakterlerin kendi jenerasyonları kapsamında birbiriyle çelişebilmektedir. *Kasaba*'da oldukça sıkılğan ama yer yer de taşranın masumiyetinin yansıtıldığı bir atmosfer vardır. Çoğunlukla ağaçlıkların arasında uzun gece sohbetlerinin, yüzleşmelerin kısacası bir aile meclisi toplantısını seyrederek. Ortamda Nuri (baba) filmlerdeki diyaloglardan anladığımız kadarıyla daha önce defalarca anlattığı cephe anılarını, gençliğinde yaşadığı sıkıntıları ve gördüğü yerleri anlatır. Diğer aile üyeleri müdahale etmeden otururken Emin babasının gezip gördüğü yerlerin tarihsel açıdan çok önemli olduğunu, birçok medeniyete ev sahipliği yaptığını ve daha fazlasını anlatır. Ancak Emin'in anlattıkları oradaki kimse tarafından anlaşılmaz, sıkıcı bulunur. Emin babasının askerlik anılarına eş değer olarak İskender'den bahseder ancak babası artık dayanamaz ve anlattıklarının onlarla ne ilgisi olduğunu eğer anlatılacaksa kendi milli

tarihi içerisinde yeterince başarılı öykülerin olduğunu söyler. Filmde karakterlerin anlatılanlara karşı kayıtsızlığı dışında yönetmenin de sinematografik unsurları kullanarak Emin konuşmaya başlayınca sesinin bir başka sesle örter. Tesadüf olarak yorumlanamayacak bir tutum olarak bu durum Emin'in anlattıkları bağlamında kendisinin kayda değersizliğinin mesajını vermektedir. Saffet, girdiği hiçbir işte devamlılık gösterememiştir ve potansiyelini büyük şehirde gerçekleştirme hayali içerisinde olduğunu söyler. Sıkıldığı kasaba hayatından sadece askerlik sayesinde bir süre uzaklaşmıştır. Ancak devam filmi niteliğindeki Mayıs Sıkıntısı'nda, kasabadan kaçış yolunu bu defa sonuçlandırmıştır. Girdiği üniversite sınavından da olumlu sonuç alamayan Saffet fabrikada çalışmaya başlar. Daima kaçış fikri içerisinde olan Saffet, kentten elinde kamerasıyla gelen Muzaffer'in sette çalışma fikriyle büyük umutlar besler. Saffet için bir fantazi mekânı olan İstanbul onun film boyunca yaptıklarıyla ulaşmak istediği bir yerdir. Zar zor girebildiği fabrikadan ayrılacak kadar umutlanan Saffet arayışları ve bunun karşısında Muzaffer'in muğlak tavırları sebebiyle asabileşir. Ceylan'ın filmlerinde sıkça karşımıza çıkan kader motifi Saffet tarafından aşılmaya çalışılırken Muzaffer'in babası tarafından teslim olunan, kabul edilen bir anlama sahiptir. Ceylan'ın hem sinema dilini ileri bir noktaya taşıdığı hem de taşradan çıktığı *Uzak* filmi Saffet'in Yusuf, Muzaffer'in Mahmut olarak yine benzer karakter arka planlarıyla karşımıza çıktığı bir filmidir. Taşrada kapanan fabrika nedeniyle İstanbul'a tanıdığının yanına gelen Yusuf ilk olarak mekândan kaçış fantezisini gerçekleştirmiştir. Bu misafirlik Mahmut'un hareket alanını daraltır ve gerilmesine neden olur. Aslında kendisi de film çekmek umuduyla İstanbul'a gelmiş bir taşralıdır ancak sinemada başarılı olmayınca reklam fotoğrafçılığına yönelmiştir. Eve geldiği ilk andan itibaren kurallar zinciri Yusuf'u aşağılayıcı niteliktedir. Mahmut yarı-aydın profiliyle kendi özünü yansıtan Yusuf'la sağlıklı bir iletişim kuramaz, buna ket vuracak tavırlar sergiler. Yusuf'un uzak hayali uzağın uzağı olan gemide çalışmaya evrilmiştir. Ancak sonuç alamayınca Mahmut'un reklam fotoğrafçılığını üstlendiği mermer firmasında çalışma fikri gelir aklına. Bunu Mahmut'la paylaşması ikisi arasındaki kent-taşra/ aydın olan ile olmayan arasındaki sert sözel tartışmayı başlatır. Mahmut, "Taşradan gelmişsiniz işiniz gücünüz torpil aramak" der ve "Ben şehre geldiğimde kimse yardımcı olmadı, bu noktaya dişimle tırnağımla geldim" diyerek Yusuf üzerinden taşraya genel olarak sert çıkar. Yusuf'un cevabı, "Burası sizi çok değiştirmiş." şeklinde cevap verir. "Bu bir bakıma taşranın kente duyduğu öfkenin yansıması gibidir."(Güler, 2011, s.113). Aydın karakterini temsil eden Mahmut'un Yusuf'la olan çekişmeleri ve onu aşağılamalarının yanı sıra özel hayatında da sağlıklı ilişkiler

kuramamaktadır. Mahmut'un görüştüğü kadınlar kimliksizdirler ve silueti andırırlar. Cinsel tatminden öteye gitmeyen bu buluşmalar Mahmut'u duygusuz, yüzeysel davranan biri olarak gösterir. Dolayısıyla Mahmut, aydın olarak oldukça negatif bir anlam taşımaktadır.

*İklimler*, Ceylan'ın klasik anlatı yapısına uygun bir öyküleme biçimini karşımıza çıkardığı filmidir. Aydın tipolojisinin yine karşımıza çıktığı bu filmde İsa ve Bahar'ın mutsuzlukları anlatılır. "Umarsız, kayıtsız, biraz da yaramaz çocuk edasıyla kadınlarla ilişki kuran İsa, Bahar'ın peşine düştüğünde tüm bu orta sınıf aydın kimliğini üzerinde taşıy gibi görünmesine rağmen çoğu noktada üzerinde bu kimliğin toplumsal izlerine dair herhangi bir ipucu bulundurmaz."(Aytekin, 2015, s.256). Nuri Bilge Ceylan'ın yarattığı aydın karakterler genel olarak İsa'ya benzer. Uzak filminde Mahmut yarı-aydın profiliyle Saffet'in imrendiği bir konuma sahipken duygusal ilişkilerde başarısız, kasvetli bir evin yansıdığı iç dünyaya sahiptir. Benzer bir şekilde Kış Uykusu filmindeki Aydın da eşi Nihal ile benzer bir çatışma yaşamaktadır. Bu çatışmalar filmlerdeki karakterlerin gerçekliği temsili açısından önemli örneklerdir. Mutsuzluktan uzaklaşmak isteyen Bahar'ın yanına giden İsa değişeceğine dair potansiyel hissettiğini söylerken samimi olmayan bir tavır içerisindedir.

Sözünü ettiğimiz az diyaloglu, basit, sade, uzun diyaloglu profesyonel oyuncu istemeyen, küçük oyunculuk biçimi sinema kariyerinin başlangıcından itibaren Ceylan'ın kendi hayat görüşünü ve sinema sevgisini etkileyen yönetmenlerle sinema anlayışı bağlantılı bir biçimde gelişmiştir. Yönetmenin sinemasında önemli bir yere sahip olan, sinema dilini oluşturmada kilit nokta olan hususlar vardır. İlk olarak Bresson'dan etkilenerek işlediği eksilteli anlatıya değinelim. Eksilteli anlatı, eylemin kendisinden çok eylemin karakter üzerindeki psikolojik değişimleri ve etkileri öne çıkmaktadır. Bu yöntemi kullanan yönetmen minimal bir şekilde vermek istediği etkiye göre bir malzeme seçiminde bulunmuştur. Eksilteli anlatının amacı yönetmenin olay ve olayın tümünü seyirciye göstermek istememesidir. Çünkü; klasik anlatı seyircisi izlediği filmlerde olay ve olay örgüsünün içine dahil olarak bir neden-sonuç ilişkisi üretir zihninde ve bu yöntem, izlenen filmin dinamiklerine dahil olmakla sonuçlanır. Fakat eksilteli anlatı aynı zamanda seyircinin klasik bir hikâye izler gibi hikâyeyi takip etmesini engellediği kadar başkarakterle seyircinin özdeşleşmesini de engeller. Eksilteli anlatı öykülerinde, eylemin kendisinden çok eylemin karakter üzerindeki psikolojik etkisini ortaya çıkarmaya yönelik bir bakış açısı söz konusudur. Bu bakış açısı sanat sineması geleneğini sürdüren ve Ceylan'ın da etkilendiği Bresson, Antonioni, Bergman gibi yönetmenlerde görülmektedir.

Bu yönetmenler çoğu zaman tek bir an üzerine temellendirerek film yapmışlardır. Filmlerinin konusu, hikayesi, oyunculuğu minimalist olacak şekilde tasarlanmış ve ana akım tarzı büyük düşlerden uzak durur. Dolayısıyla seyirciye yansıtmak istedikleri tek bir an çoğu zaman bu yönetmenleri film çekmeye iten temel motivasyonu oluşturmuştur. Bresson, film yüzeyini neredeyse hiper-gerçekçi bir anlatımla kurmuştur. Bresson'un *Yankesici* filminin ilk sahnelerinde karakterin kadının çantasından para çalma ve yakalanma sahnesi eksilti anlatım yöntemiyle ancak işlenen her bir detayla izleyiciye o karakterin yaşadığı arka planı anlatır. Bazen arka planla ilgisi olmadığı halde arka planda sunduğu veriler o karakteri o seçimlere yönelten kaderin varlığını imler. Büyük bir gücü ortaya çıkarmak için kurulan mekanizmalardır bunlar. Ceylan'ın sinemasında ise fotoğrafçılıktan gelen yeteneğiyle birlikte tıpkı fotoğraf karelerinde yakaladığı o ana sıkıştırma, yaşamı bir an üzerinden anlatma meselesi filmlerindeki sahnelerde de gözlemlenebilir. Buna verilecek örneklerden biri Mayıs Sıkıntısı filminde annesi ve babası yönetmen tarafından filme alınan görüntüler bir gün sonra oturup hep birlikte izlenir. En son anne, babaya der ki; "Ne kadar da yaşlanmışsın.". Burada aslında zaman ve uzamı sinemada görünür kılma meselesi vardır. Zaman tutulabilir, görülebilir bir şey değildir. Dolayısıyla zaman birebir yansıtılamazdır ama zamanın mekanla ve fiziksel olanla etkileri birebir görünür kılınabilir. *Koza* ile başlayan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ile devam eden üçlemede ölüm, zaman, zamanın geçişi karşısında insanın acizliğini görürüz. Bu nedenle onların belirginleşmesi Ceylan sinemasında önemli bir yere sahiptir. Fotoğrafik etki yaratan uzun plan sekansları kimi zaman kıvrımlı bir yolda sabit bir görüntüde Sinan ile imamların yürüyüşü ile canlılık kazanırken kimi zaman da *Üç Maymun* filminde olduğu gibi ıssız bir deniz kenarında Hacer'in Servet'e yakarılarıyla hareket eder. Bir şekilde hareketsiz, hareket görüntüleri olarak da tanımlayabiliriz. Bu uzun, genel plan kullanımları rastgele olmadığı gibi zamanın ağırlığını hissetmek, zamana uzam kazandırmak, onu fiziksel bir hale getirebilmek ve karakterin zaman içerisindeki konumunu ortaya çıkarma amacından kaynaklandığı söylenebilir.

Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle birlikte kendi anlatım dilini kaybetmeden yeni denemelerde bulunacak bir kırılma gerçekleştirmiştir. Bu filme kadar sürdürdüğü kendi hayat hikâyesini bir yana bıraktığını görürüz. Film, Anadolu taşrasında bir cinayetin anatomik çözümünü konu alır. Nereye gömüldüğü belli olmayan maktülü arama sürecinde o taşra bölgesi dolaşılır. Bu sürede karakterler arasındaki diyalog daha dolaylı bir şekilde gerçekleşir. Bir yandan içsel bunalımlarını birbirlerine anlattıklarını zannederken kamera hareketleriyle karakterin iç sesinin dışa yansıtıldığını anlarız. Öte

yandan savcının doktora karısının ölümü konusunda soruyla başlayan, farklı düşünme biçimleriyle devam eden diyalogu samimiyetsizlik ve kişisel ilişkiler konusunda başarısızlığı yansıtmaktadır. Film, yönetmenin önceki kısa ve az diyaloglu tarzının yerine yine fotoğrafik görüntülerin bulunduğu ancak diyalogların uzadığı, iç seslerin arttığı bir yeni anlatım dili ile çıkar karşımıza. Muhtar evinde olduğu gibi yer yer uzun diyalogların olduğu ancak karakterlerin birbirini dinlemediği, sözlerin alımlanamadığını fark ederiz. Sürekli bir iletişimsizlik içerisinde ketum ve diğerlerine göre daha az konuşan savcı diğer karakterlerin başvurduğu karar merciidir. Nihayet maktulün bulunması ve otopsi yapıldığı sırada soluk borusunda toprak olduğu görülür. Bu durum cinayetin maktulün diri diri gömülerek yapıldığını göstermektedir. Ancak doktor bunu görevliye tam tersi şekilde yazdırır. Bu esnada doktorun bir neşter darbesiyle kendi yüzüne kan sıçrar. Sembolik anlamda değerlendirildiğinde kan kendi başına pek de iyi bir anlama sahiptir ve doktorun masum olmadığına işaret edilmektedir. Doktor ve savcının görünüş ve konuşma biçimleriyle oldukça özendirici, saygın ve donanımlı kişiler olduğunu görüyoruz. Ancak yönetmen bu karakterleri yaşam pratikleri içerisinde kısır döngüde olacak bir geçmişle karşımıza çıkarmaktadır. En basit şekilde karşı cinsle ilişki kuramaktan genel anlamda etik değerlerle pek de uyuşmadıkları profiliyle doktor ve savcı sinik ama masum olmayan karakterler olarak karşımıza çıkar. Film, ayrıca Anadolu'daki aydınların köylülerle olan iletişimsizliği ve kendi içlerinde bir türlü uzlaşamayan hesaplaşmalarını konu alır.

Ceylan, *Kış Uykusu* ile sinema anlayışındaki edebîliği ilk defa bu kadar yoğun işlemiştir. Film, Aydın, ablası Necla ve eşi Nihal'in birlikte yaşadığı aile yadigarı bir otelde geçer. Daha önce kentte oyunculuk yapan Aydın, burada pek işlek olmayan otelin başındadır. Ayrıca yerel gazetelere köşe yazıları yazarak toplumsal konulara değinir. Amacı farkındalık yaratmaktır. Aydın, babasından kalan evlerin kiracıları ile kira sebebiyle temas kurmaktadır. Ancak bu temas pek de sağlıklı olmayan sadece kiracıların kiralarını ödememe ve beraberinde gelen icra ile ilerleyen bir formdadır. Aydın ismen ve bulunduğu aydın konumu itibariyle yazmakta olduğu yazı ve kitapları nedeniyle her ne kadar bu konularla ilgilenmek istemese de kiracıların ısrarla kendisini ziyaret etmesi ve uzun uzun açıklamaları aralarında pek de bir yere varmayan bir iletişimin kurulmasını kaçınılmaz kılar. Aydın, kendisini ziyaret eden Hamdi Hoca'nın konuşmasından oldukça sıkılır ve kendisine göre sonu olmayan bu anlatımlar onun için iletişimden ziyade zaman kaybıdır. Kentten gelen Aydın'ın taşra ile uyumsuzluğu ve işleri bürokratik bir şekilde halletmeye çalışması taşrada şaşkınlık ve öfke doğurur. Taşrada işler daha çok müsamaha

ve uzun görüşmeler ile hallolmaktadır. Ancak bu Aydın'a uymaz, görüşmeleri erteler. Aydın taşra ile bu denli farklı frekanslarda olmaktan yakınıırken gayet entelektüel birikime sahip kız kardeşi Necla ile de pek sağlıklı iletişim kuramamaktadır. Uzun edebi ve felsefi diyalogları günün yarısına kadar bir zaman dilimini alır ancak belli bir sonuca varmadan gündelik bir dünyaları dışından gelen bir hareketle kesintiye uğrar. Burada hocanın derdini anlatmak ve zaman istemek üzere yaptığı uzun açıklamalar Aydın'ın ilgisini çekmezken tamamen düşün ürünü olan bir konu entelektüel görünmektedir. Gerçeklikten ziyade kuramsal bir tartışma daha baskındır ve çelişki burada yatmaktadır. Aydın ayrıca çevrede hayırsever olarak bilinir ve bu amaçla bir okurundan mektup alır. Mektubu kendisinin insani yaklaşımını, samimiyetini anlamadığı için arkadaşına fikir vermesi açısından okumak ister. Aydın'ın kendisi gibi eşi Nihal de hayırsever bir insandır. Bu nedenle onun da bakmasını ve fikir sunmasını ister. Mektubu okurken övgüler vardır ve Aydın bunları biraz okuduktan sonra sonuç kısmına atlar. Nihal, Aydın mektubu okurken içten içe öfkeli ve biraz da kıskanç bir şekilde bakar. En nihayetinde mektubu da samimi bulmadığını ve konukları gelmek istediği için gitmek ister. Filmin genel eksenini belirleyen bu kısma kadarki olaylar ve tutumlar Aydın'ın uyumsuz, küçümseyici ve samimiyetsiz bir kişilik olarak yansıtılmıştır. Nitekim bu konuyla ilgili yapılmış çalışmalara baktığımız zaman tiyatro geçmişi olan ismen ve sıfat olarak var olan Aydın, genel bir aydın profilini resmetmektedir. Tahir'e göre kendisi olma ihtimalini kaybeden aydın görevlerini de yerine getirememiş olmanın travması içerisinde. İçinde bulunduğu bunalım hali yerleşik olmamanın, başarısızlığın sonucudur. Batılı gerçeklik anlayışı ile kendi tarihsel gerçekliğimiz arasındaki uyumsuzluk ikircikli bir kriz doğurur. (Tahir, 1990, s.123). Kesova bu durumu Aydın'ın tiyatronun sembolü olan bir yanda gülen diğer taraftan ağlayan iki yüz ifadesinin maskelerini taktığını belirterek Tahir'in yargılarını pekiştirir. (Kesova, 2018, s.171). Bu yaklaşım 1980 sonrası aydınlarının yaşamış olduğu travmayı göz ardı edildiğini işaret etmektedir. Yorumlarda kendi ülkülerinden koparılmış aydınların boşluğa itilmiş olabileceği, böylesi bir kimlik bunalımına girebileceği toplumsal bir bağlamın eksikliği farklı bir bakış açısı ile "aydın"ı anlamlandırmamıza yol açabilir. Ayrıca Foucault'dan yola çıkarak aydının ön görüşleri savunduğu fikirlerin toplum tarafından eleştiriyile karşılanması aydın yönünü sekteye vurmamaktadır. (Vergin, 2006, s.24).

1950'lerden itibaren istatistikler üzerinden ilerleyen sosyolojik verilerde görüntüye yansıtma açısından bir geçiş olmuştur. 1980 döneminin hem siyasi hem de düşünsel anlamda yarattığı çalkantı sinemada çeşitlenen kadın karakterleri ve bunalımlı



aydın figürlerini karşımıza çıkarır. Aydın karakterini ele alan önemli bir örnek, Yavuz Özkan tarafından 1994 yılında çekilen Bir Sonbahar Hikâyesi filmidir. Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu ve Şerif Gören'in Sen Türkülerini Söyle filmlerini eklemekte fayda var. Zuhâl Olcay, sol görüşlü aydın bir öğretim görevlisidir. Yeşilçam'ın klişe tanışma sahnesi olan çarpışma sahnesiyle evlendiği kocası Amerika'da okumuş Özal'ın prenslerini temsil eden bir bankacıdır. 12 Eylül Darbesi'nin gerçekleştiği dönemi anlatan bu film karakterlerin meslek seçimleri başta olmak üzere iki farklı yönelimin temsilidir. Evliliklerinin ilk dönemlerinde gayet iyi anlaşan çift darbe ile birlikte çözülmeye başlar. Daha çok cinsel birliktelik üzerine temellendirilen mutlu sahneler düşüncelerin paylaşımı konusuna gelince gergin bir hal almaktadır. Darbenin gerçekleşmesine sevinen ve bunu avantaja çevirerek özel bir bankaya geçen adam elitist bir tavır içerisinde sürekli yeni eşyaların, araba ve evin amacı içerisinde. Darbeyi, etkilerini olumlayan bir söylemle heyecan, kan, vahşet ve ihtiras olarak tanımlar. Karısı siyasi olayların sosyal yaşama etkileriyle mutsuz, düşünceli ve bir yabancı gibidir. Ülkedeki sorunları derin bir şekilde analiz eden ve karanlık geleceği hisseden kadın, kocasıyla da düşünsel paylaşımda bulunamamanın etkisiyle içine kapanır. Kocasının işindeki terfileri, yemek davetleri onu cezbetmez aksine boğar. Adamın ilişkilerini cinsellik üzerine kurması karısı tarafından karşılık bulmaz. Çünkü yaşanan siyasi olaylar ve toplumsal çöküş serzeniş vardır. Bu serzenişler kocası için Amerika'ya gitmekle çözülecektir. Ancak kadın "Ben bir aydınım." der. Ülkedeki siyasi karmaşanın toplum üzerinde yarattığı kaotik baskıya karşı duyarsız kalamayacağını belirtir. Bu söz hem reelde hem de sinemada temsil eden birçok aydın karaktere cevap niteliğindedir. Tezin kuramsal yönünü oluştururken karşımıza sıklıkla çıkan aydının Avrupa özentili, ülkede olanlara kayıtsız, bunalımlı aydın söylemi ağırlıklı olmuştur. Burada aydın "Hiçbir toplum böylesine acı çekmeyi hak etmemiştir." diyerek üzerindeki sorumluluğu ima eder.

Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu (1987) filmi, dönemin siyasi durumuna yönelik değişen toplumsal çarpıklığın donelerini sunarken bunu aydın karakterin yalnızlığı ile bütünleştirir. Ali ve Yavuz film çekmek üzere yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk, o dönemde ikircikli bir örneğin imajını sunan aydın karakterlerin yolculuğudur. Senaryosunu Yavuz'un yazdığı, yönetmenliğini Ali'nin yapacağı filmin konusu kadının ezildiği bir taşra öyküsüdür. Kent ve taşra ikililiği ve bu kavramların taşıdığı anlamlar, aydının söz konusu olduğu her yapıt ve çalışmada söz konusu olmuştur. Aynı zamanda medeniyetin ve geleneksel olanın karşılıklı tereddüdü de aydının kavramsallaştırılması noktasında önem arz etmektedir. Film için bulunan mekânın kritiği yapılırken Yavuz,

"Boşver her yer birbirinin aynısı" der. Taşranın bu homojen yapısı çekilmesi planlanan konuyu destekler niteliktedir. Mekân arama süreci boyunca gelgitler yaşayan, konuşmayan, ikili yolculukta yalnızlık çeken Ali, bir Rum yerleşkesi olan kasabanın keşfiyle ruhsal doyuma yaklaşmış gibidir. Bundan sonra Yavuz'un senaryosunu çekmek istemediğini net bir şekilde ifade eder. Yavuz'a göre bu ciddi bir hatadır. Çünkü, Ali hem film tarzı hem de iletişimsizliğiyle zaten sektörde yer edinememiş dolayısıyla istenmeyen biridir. Yavuz ayrıca "Çevre bizi belirliyor, buna ayak uydurmalıyız." diyerek kendi benliğini sektörün akışına adayarak özneliğinden kopmayı makul görmektedir. Ali'nin film yapmaktaki amacı Yavuz'unkinden oldukça farklı bir boyuttadır. Bir yapımcı veya starın ününe ün katmak yerine duygu ve düşüncelerin açığa çıktığı, nitelikli işlerin gerçekleşmesi fikrini savunur. Ali'nin kasabada yalnız kalma kararı filmin kırılma noktasını oluşturur. Terkedilen kasabada kilisede kalmaya başlayan Ali, oldukça minimal ve mistik yönü ağır basan günler geçirir. Ekseriyetle sürüsünü güderken kitap okuyan Yusuf, Ali'nin iletişim denemelerinin olumlu yansımasıdır. Ayrıca yakınlarda bulunan köy okulunun öğretmeni de Ali ile hem bireysel olarak hem de köylü ile Ali arasında koridor oluşturur. Köy halkının Ali'ye gönderdiği yiyecekler ve hatta düğün daveti klişeleşmiş taşra-aydın çatışmasını bozar. Film boyunca taşra veya kentte aydının diğer insanlarla çatışması, kavgasından ziyade aydının sistemle ve kendi içsel problemlerine odaklanmaktadır. Aydın ve yarı-aydın kimlikleriyle karşımıza çıkan Ali ve Yavuz kendilerini konumlandıkları toplumsal düzen noktasında birbirlerinden farklılaşmaktadır. Ali, kendi duygu ve düşünce dünyasını yansıtmak üzere izbe bir kilisede keşiş hayatına geçerken, Yavuz oldukça elit bir evde yaşar. Toplumun ekonomik, siyasi izlerini gördüğümüz bu film sinema sektörünün de durumuna değinir. Yavuz, Ali ile yaptığı bir telefon görüşmesinde oradaki bir sinema salonuna gitmesini ister. Ali gider ancak sinema salonu bir mobilya mağazasına dönüşmüştür. 1980'li yılların darbe atmosferini taşıyan bu günlerde yoğun bir şekilde kapatılan sinema salonlarına, arz talep meselesi ve DVD faktörleriyle açıklık getirilmeye çalışılır. İnsanların tüketim alışkanlıkları Özalıcı yansımaları taşımaktadır. Oldukça dingin ve dünya ile ilişkisini yer yer halüsinasyonlarla sürdüren Ali, nihayet senaryoyu bitirir. Ancak senaryoyu uçurumda savurduktan sonra ortadan kaybolur. Bu duruma endişelenen Yavuz'a, Şermin'in yorumu "Hiçbir şey yapamazsın bu onun seçimi." der. Yavuz aydınlığa bir adım yaklaşan "Biliyorum, benim düşündüğüm kendi seçimim." karşılığını verir. Halüsinasyon görme sırası Yavuz'dadır. Ali'yi aramaya koyulurken çoban Yusufun söyledikleri üzere denize doğru gider. Senaryo sayfaları çalılara takılmıştır, toplar. Dağınık film senaryosunun adı

Gece Yolculuğu'dur. Ömer Kavur'un filmlerinde sıklıkla gördüğümüz fiziksel gerçeklik ile film evreni arasındaki ince çizgi filmin otobiyografik yönünü nedeniyle burada da devam etmektedir.

Şerif Gören'in, Sen Türkülerini Söyle (1986) filmi 80 Darbesi öncesinde gerçekleşen olaylara katılan Hayri'nin yedi yıllık tutuklu kalma sürecinden sonra cezaevinden çıkması ve beraberinde toplumsal değişimi konu alır. Hayri'nin eve geldiği ilk sahneden itibaren babasının soğuk karşılaması, arkadaşlarının Özalıcı kapitalist ekonomi yapısına eklenmesi ve tüketim alışkanlıklarıyla birlikte ideallerinden, değerlerinden soyutlandıkları görülür. Bu durum idealleri uğruna cezaevinde yıllarca işkence gören Hayri'nin yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına sebep olur. Film boyunca geceleri evin içerisinde sigara içerek volta atar, uykuları gördüğü işkenceleri sayıklar. Bir tür travma hali içerisinde olan Hayri, tüm bu olaylara rağmen ideallerinden vazgeçmez. Sokakta insanların Hayri için söylediği "olur olmadık" tanımlaması o dönemde tutuklu yargılanan aydınların bunalımının zeminine işaret eder. Toplum ile aydın arasındaki sürekli ilişkisizlik tartışmaları elbette her iki tarafın birbirini anlamalarına bağlı olarak gelişecektir. Bu noktada bir temsil üzere kurulan Hayri, ideallerini savunurken kendisini yaşadığı toplumdan soyutlamaz, melankolik değildir. Ancak cezaevinden çıktıktan sonraki süreçte gördükleri Hayri'nin hüzünlenmesini kaçınılmaz kılar. Filmin sonlarına doğru Hayri ve arkadaşlarının mesire alanındaki piknik, Özalıcı elitler ile idealist aydının düşünsel, yaşamsal dinamiklerinin karşılaşmasını net bir şekilde ortaya koyar. Hayri akşam üzeri sürgün sebebiyle Konya'ya gidecektir. Ancak Hayri kendi evinden, mahallesine kadar zaten bir sürgün halindedir. Edward Said'in açıklık getirdiği sürgünlük, toplumda yabancılaşmayı en iyi şekilde anlatacak sözcüktür. "Bir yanda toplumun mevcut haline tamamen ait olanlar, onun içinde yoğun bir aykırılık ya da uyumsuzluk duygusu hissetmeksizin barınanlar ki bunlara evet deyciler diyebiliriz; öte yandan hayır diyenler, toplumlarıyla yıldızı barışmayan, bu yüzden de imtiyaz, güç ve şan şöhret edinmeme anlamında yabancı ve sürgün olan bireyler. ...Yani asla tamamen uyumlu olmama; kendini her zaman, deyim yerindeyse, "yerliler"in işgal ettiği aşına muhabbet dünyasının dışında hissetme" gibi çoğunluğun alışkanlıklarını es geçmez. Said'in bu tanımı temsil olarak Hayri'nin fiziksel gerçeklik açısından da Darbe döneminde tutuklanan, aydın, akademisyen, gazetecilerin sürgünlüğünü açıklamaktadır.

80'ler itibariyle başlayan aydın konulu filmler farklı düşünce biçimleri ve dolayısıyla temsilleriyle günümüze kadar örneklerle devam etmektedir. Ancak öncesinde Nuri Bilge Ceylan'ın hem atıfta bulunduğu hem de sinemasal dilinden etkilendiği Yılmaz

Güney de 1970 yılında çektiği *Umut* filmi ile o zamana kadar yarattığı karakter anlayışında bir dönüşüm vardır. *Umut* filminde Cabbar adının anlamının aksine trajik bir şekilde film ilerledikçe güçsüzleşen, adının taşıdığı anlamdan çok şey kaybeden bir karakterdir. Epik bir evrenden trajik evrene geçme ve böyle bir sinema atmosferi kurma, Anadolu'yu bir trajiklik üzerinden anlatma gerçekliği yansıtmaya amacı üzerine de temellendirilmiştir. Buna benzer ama daha yumuşak bir anlatımla sunulan Anadolu trajedisi üzerine kurulu sinema anlayışı Nuri Bilge Ceylan'da da görülür. Kracauer, sinemada karakterler kadar cansız nesnelerin, sembol ve imajların da filme kattığı yüklü bir anlam olduğunu belirtir. Ceylan'ın sinemasında da yoğun bir imge kullanımı söz konusudur. Evde sadece sesini duyabildiğimiz aile üyelerinin izlediği film sesleri rastlantısal değildir. Ceylan'ın filmlerinde sık sık başvurduğu televizyonda izlenen filmler, filmde karakterlerin hikâyesini pekiştirir. Televizyonda izlenen *Kaybedenler Kulübü* ve *Umutsuzlar* filmleri aydının ve erkeğin yaşadığı melodramı, sıkışmışlığı yansıtan filmlerdir. Bu bağlamda Sinan karakteri hem aydın olmanın hem de ataerkil kodların yüklediği erkek olmanın sorumluluğunu taşımaktadır. Bu sorumluluk, karakteri içten içe sıkarken çevre ile olan uyumsuzluğu da perçinler niteliktedir. *Kaybedenler Kulübü* filminde o filmdeki aydın karakterin gerçeklikten kaçtığını, sağır ve dilsizi oynadığını belirten diyaloglar duyulur. Bu söylem Sinan'ın köprü üzerinde yerel bir yazar olan Süleyman Bey ile taşra edebiyatı üzerine tartışması üzerine uzayan, bayağı diyalog sonrası sinirlenmesi sonucu tekrarlanır. "Hayatta tek bir gerçeklik yok!".

Ceylan da *Ahlat Ağacı*'nda bir taraftan varoluşçuluk bağlamında ilerleyen insanın dünyadaki varoluşu üzerinden hikâye anlatıyormuş gibi daha sembolik tasvirler yaptığı bir anlatım vardır. Öte yandan toplumsal tiplere ilişkin bir anlatım kuruyormuş gibi ikili bir çizgi izlemektedir. Yani bir taraftan siyasal açıdan -ulusal alegori- büyük bir Türkiye hikayesi izliyormuş gibi diğer taraftan gündelik hayatın içerisindeki karakterin içselliğini yakalama imkânı, dünyayı nasıl gördüğünü seyirciye yakalama imkânı veriyor. (Etil, 2020). Film aslında bugünün Türkiye'sinde çoğunluğun hikayesini yansıttığı için yabancılik çekmiyoruz ve karakteri anlamak bizi zorlamıyor. Üniversiteden yeni mezun olmuş Sinan ailesinin yanına döner. Yazdığı kitabı bastırmak için sponsor, para arayışındadır. Ancak babasının at yarışı bağımlılığı nedeniyle zar zor geçinen ailenin bu noktada yapabileceği bir şeyi yoktur. İlk olarak köydeki mahzende muhtemelen babasına ait olan ama çürümeye mahkûm kitaplardan satar. İlk arayışı babasının kitabını izin almadan satmakla başlayan Sinan, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sının kahramanı Raskolnikov'da olduğu gibi işlediği suçtan rahatsızlanmaz. Aksine daha sonra tekrar aynı

mahzeni tekrar araştırır. Burada asıl mesele Sinan'ın kitap çalması mıdır yoksa onu çaresizlik içerisinde eski bir mahzende masal karakteri gibi "para edecek" hırsızlık girişimine yönelten yoksulluk mudur? Hemen hemen her açıdan karşılaştığımız ikilemler duruma anlayış ile yaklaşmaktan ziyade o dünyayı anlamaya çalışmaya, gizlerini çözmeye yarıyor. Sattığı kitaplardan yeteri getiriyi sağlayamayacağını anlamasıyla sponsor arayışına girer. Sinan'ın sponsor bulmak adına ilk gittiği belediye başkanı, ilk olarak kapılar ardında yapılan gizli saklı işleri, halktan kopuk olmaya yönelik genel bir eleştiriyi dile getirir. Bu günümüz 2010'lar iktidarının bütçe açıklarına bir mesaj niteliğindedir. Diğer taraftan Sinan'ın kitap için istediği 2.000 TL isteği birbirini tamamlayan sorunlardır. Belediye Başkanı ilk başta umut verici bir şekilde konuşsa da sonuç olumsuzdur ve kum ocağı işletmecisi İlhami'ye yönlendirir. İlhami, Belediye Başkanı'nın anlattığına göre kitaplarla ilgili, okuyan biridir. İlk aşamada yerinde olmayan İlhami'yle olan görüşme daha sonra yerinde bulunsa bile olumsuz sonuçlanır. Hem Belediye Başkanı hem de İlhami, Sinan'ın yazdıklarının ulusal alegorik bir yönü olmamasının büyük bir eksiklik olduğunu düşünürler. Sinan edebiyatın, hayatın gerçeklerini, sorunları anlatan kurgusal bir yönü olduğunu ve bu açıdan daha doğru bulduğunu ifade eder. Bu ikili çelişki üzerinden uzar, uzadıkça insanı boğar ve taşranın akıl almaz anlaşılabilirliğini yoğunlaştırır. Kitabı bastırmaya çalışmanın kültürel sermaye alanındaki temsili ve muhatap olduğu kişiler arasındaki çatışma 80 öncesi ve sonrası hâkim ideolojik yansımaların temsilleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha çok sermaye üzerinden oluşturulan inşaatçı ile Özalcı temsil ve bir şekilde ülkelerini gerçekleştirmesine imkân olmayan, kültürel tutumunu elden bırakmak istemeyen aydın temsili arasındaki çatışma göze çarpar. Sinan'ın sponsor bulmak adına atıldığı girişimlerin başarısızlığı filmdeki anlatıyı ve Sinan için hayatın görüş alanını muğlaklaştırmaktadır. Filmin geneline hâkim olan "Yarın kaygısının belirsizliğini çözecek olan nedir" sorusu her kesimde farklı bir yanıtla karşımıza çıkmaktadır. Hatice ile Sinan'ın rastlantısal buluşmalarında Hatice ışıklı caddelerin, sıcak sahillerin olduğu bir dünyada insanların neden hemen bu yanı başındaki hayatı yaşamak zorunda olduklarını sorgular. Benzer şekilde Çehov'un öykülerindeki taşradan uzaklaşmak isteyen karakterler de sıklıkla bir kaçış, kurtuluş arayışındadır. Martı oyununda Arkadina'nın "Şehirde ne var sanki?" sorusuna Arkadina'nın verdiği cevap "... bu kaya balığı hayatından kurtulup bir iki saatliğine canlanmak istiyorum..." şeklindedir. Sinan'ın şikâyeti ona göre dar kafalı, hoşgörüsüz, bezelye taneleri gibi birbirine benzeyen insanların varlığına dairdir. Neredeyse tüm film boyunca tek doğru ölçüt olarak Sinan'ın kendisini ve Nietzsche,

Camus, Sait Faik gibi yazarlar olduğunu sezinliyoruz. Hatice'nin kurtuluş için orta yaşlı bir kuyumcu ile evlenme mecburiyeti ile Sinan'ın hırsızlığı temelde aynı çözümsüzlüğe işaret eder. Sinan'ın, insanların kaderlerini yaşamak zorunda olmadığını, kaderin üzerindeki kaderin insanların kendi çabası ile var olacağına olan inancı nettir. Hem Ceylan'ın filmografisinde hem de bu filmde yoğun bir kader sorgusu vardır. Kader kavramı taşrada yaşayan kesim için kısıtlayıcı bir anlam iken nedense inşaatçı İlhami gibi bazı noktalarda gayet iyimserdir. Herkesin kendi iyi kaderini yaratma ihtiyacı her karakterde ayrı bir şekilde gerçekleşir. Sinan, Hatice'nin yanından ayrıldıktan sonra okuldan arkadaşı ile telefonda konuşur. Arkadaşı atanamayınca çevik kuvvet polisi olmuştur. Uzun diyaloglarla kasabanın kırsal kesiminden, tepelerden şehrin içine doğru uzanan bu telefon görüşmesi yaklaşık bir saat süren zamanı işaret ederek filmin mekânsal zamanına indirgenir. Ancak biz bu konuşmaya gerçek zamanın saat birimiyle dahil olmuş gibiyizdir, hiç sıkılmadan. Sinan lanetler yağdırdığı Çan'dan bahsederken kasabayı ruhu çekilmiş bir beden cansızlığında genel açıyla görürüz. Bu telefon konuşması sürdükçe gerçekte karşımıza çıkan, atanamayınca polis olan bir neslin yansımasıdır. İdealleri peşinde koşan Sinan ne kitabını basmıştır ne de atanabilmiştir. Yaşadığı olumsuzlukların da etkisiyle buhran içinde geçirir günlerini. Bu bunalım hali sıcak bir ev ortamından uzakta, problemlili ilişkileri olan bireylerde de vardır. Baba -İdris- ataerkil baba anlayışının dışında, ailesinde güvensizlik yaratan, oğlunun ihtiyaçlarını karşılamak bir yana harçlığından çeyrek köfte parası isteyen bir öğretmendir. At yarışı bağımlısı olan baba aileyi yoksulluğa sürüklemiştir. Kendi babası tarafından sürekli anormal olmakla yorumlanan baba, aynı zamanda merhametli de biridir. Sinan, babası gibi öğretmenliğe geçişin nihai aşaması olan Kamu Personelleri Seçme Sınavı (KPSS) ye girdikten sonra çay bahçesinde piyangocu Nevzat Abi'yle karşılaşır. Hayatın küçük rastlantılarda olduğunu ileri süren Kracauer'in kuramını destekler bu sahne. Rastgele gerçekleşen bu görüşmede piyangocunun yoksulluğundaki post-modern ambiyans tanımlaması için yaptığı hesaplamalar sonucu 250 liraya ihtiyacı vardır. Piyangocu adamın 250 liralık ihtiyacı Ceylan'ın öyküde yarattığı gündelik hayatın akışı içerisinde basit gibi görünen ama toplumsal enformasyon sağlayan bir kesittir. Sinan, çözümsüz gibi görünen para sorununu aşmak için kitabı satmaya gittiği kitapçıda Süleyman Bey ile rastlaşır. Bu sahneye kadar aydın olma yolunda ilerleyen ve bir nebze temsil eden Sinan ile aydın olmayan tiplerin çelişkili ilişkilerini görüyoruz. Uzun kurulan diyaloglara rağmen anlaşılmayan kişiler... Bu görüşme bu yanıyla diğer karşılaşmalardan farklıdır. İki aydının diyalogu Sinan'ın tanışma teklifiyle başlar. Sinan, yazdıklarına yönelik daha önce yapılan

yorumlardan kaynaklı olarak kendisinin de bir şeyler yazdığını ancak kesinlikle turistik bir yanı olmadığını belirtir. Bunu da "üstad" olarak tanımladığı Nietzsche'nin "Olgular yoktur sadece yorumlar vardır." sözüyle destekler. Filmin genel atmosferine yayılan nihilizm diyaloglarında da dile getirilir. İlk karşılaşma anından itibaren başlayan çekişmeli iletişim Sinan'ın ısrarı üzerine köprüye kadar devam eder. Olabildiğince uzun ancak birbirini anlamaktan ziyade karşı tez sunma, bastırma girişimleri, retorik ifadeler ön plandadır. Sinan kendi yazdıklarından çekimser bir mütevazılık ile ukalalık arasında gidip gelen ifadelerle bahsederken taşraya ve birtakım kişilere yönelik en acımasız eleştirileri dile getirir. İnsanların değişimi başlatacak adımı atmak yerine birbirini uyuttuğunu düşünür. Ancak buna rağmen kendisi de romanında kaderine terk edilmiş bir adamdan söz ettiğini belirtir. Süleyman, Sinan'ın tavırlarına, söylemlerine karşılık hayatta tek bir gerçeklik olmadığını aslında idealize edilenle içinde yaşadığımız hakikatin birbirinden çok farklı olduğunu belirtir. Aralarındaki iletişilemeyen iletişime de daha fazla katlanamayacağını sert bir dille ifade ederek eve gitmek ister. İkili arasındaki diyalog sırasında taraf seçme veya birini diğerinden daha haklı bulmaktan uzak bir anlatım var. Bir taraftan entelektüel donanıma sahip, inandığı değerler üzerinden bir hayat felsefesi olan, yazdığı ilk kitabı bastırma hevesiyle dolaşan Sinan varken diğer taraftan daha önce kitaplarını bastırılmış, seminerlere davet edilen tanınmış deneyimli bir yazar vardır. İkisi arasında temel fark hakiki bir aydın olup olmama diyebiliriz. İkili ayrıldıktan sonra Sinan'ın köprü üzerindeki denizkızı heykelini suya düşürmesi ama sesi duymamamız Bunuel sinemasında karşımıza çıkan bir kullanımdır ve Sinan'ın muavin tarafından uyandırılmasıyla rüya olduğunu anlarız. Filmin genel travmatik halini yönetmen rüya, kâbus ve filmsel zamanın bükülüp halüsinasyonlar yaratmasıyla yansıtmaktadır. Ancak bu sahneler gerçek hayatın içerisinde düşselliği kullanan sahnelerdir. Bu anlamda karakterin bilinç düzeyinde bize ifade etmediği, çekindiği, sinik bir kinizm ile herkese saldırdığı kolayca anlayamayacağımız iç dünyası, yönetmenin bu durumu bilinç dışına taşıyarak anlatmaya çalışmasıyla ifade edilir.

Çevresiyle sürekli her konuda çatışan, ilişki kuramayan Sinan uyumsuzluk sembolüdür. Babasının kahvehaneye gitmesine de şiddetle karşı çıkar, ona öğretmenevine değil de neden kahvehane ahmaklarıyla aynı ortamda bulunduğunu ve bunu kendisine nasıl yakıştırdığını sorar. John Berger, hayatımızın en basit düzleminden itibaren karşılaştırmanın hiyerarşik temellere dayandığını ifade eder. İlhami'yle Sinan'ın görüştüğü sahneye dönecek olursak İlhami: "Eğitim güzel tabi de burası Türkiye!" diyerek başladığı ve okuyan insanların sokaktan, halktan kopuk olduğunu hatta onları

aşağıda gördüklerini söyler. Nihayetinde hayata tutunamayan okumuş kişiler savrulan, intihar eden, ailesi dağılan çaresizler olarak çizilir. Hayatın aslında olduğu ile gösterildiği şekli birbirinden farklıdır.

Sinan yine köye gittiği bir gün köyün imamı düğüne gidecektir ve Sinan'ın bunamak üzere olan dedesinden ezan okumasını rica emiştir. Anneanne duruma "genç imamlar" diyerek içerler. Köyün ortasındaki bir elma ağacına çıkmış Veysel Hoca ile diğer imam elma yerler. Peccatum originale yani ilk günah. (Cündioğlu, 2012;72). Sinan iki imamın yanlarına gidip sitem eder, mahzenden kitap alıp satmak amacıyla köye gittiğini hesaba katmadan. Ağaç dibinden başlayarak köyün ortasında bulunan kahvehaneye doğru yürürler. Genel açıdan kıvrımlı yollar üzerinde ilerleyen Sinan ve iki imam boşlukta durgunluğu bozan harekettirler. Sinan'ın yaya olarak sürdürdüğü gezintiler sırasında rastgele insanlarla karşılaşması ülkenin durumuna, insanların varoluşsal kaygılarına, umutlarına, şikâyetlerine dair enformasyon sağlamaktadır. Düğün, mevlit gibi toplantılara davet edilen insanların maddi kaygı güderek verdiği davetler eleştirilir. Ancak Veysel Hoca da Sinan'ın dedesinden defalarca altın borçlanıp düğünlere giden biridir. Bu konu üzerine Azmi Hoca Ebuzer'den örnek verince Ebu Hureyre çatışması yaşanır.<sup>5</sup>Veysel hocayla imam hatipten arkadaş olan Azmi Hoca alışagelmış din anlayışından ayrı olarak ilerici bakış açısına sahiptir. Ancak Veysel Hoca reform, rönesans gibi olaylarla insanların sonsuz düşünme imkânına sahip olacağını ve bunun da tehlikeli olduğunu savunur. Ceylan, burada öğretmen-imam ikilisi veya çatışması ile aslında günümüz Türkiye'sinin iktidar ilişkilerinin ne boyutta olduğunu ele almaktadır. Çevreden gelen merkezileşmiş, merkezden gelenler taşralaşmış bir durumdadır. Dolayısıyla öğretmen ile imam arasındaki imgeler, imâlar üzerinden ilerleyen kavga buna dayanmaktadır.

Günün sonunda Sinan, babasının milyonlar dahi verilse vazgeçmeyeceği ve hayatta onu yargılamayan tek canlı olan köpeğini bir adama "satar". Köpek Ceylan'ın sinemasında sık sık kullanılan simgesel bir anlama sahiptir. Tarkovski'nin Stalker

---

<sup>5</sup>Ebuzer Hz. Muhammed döneminde İslamiyet'in sağa kaymasına dirençle karşı çıkmış, inandığı abartısız İslam düşüncesi üzerine yaşamıştır. Devrimci bir kimliğe sahip olan sahabe Ebuzer maddi kazanımlara, paraya, altınlara savaş açmıştır. Hayatının sonuna kadar mücadele içerisinde olmuştur. Ancak Ebu Hureyre her ne kadar Hz. Muhammed döneminde sadık sahabelerinden olmuş, yanında davranmışsa da peygamber vefat ettikten sonra halifeler döneminde Muaviye'nin yanında yer almıştır. Muaviye halkı sınıflara ayırmış, zevk ve sefa üzerinde bir yaşam sürmüştür. Ebuzer Muaviye'nin yaşam ve yönetim biçimine karşı bizim Promete'mizdir. (Şeriati, 2019;191).



filminden taşar gibi koşan ve yer yer Sinan'ın rüyalarında köpeğin boğulur gibi olduğunu görüyoruz. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde maktul köpeğin toprağı eşeleyip kulağı görünür kılması sayesinde bulunur. Sahibi ne kadar kötü olursa olsun onu terk etmez. Bu filmde de babanın köpek gibi ulur biçimde ağladığı hikâyesi anlatılır. Hiç görmediğimiz bu sahne etkiler bizi. Sinan'ın amacına ulaşmak üzere babasının değer verdiği köpeği satmaya kadar varması ona karşı olumsuz düşünceler taşımamızı beraberinde getirir. Film boyunca bütün olumsuzluklara rağmen güler yüzlü olan baba köpeğinin ortadan yok olmasından sonra ilk defa hüznü görünür. Film boyunca Sinan'ın arzularına ulaşabilmek adına bilinç yüzeyine çıkmasına izin vermediği süper ego yansımaları rüya ve halüsinasyonlarda karşımıza çıkar. Hüznü gözlerle bize bakan köpek, Bir Zamanlar Anadolu'da sorulan "Cinayet işlemeden önceki hale dönebilir miyiz?" sorusuna umutsuz vaka olarak bakar gibidir. Bir Zamanlar Anadolu'da açgözlülikle koparılan elmalar su yüzeyinde debelenir debelenir ve daha önce suyun içinde çürüyen elmaların yanında durur. Kış Uykusu'nda Aydın İstanbul'a gitmek üzere yola çıkar ancak iki tavşan avladıktan sonra eve döner. Bu noktadan itibaren sürekli arayışlar içerisinde olan film karakterleri "Madem gidecek yerimiz yok o zaman derunumuza dönelim." diyerek kuyuya işaret eder. Filmin başlarından itibaren final sahnesine kadar kuyu motifi işlenir. Kuyu Hz. Yusuf'un kıssasını akla getirir. Kuyudan çıkınca ya rezil olunur ya da Mısır'a sultan olunur. (Pulcu,2020).

Yönetmen filmlerini açık uçlu bıraksa da yoğun bir şekilde işlediği kader temasını filmin sonunda çözümsüzlük olarak sunar. Filmin bize bir aydın karakter üzerinden anlattığı şey, temel siyasal rezonanslarıyla birlikte düşündüğümüzde aslında Türkiye bir taşradır. Ceylan'ın bir festival konuşmasında "Güzel ve yalnız ülkem." <sup>6</sup> olarak tanımladığı ülke... *Ahlat Ağacı* aslında sembolü olduğu Sinan karakterinin yalnızlığı, uyumsuz, biçimsizliğidir. Yalnızlık devam eder bu filmde de. Bu filmle bir kırılma yaratmışsa da değişimin olmadığını, var olanın süre gittiğini belirtiyor. Türkiye'deki entelektüel olanın uyumsuzluğu ve bilinçdışı taşra meselesi anlatılır. Kendisi de Anadolu eliti olarak varsayılan Ceylan tıpkı İsmet Özel edasıyla "Neden köylüleri öldürmeliyiz?" sorusunu sorar gibidir. Bir yandan varoluşçu tarafı olan diğer taraftan varoluşçu karakteri bir "tıp" içine sıkıştırma meselesi ortaya çıkar. Çünkü; özellikle aydın karakterlerin geldikleri dünya yüzeyinin dışında idealleştirdikleri dünyaya ulaşmak için kendi hayalleri, tercihleri vardır. Bu tercihler Foucault'nun (subjectivity) özne olma hallerinin

---

<sup>6</sup><https://www.birgun.net/haber/ahlat-agaci-219010>

hikayesidir. Bu anlamda film Türkiye'deki bu özne oluş, birey olma hallerini aksayan aslında aksayan yönlerini gösteren film olarak da okunabilir. Bütün bir film boyunca idealleri olan, arzuları, istemleri olan bir karakterin; değişim, ilerleme hikayesini değil de hep bir kapana kısılma halinin anlatıldığını görüyoruz. Herkesin arzularından vazgeçmek zorunda olduğu bir hikâye. (Etil, 2020). Nihayet kitabını basan Sinan, her ne kadar hedefine ulaşmış gibi görünse de satışı gerçekleşmemiş, kız kardeşi tarafından ilgilenilmemiş yalnızca babası tarafından okunmuştur. Baba figürünün sıklıkla farklı kutuplarda yer aldığı tavır bu noktadan itibaren netliğe kavuşmuştur. Baba rüyasında kuyuda Sinan'ın kendisini astığını görür. Burada süreç içerisinde mücadele eden ancak kaybeden ve buna karşı intihar eden bir Sinan mı olduğu yoksa mağlup olmayı kabullenerek sisteme eklemlenen, kuyuyu kazarak geleneği devam ettiren bir Sinan mı olduğu paradoksu ikircikli bir noktadır. Film boyunca karşımıza çıkan rüyalar, halüsinasyonlar karakterlerin iç dünyasını yansıtırken aynı zamanda filmin hangi yönünün film gerçekliğini hangisinin rüyalar olduğunu muğlaklaştırmaktadır. En son çözümsüzlüğün sembolü olarak kuyuyu kazın Sinan'ı görürüz.

#### **4.1.Nuri Bilge Ceylan Aydınlarının Nihilizm İle İlişkisi**

Aydın daha önceki bölümlerde teorik anlamda olduğu kadar realitede ve sanat eserlerinde de çeşitli kavramlarla özdeşleştirilebilmiştir. Bu kavramlardan en sık karşılaştığımız “nihilist”tir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakter analizleriyle ilgili literatür taraması yapıldığında “nihilizm, nihilist aydın” yorumuna rastlanmaktadır. Biz de tezimizin daha önceki iki bölümünde kapsamlı bir şekilde ele almış olduğumuz aydınların yaşam felsefelerini temellendirdikleri düşünce yapısı ve toplumsal konumlanışları açısından Nihilizm nedir? Ne kadar nihilist? Sorularını sormayı ve literatürde yeni bir bakış açısının önünü açacak cevapları vermeye çalışacağız.

Nihilizm kavramı dendiği zaman akla ilk olarak Nietzsche ve Spinoza gelmektedir. Ancak ontolojik ve politik bir kavram olarak kapsamı geniş olan bu kavram tarihsel anlamda da Antik Yunan'a kadar uzanmakta ve hatta Platon'un “idea” kavramıyla çağrıştırılabilmektedir. Kavramın tarihsel uzantısına kısaca değindikten sonra felsefi açıdan nihilizm yorumlarına ve Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki aydın karakterlerin nihilizm ile ilgisine dair analizler yapılacaktır.

Nihilizm, politik açıdan Rus aydınlarının devrimci eğilimlerini ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda bir önceki kuşaktan kalan geleneğin, değerlerin sistemli olarak reddedilmesi anlamına gelen bu kavramı ilk defa Turgenyev Babalar ve Oğullar (1862) adlı romanında “Yeni İnsan” Bazarov karakterini nitelenmek için

kullanmıştır. Nietzsche'nin nihilizm yorumuna baktığımız zaman “değer” problematiğiyle ilişkili bir biçimde ele almıştır. Buna göre değer bütün insan başarılarını, bilimi, ülküleri, sanatı, felsefeyi, dini, ahlakı, tarihi başka bir deyişle insanın anlamlı gördüğü her şeyi ifade eder. Bu bağlamda bakıldığında Nietzsche'nin nihilizm söyleminin Hristiyanlıkla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Bir karşı tepki olarak “nihilizm” bir hınç temelli olan Hristiyan yaşam değerlerine reddi ifade eder. Hristiyanlık insanoğlunun günahkâr olduğunu ve arınması için bu dünyada acı çekmesi, bedel ödemesi gerektiğini öğütler. Bu durum bedene karşı ruhun yaşama karşı öte dünyanın değerini öne sürer.

Nietzsche'nin Hristiyanlık'a karşı ileri sürdüğü düşüncelerin nihilizm ile ilişkisine bakıldığında belli başlı kavramlar ön plana çıkmaktadır; görev, ödev, vicdan, borç gibi ifadeler Hristiyan ahlakının nihilist yönüne dikkat çekmektedir. Çünkü bu söylemlerin tamamı “duyu-üstü” dünyayla ilişkilidir ve bu dünyanın değerini küçümsemeye neden olur. Bu inanç biçimi insanın yaşam vicdan temelli kılıp daimî bir suçluluk duygusu içerisinde olmasına neden olmuştur. Nietzsche de vicdan azabı söylemini “dekadans” (çöküş) içindeki bir söylem olarak ele alır. Daha spesifik anlamda ifade edilecek olursa düşüş, alçalma, çöküş, çürüme ve bozulma olan dekadans, tarihsel bağlamı içinde, özellikle 18. yüzyıldan beri, belirli tarihsel dönemleri ve estetik olguları çağrıştıran anlamsal özellikler yüklüdür. (Landgraf'tan aktaran Akmeşe, 2014, s.4). Bilindiği üzere kavramlar belirli bir toplumsal olayların etkisiyle görünürlük kazanır veya ortaya çıkarlar. Bu da gerek o dönem ve kişilerin gerekse ilerleyen dönemlerde devamlılığın veya bir başka sonucun değerlendirilmesinin önünü açmıştır. Dekadans kavramı da özellikle modernleşme dönemi sonrasında bir tanımlama aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nihilizm ile bağlantılı olan bu dekadans kavramı “felsefi düzlemde insan realitesini” açıklamaktadır. (Akmeşe, 2020, s.95). Bu noktada Eşref Akmeşe'nin Nuri Bilge Ceylan sinemasını dekadans kavramı bağlamında ele aldığı doktora tezi ile Bülent Diken'in Nihilizm kitabı konuyu daha yakından ele alma fırsatı sunmaktadır.

Akmeşe'nin yukarıda bahsettiğimiz bağlama paralel olarak yapmış olduğu analizlere değinmek faydalı olacaktır. İlk olarak Kasaba filminde oldukça durağan görüntüler ve çekim açılarıyla çevrili kasabada karakterler de bir o kadar sıkılğan ve “elden ne gelir” anlayışı “dekadans” film anlatısında temel bir motif haline getirmektedir.” Filmde aydın karakter olan Emin kasabanın tek okumuş kişisidir. Amerika'da eğitim görmüş ancak tekrar kasabaya dönerek tarımla ilgilenecek yaşamını sürdürür. Oldukça geniş bir tarih bilgisi olan Emin'in anlattıkları babası tarafından

anlaşılmaz ve eleştiriye tabi tutulur. Akmeşe, Emin'in bu anlaşılmaçlık ve sıkılğanlıkla her ne kadar okumuş olursa olsun çekildiği kabuğunda dekadan bir yaşam sürmeyi tercih ettiğini belirtir. (Akmeşe, 2020, s.117). Ancak filmin daha derinlerine indiğimiz zaman Emin'in kasabaya su kanalı yaptığını ancak yine de köylünün söylentilerine maruz kaldığını biliyoruz. Ayrıca uzun yaz gecesi anlatıları sırasında Nuri savaş anılarından bahsederken Emin de babasının geçtiği yolları ve yaşadığı olayları tarihsel düzlemde daha teorik bir şekilde anlatır veya anlatmaya çalışır. Çünkü gerek film kahramanlarının Emin'in anlattıklarını gereksiz, yabancı ve sıkıcı bulması gerekse Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik araçlarla Emin'in sesini bastırması ve sesin parazitleşmeye başlaması yönetmenin tavrını sorgulatmaktadır. Ayrıca Akmeşe'nin belirttiği gibi karakterin dekadan bir yaşamı tercih etme durumunun olduğu tartışmaya açıktır.

İklimler filmi genel itibariyle başarısız bir evlilik deneyimi yaşayan İsa ve Bahar çiftinin davranış ve düşünme biçimlerinin altını dolduran her bir tutumun başarısızlığı ve samimiyetsizliği üzerine kurulmuştur. Karakterlerin iletişimsizlikleri, yeni bir sürece girmeye dair niyetleri ancak bunu başaramadıklarını görürüz. Bülent Diken bu noktada karakterlerin duygu-durum değişikliklerini ve davranış biçimlerini nihilizm bağlamında ele almıştır. "Nietzsche'ye göre 'insanın olduğu kişi haline gelmesi' demek, kişinin olmak istediği kişi haline gelmesi demektir. Varlık dünyası gerçekte oluş dünyası olduğuna (benlik değişmez olmadığına) göre, insan perspektifini genişletmeye çalışabilir ve kendi sorumluluğunu alabilir, kendine sahip olabilir, ki özgürlüğün tanımını budur: şeylerdeki zorunluğu algılamak (Nietzsche'den aktaran Diken, 1960, s.213). Bu açıdan bakıldığında insan nihilizmi alt etme istenci gösterebilir; ama bu istenç İsa'da yoktur. İsa değişimi filmin bir tek yerinde ister: Bahar'a değişmek Bahar'a değişmek istediğini söyler; bunu çilecilik vasıtasıyla, "dünya nimetlerinden vazgeçerek" başka bir insan haline gelerek yapacaktır. Kojeve'nin Hristiyan ideali olarak formüle ettiği şey budur: 'Olmadığın şey haline gelmek' (Rosen'den aktaran Diken, 1995, s.12). Nihilizmi ele alırken çıkış noktasının Hristiyanlık olduğunu belirtmiştik. Bu noktadan hareketle İsa karakterinin adı da ilgi çekicidir. Daha genel anlamıyla film boyunca değişim fikri idealizm ile ilişkilendirilmiştir. Ancak felsefi anlamda farklı yorum anlayışından hareketle aktif ve pasif nihilizm olarak iki tür nihilizm karşımıza çıkmaktadır. İsa, pasif nihilizmin geleneksel ahlak yasaları çerçevesinde yaşar. "Buna koşut olarak pasif nihilizm yaşamı "acı" çekilen bir yer olarak görüp pesimist ya da Budist ahlaka işaret eder. (Dürre, 2020, s.88). Akmeşe, İklimler filmindeki karakterlerin yaşam şekillerinin dekadan kavramı bağlamında değerlendirmesinde şu sonuca varmıştır: "İklimler"de

yaşam olumsuzlanır, insanın değişmeyeceğine ve modern bireyin yaşadığı dekadansın çözümsüz olduğuna vurgu yapılır. Filmin iletisi, modern bireyler için Tanrı'nın çoktan öldüğü ve sonrasında yeni değerlerin yaratılmadığı yönündedir. Yeni değerleri yaratmayan insanlar ise dekadansa mahkûm kalacaktır. (Akmeşe, 2020, s.139).

Son olarak çalışmanın asıl konusu Ahlat Ağacı filminde yine Akmeşe'nin dekadans kavramı bağlamında nihilizm analizine bakacağız. Sinan, yazmış olduğunu kitaba sponsor bulmak amacıyla çeşitli meslek gruplarıyla görüşmelerde bulunur ancak olumlu bir sonuç alamaz. Bunun haricinde Sinan'ın gerek köydeki patikalarda yürürken denk geldiği insanlar gerekse aile üyelerinin her biri ülkenin minyatürünü oluşturmaktadır. Sık sık çekişme ve tartışmaların olduğu bu filmde Akmeşe'ye göre Sinan'ın babası İdris en dekadans karakteridir. Temelde bir baba-oğul ilişkisini ele alan bu filmde Sinan her bir faktörün sıralı veya sırasız etkileşimi sonucunda "Derin bir dekadansı deneyimleyen babasının yolundan gider. Babasının yüceliğini kabul ederek, onun bile kazılmaktan vazgeçtiği kuyuyu kazmaya başlar". (Akmeşe, 2020, s.178-179).

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterleri incelediğimiz zaman okumuş, aydın kişilerin ön planda olduğunu görüyoruz. Bu karakterler daima pesimist ve başarısız olarak yaşamaya mahkumdur. Nihilizm kavramı da en amiyane söylemle genel anlamda bir vazgeçiş, tükenmişlik, yenilgi anlamlarında kullanılmaktadır. Ancak Nihilizme dair yapılan literatür taraması sonucunda sabit bir nihilizm yorumundan söz edilememektedir.

#### **4.2. Nuri Bilge Aydınlarının Realite İle İlişkisi**

Son dönem Türkiye Sineması'nda özellikle 80 Darbesi sonrası değişen siyasi dengeler toplumsal, kültürel ve düşünsel anlamda da değişimi beraberinde getirmiştir. Böyle bir ortamın etkileri sonucunda doğan sinemacılara Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem örnek verilebilir. Değişen toplumsal yapıya bağlı olarak 1990'lı yıllardan itibaren sinemada orta sınıf temsili artmış, küçük burjuvazi, beyaz Türkler, entelektüeller gibi yeni kodlar doğmuştur. Bu orta sınıf kesim üniversite okuyan, kültürel çalışmalar üzerinde yoğunlaşan bir tutum içerisinde olmuş ve bu durum toplumda ayrı bir yerde olmanın belirleyiciliğini sağlamıştır. Böylece entelektüel-aydın kanaatin oluşmasında siyaset ve kültürün merkezinde yer almıştır. Kültür ve aydının kesiştiği temel noktalardan biri kitaptır. Sembolik mücadelede önemli bir yere sahip olan kitap ayrıca kültürel soyluluğu da imlemektedir.

1980 öncesine kadar devam eden bürokratik tavır sonraki nesilde kültürel oluşum olarak dönüşmüştür. Klasik devlet ve kültür sermayesinin merkezde olduğu yapı Kemalizm'de tartıştığımız konunun içeriğine işaret etmektedir. Ancak bu yapı 80

sonrasında farklı bir yöne doğru evrilmiş, orta sınıf anlayışının yükselmeye başlamasına doğru gitmiştir. Yani 80 sonrasında orta sınıf olarak adlandırılan kesimde farklılaşma ve çeşitlenme yoğunlaşmıştır denebilir. Bu durum Kemalist orta sınıf geleneği ile Özalist orta sınıfların mücadelesi olarak kodlanabilir. 80 öncesi orta sınıfın değerleri Kemalizm'e dayanırken -ilerlemeci, ideolog, elit ve belli dönemlerde öğretmen adayları ilerlemeci, rasyonalist ilkeler doğrultusunda hareket etmiştir. Özgün ve özgür düşünmenin yaygınlaşmasına hizmet eden öğretmen halk ile devlet arasında bir geçiş bir aydın zihin temsilidir. 80 sonrasında bir Özalist orta sınıf oluşumu söz konusu ve bu orta sınıf kendisini daha çok çıkara dayalı, ahlaki açıdan bireyci olarak kodlamıştır. Hatta bazı Özal söylemleri bunu meşrulaştırır niteliktedir. Dolayısıyla "Benim memurum işine geleni bilir." yaklaşımı ortaya çıkıyor. Nihayetinde 80 sonrasında ortaya çıkan iki dinamik klasik orta sınıfı yerinden etmiştir. Biri siyasal olarak Ak Parti'yle sonuçlanacak yani bürokrasinin dönüştüğü bir orta sınıf ikincisi neoliberal süreçle birlikte bütün ekonomik performansın dönüşümü şeklidir. Ahlat Ağacı filminde Sinan'ın kitabın basımı için sponsor arayışı sürecinde yanına gittiği inşaatçı ile aralarında geçen sahne buna örnektir. Genel bir değerlendirmeye geçmeden önce belirli bir ideolojik konumlandırmaya gitmesek bile ikili bir çekişme söz konusu su götürmez bir gerçektir. İncelmiş zevkler ile niceliksel bir yakalama çabasının çatışması. (Etil, 2017).

Nuri Bilge'nin yarattığı sinema evreninde birkaç düzlem belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır. Ele aldığı Anadolu hikayelerinde gördüğümüz sınıf temsilleri üzerinde temellenen aydının yabancılaşmasının yanı sıra diğer karakterler de birer temsil üzerine kurulmuştur. Türkiye'deki maddi tarihsel oluşum ekseninde gelişen sınıf kültürü, Çehov, Sait Faik etkisi, hikâye ve fotoğraf önemli düzlemlerdir. Sanat, toplumsal bilinçaltının yansıtılmasını amaçlamaktadır. Örneğin; 80 Darbesi sonrası Türkiye Sineması'nda aydınların yaşadığı bunalımların yansıtıldığı filmlere rastlarız. Ömer Kavur'un Gece Yolculuğu ve Şerif Gören'in Sen Türkülerini Söyle filmleri örnek olarak gösterilebilir. 80 öncesinde ağırlıklı olarak Yeşilçam filmleri arasında aydın karakterleri yer alsada bağlamsal olarak aydının toplumsal sorumlulukları gibi farklı tartışmanın içindedirler. Ancak 80 sonrası ile birlikte aydın amaçlarının ve hayallerinin toplumsal zeminin kaybeder ve böylesi bir karakterin hesaplaşmalarını konu alan filmlere rastlarız. Yavuz Özkan'ın, Ömer Kavur'un, Atıf Yılmaz'ın aydın filmleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla bireysel olarak yalnız, içine kapanmış bir aydın hikayesi izleriz. 80'lerin ikinci yarısından itibaren karamsar bir arka plana sahip yalnızlaşmış karakterlerin ön planda olduğu bir sinema anlayışı ortaya çıkıyor. Bu 12 Eylül Darbesi'nden sonra

tamamen aydın kimliğini taşıyanların sınıfın yerle bir edilmiş, üzerinden geçilmiş, psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalmış tarihini imler. Ancak 80'lerin-90'ların ikinci yarısından itibaren özellikle günümüz sinemasının kurucu yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim ve Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler karakterlerinin anlatısını çoğunlukla 80'lerdeki darbeden sonra yeniden kendini toparlamaya çalışan fakat bunu başaramamış, yabancılaşmış bir şekilde kendisini yaşadığı topluma ait hissetmeyen bireylerin anlatısına dönüştürmüşlerdir. Özellikle 2000'den sonra artarak değişen dengelerle birlikte ortaya çıkan bunalım ve çatışmalara yönelik çizilen karakter temsili artmaktadır. Bu karakterlere iki şekilde yaklaşabiliriz: yönetmenin seçimi, öte yandan karakterin neden bu kadar bunalımlı olduğu, çevresi, ailesiyle kuramadığı ilişkilerin nedenselliği irdelenebilir. Aslında bu gibi sorular sorarak toplumsal ve tarihsel arka planı da değerlendirmeye katma yolunu açmış oluruz. Kış Uykusu'ndaki Aydın karakteri 80 öncesi orta sınıfın çöküşünün yansımasıdır. Olayları çok fazla rasyonelleştirmiş, her şeyi akıyla çözebileceğine inanmış bir karakter yapısı sergiler. Sahip olduğu kültürel zevkler ile elitist bir aydın temsilidir. Savunduğu hayat görüşünün beraberinde getirdiği yalnızlık pasif bir varoluşsal boşluğa da itmiştir. Son dönem Türkiye Sineması'nda erkek karakterler düşünsel yalnızlığın yanı sıra cinsel-kadın açısından da kuramadığı ilişkilerin kışkıracıdır. (Alim Arlı, 2017).

## SONUÇ

Sonuç olarak detaylı bir şekilde kuramsal ve tarihsel açıdan ele aldığımız aydın kavramı Nuri Bilge Ceylan'ın karakter temsilleriyle ele alınmıştır. Tarih boyunca aydının, Batılılaşmanın bir sorun olarak görüldüğü anlayış, iktidar mekanizmaları tarafından ıslaha ihtiyaç duyulmuştur. Ayrıca tarihi gelişmeler silsilesinde gerek ilişkisel gerekse toplumdaki konumu tartışma konusu olmuştur. Tüm bu tartışmalar sinemada nasıl ele alındığına dair bir temsil sorunu oluşturmaktadır. Bu açıdan 80'li yılların muğlak görüntüsünün yavaş yavaş çözüldüğü 90'lar itibarıyla aydının temsili ve farklı temsil biçimlerine de siyasal bakış açısına bağlı olarak yer verildiği görülmektedir. Nuri Bilge Ceylan Uzak filmiyle kent taşra, merkez çevre ilişkisini, modernleşme ve geleneksel kalma zıtlıklarını yarattığı aydın karakterler ve çevresindeki insanlarla olan ilişkisi bağlamında ele almıştır. Uzak filminde Mahmut oldukça uyumsuz ve yalnız bir karakterdir. İlk olarak bu filmde taşra ile kent arasındaki teması gösterdiği bu film karakterlerin de çatışmasını beraberinde getirmiştir.

Analiz bölümünde Ceylan'ın filmlerinde aydın karakterlerinin kişilik özelliklerine ağırlık vermiştik. Ancak aydının temsili bununla sınırlı değildir. Genel olarak Mahmut,

Aydın, Savcı, Doktor ve Sinan ortak bir noktada aydın olarak vardır. Bu aydınlar Batılı zevkleri ve içinde buldukları toplum yapısının üzerinde bir entelektüel birikime sahiptir. Ancak duygu ve düşüncelerinin kuramsal çerçevelerini sağlam bir şekilde oturturken pratik hayatlarında yetersizdirler. Genelde toplumun sorunlarına yönelik başarılı çıkarımlarda bulunurlar ancak kendi doğrularını temel alan ve bunu genelleştirmeye çalışan bir o kadar da günahkâr karakterler olarak yansıtılması bu karakterin belli bir bakış açısıyla yansıtıldığını gösterir. Aydın karakterlerin *Uzak ve Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerindeki biteviye devam eden kısa ama içsel hesaplaşmaları *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde gerek yazdıkları gerekse diğer karakterlerle olan diyaloglarda uzun diyaloglara dönüşür. Hayatlarında hayali veya cismen var olan kadınlarla olan ilişkisizlik, aldatma, yetersizlik gibi durumlar vurgulu bir şekilde gösterilir. Aydın karakterler sustukları zaman içsel hesaplaşmaları ve sıkıcılıklarıyla, uzun diyalogları ile de bayağılıklarıyla yansıtılmaktadır. Bir yönetmen tercihi olarak karşımıza çıkan bu durum Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* filmi ile ilgili yaptığı röportajda aydın karakteri temsil eden Sinan için açıklayıcı olacaktır:

"Sinan'ı sadece anlaşılması zor değil sevilmesi de zor bir karakter olarak kurmaya çalışmak bizim için önemliydi. Özdeşleşme yollarını tıkamak istedik biraz. Bu yolla seyirciyi belki daha uyanık tutmak ve gerekirse daha acımasız kılmak suretiyle başka iletişim kanallarının da açılabilmesini umduk." (Milliyet, 2018).

Ceylan, filmlerinde kullandığı metaforlarla filmin öyküsünü ve karakterleri kişilik özelliklerini desteklemektedir. *Ahlat Ağacı*'nda da sık sık şekilsiz, meyve vermeyen ve uyumsuz olarak nitelendirilen *Ahlat Ağacı* bir yönüyle Sinan'ı imlemektedir. Her sanat eseri ve eserin yaratıcısı gerçekliği ele alış biçimiyle değerlendirilir, eleştirilir veya desteklenir. Sıklıkla toplumsal çarpıklıkları ele aldığı ve bunu da tarafsız bir şekilde işlediği savunulan Ceylan'ın eserlerine baktığımız zaman ayrıksı söz söyleme sırasının biz de olduğunu söyleyebiliriz. Yani, Ceylan'ın filmlerinde sıklıkla işlenen aydın karakterlerin film boyunca ve film bitince nasıl bir ahval üzere olduğu barizdir. Daha önce de belirttiğimiz üzere uyumsuzluk, anlaşamama, başarısız ilişkiler, sıkışmışlık bu aydın karakterlerin değişmez özelliğidir. Bu nedenle Ceylan'ın filmografisine baktığımız zaman şaşırtıcı veya yeni bir aydın söylemi görmek pek de mümkün değildir. Gerçekçi eserin karakter yaratma anlayışından ziyade tür filmlerini andıran tipik özellikler Ceylan'ın filmlerinin bu açıdan gerçekliğini sarsmaktadır. Bir noktadan sonra aydın karakterlerini *Ahlat Ağacı*'nın biçimsel özellikleriyle nitelendirilmesi anlatıda tamamen tarafsız bir tutumdan ziyade yönetmenin kendi tutumunu yansıtmaktadır. Toplumla



bağdaşamama, sahip olduğu yüksek kültürle kendini ayrıksı bir konumda görme bakış açısı Sinan'ın yazdığı kitabın babası dışında kimse tarafından okunmaması durumun vahametini göstermektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın sinemadaki gerçekçi ve tarafsız tutumu bağlamında Ryan ve Kellner'in yorumu açıklayıcı olacaktır: "Her kamera konumu, her görüntü düzenlemesi, her montaj kararı ve her anlatısal seçim, türlü çıkar ve arzular barındıran bir temsil stratejisiyle ilişkilidir. Sinemanın yalnızca gerçekliği ortaya koyan ya da betimleyen hiçbir cephesi yoktur."(Ryan ve Kellner, 1997, s.419).

Buradan yola çıkarak, Nuri Bilge Ceylan'ın aydın karakterlerinin gerçeklik boyutuna bir de Çehov uyarlaması bağlamında bakılabilir. Ceylan, Çehov'un İyi İnsanlar ve Karım eserlerinden yola çıkarak yönettiği Kış Uykusu filmini günümüz Türkiye'sine dönüştürerek yönetmiştir. Daha önce ele aldığımız 19. yüzyıl Rus Edebiyatı eserlerinde öne çıkan özellikler modernleşme, batılılaşma karşıtlığı ve aydınların bunalımıydı. Bu noktadan hareketle 19. yüzyılda henüz Aydınlanma Çağı'yla tanışan ve buna karşı çeşitli eleştiriler gerçekleştiren bir eserin 21. yüzyılda hala devam ediyormuş gibi işlenerek yansıtılması zamanın durağan, anda kalan bir şey mi olduğunu sorgulatmaktadır. Nitekim Osmanlı'dan itibaren ve Cumhuriyet Dönemi'nde Aydınlanma'nın toplum üzerindeki şok etkisi o dönem eserlerinde oldukça işlenmiştir. Bugün artık aydına ve aydının toplumla bağına yönelik eleştirilerin formunun ve içeriğinin kapsamının genişletilmesi gerekmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Acar, A., 2012, 12 Mart (1971) Döneminde Muhalif Bir Dergi: Ortam, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* 42, 2.
- Ahmad, F., 2006, *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, Çev. Sedat Cem Karadeli, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 63.
- Akay, A., 2006, Türk Aydını ve Tarihle Barışmak, *Doğu Batı*, 37, 38.
- Akbal Süalp, Z. T., 2009, "Tarihin Uzun Bekleyenine" Editör: Dilek Hattatoğlu-Gökçen Ertuğrul, *Methodos-Kuram Ve Yöntem Kenarından*, İstanbul, Anahtar Kitaplar, 36.
- Akmeşe, E., 2020, Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Dekadans, Ege Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayımlanmış Doktora Tezi:İzmir.
- Akkol, M. Levent, Batılılaşma ve Sivil Toplum Kavramları Üzerinden İdris Küçükömer'in Türk Siyasal Düşüncesindeki Yeri, *Çağdaş Yönetim Bilimleri Dergisi*, 2(5), 158-159.
- Akşam Gazetesi Arşivi*, <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/1103>, [Ziyaret Tarihi 1 Nisan 2020].
- Akto, A., 2013, Osmanlı'da Medrese-İktidar İlişkisi, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (27), 48.
- Akyüz, K., 1994, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 74.
- Alemdar, Korkmaz, (1978), "Basında Kadro Dergisi ve Kadro Hareketi İle İlgili Bazı Görüşler", Kadro Tıpkı Basım, Cilt: 1, Yayına Hazırlayan: Cem Alpar, Ankara: *Ankara İktisadi Ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları*, 21-41.
- Altınkaş, E., 2011, *Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Aydınlar: Kurucu İdeolojinin Seçkinleri*, CTAD, 14, Ankara, 117.
- Andrew, J.D., 2000, *Sinema Kuramları*, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 174.
- Arlı, A., 2017, *Türk Sinemasında Orta Sınıf Temsilleri Paneli*, <https://www.youtube.com/watch?v=X6Q6OY3ElsY&t=1095s> [Ziyaret Tarihi: 9 Aralık 2020].
- Armağan, M., 1999, Alternatif Modernliğe ve Modernliğimize Dair, *Doğu Batı Dergisi* 8, 85-92.
- Aytaç, Gürsel. 1990, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Birinci Basım, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Aytekin, P.E., 2015, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Anlatısal Dönüşümü: Fotoğrafik Anlatımdan, Öyküsel Anlatıma*, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/178260> [Ziyaret Tarihi: 4 Temmuz 2021]. Selçuk İletişim, 9(1), 247-256.

- Başak, S., 2016, "*Türkiye'nin Ana Siyasal-Düşünsel Ekseninde Değişme Eğilimleri (1960-1980)*", Sosyoloji Konferansları No:53, Ankara.
- Bayraktar, C., 2010, *Kendi Ülkesini İşgal Eden Ordu*, Derin Düşünce Fikir Platformu, <http://www.derindusunce.org/wp-> [Ziyaret Tarihi: 13 Ocak 2019].
- Belge, Murat, 2016, *Step ve Bozkır*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W., 2002, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 41.
- Berkes, N., 1985, *Felsefe ve Toplum Bilim Yazıları*, Adam Yayınları, İstanbul, 252.
- Berkes, N., 1973, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 149.
- Berkes, N. 1985, *Felesefe ve Toplum Bilim Yazıları*, Adam Yayınları, Ankara, 166-152.
- Bloch, E., 2006, Brecht, B., Benjamin, W., Lukacs, G., Adorno, T., *Estetik ve Politika*, Çev. Ünsal Oskay, Alkım Yayınevi, İstanbul, 75.
- Bonitzer, P., 2011, *Kör Alan ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul, 89.
- Bora, T., 2002, Defter Şerhi, Entelektüeller Gerekli Mi?, *Cogito Dergisi* 31, 259.
- Bostancı, N., 1990, *Kadrocular ve Sosyo-Ekonomik Görüşleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 151-152.
- Burçak, B., 2006, 19. Yüzyıl Osmanlı Entelektüeli ve Bilimcilik, *Doğu Batı Dergisi* 35, 50.
- Can, M., 2007, *Aydın Ve Halk Arasındaki Düşmanlık Cehaletten Değil Amaç Farklılığından Kaynaklanır* <http://www.canmehmet.com/aydin-ve-halk-arasindaki-dusmanlik-cehaletden-degil-amac-farklilikindan-kaynaklanir.html> [Ziyaret Tarihi: 1 Eylül 2021].
- Cangızbay, K., 2006, *Aydın, Kavram Sözlüğü* Editör: Fikret Başkaya, Özgür Üniversite Kitaplığı, Ankara, 66.
- Cangızbay, K., 2011, *Sosyolojiler Değil Sosyoloji*, Ütopya yayınları, Ankara, 12.
- Carrol, N., 2012, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yayınevi, Ankara, 79.
- Casebier, A., 1991, *Film and Phenomenology, Towards a Realist Theory Of Cinematic Representation*, Newyork:Cambridge University Press, 47.
- Cerrahoğlu, Z., 2019, Sinemada Temsil Kurmak: Mustang (2015) Filmi Üzerine Bir İnceleme, *SineFilozofi Dergisi*, Özel Sayı, 520.
- Cevizci, A., 2017, *Aydınlanma Felsefesi 4*, Say Yayınları, İstanbul
- Cündioğlu, D., 2012, *Sinema ve Felsefe*, Kapı Yayınları, İstanbul, 72.
- Çağan, K., 2003, Entelektüel İmgesi Üzerine, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 163.

- Çavdar, Tefik, (1999), *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi*, İmge Kitabevi, Ankara, 308.
- Çavuşoğlu, H., 2009, Türk Siyasi Hayatında Merkez Sağ Çizginin Tarihi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 265.
- Çüçen, A. Kadir, 2006, "Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Nedenleri" *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (İLKE) Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetin 83. Yılı Özel Sayısı, Muğla. 25-34.
- Daldal, A., 2003, Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Ceylan Sineması, *Doğu Batı Dergisi* (25), Ankara, 258-262.
- Dâver, B., 1969, *Siyaset Bilimine Giriş*, Doğan Yayınevi, Ankara, 123-129.
- Dikici, A., 2009, Demokrat Parti Döneminde İç Güvenlik Ve Türk Polis Teşkilatı, *Akademik Bakış Dergisi*, 3(5), 88.
- Duman, M. Z., 2018, Türkiye'de Dünden Bugüne Aydın ve İktidar, *Sosyal Bilimler Dergisi* 10(2), 62.
- Dürre, M., 2020, Nietzsche'nin Nihilizm Söylemi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, *Felsefe Arkivi*, S. 52, 88. Erişim Bilgisi <https://dergipark.org.tr/pub/iufad/issue/56083/586478> [Erişim Tarihi: 10 Eylül 2022].
- Eco, U., 2016, *Açık Yapıt*, Çev, Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul, 269.
- Erdoğan, T., 2017, Demokrasi Sürecinde Türkiye:27 Mayıs'tan 12 Mart'a, *Sosyal Bilgiler Araştırma Dergisi (KOUSBAD)*, 6, 108.
- Etil, H., 2017, *Türk Sinemasında Orta Sınıf Temsilleri Paneli*, [https://www.youtube.com/watch?v=qhzL5FkBu\\_4&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=qhzL5FkBu_4&t=19s) [Ziyaret Tarihi: 9 Aralık 2020].
- Etil, H., 2020, *Ahlat Ağacı'na Yansıyan Türkiye Manzaranı*, <https://www.youtube.com/watch?v=oHtzZmt6qBI> [Ziyaret Tarihi: 13 Haziran 2020].
- Findley, C. V., 1989, *Kalemiden Mülkiyeye: Osmanlı Memurlarının Toplumsal Tarihi*, Çev. Gül Çağalı Güven, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 6-12.
- Fischer, E., 2015, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Sözcükler Yayınları, İstanbul, 240.
- Foucault, Michel, (2016), *Entelektüellerin Siyasi İşlevi*, (Çev. I. Ergüden, O. Akınbay, F. Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 27-31.
- Foucault, Michel, (2016), *Özne ve İktidar*, (Çev. I. Ergüden, O. Akınbay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 68-95.
- Gramsci, Antonio, (1983), *Aydınlar ve Toplum*, (Çev. V. Günyol, F. Edgü, B. Onaran), Örnek Yayınları, İstanbul.

- Gramsci, Antonio, (2008), *Hapishane Defterleri*, (Çev. Kenan Somer), Aşina Yayınevi, Ankara.
- Gramsci, Antonio, (2012), *Hapishane Defterleri Cilt 2*, (Çev. Barış Baysal), Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Güler, H., 2011, *Ekonomik Yaklaşım*, Cilt:22, Sayı:79, 107-116
- Hall, S., 1991, *Film And Phenomenology, Towards A Realist Theory Of Cinematic Representation*, New York, Cambridge University Press.
- Hall, S., 2002, *Representation, Meaning and Language*", *Representation-Cultural Representation and Signifying Practices*, Editor by Stuart Hall, Sage Publications, 5 Edition, USA, 15.
- Heidegger, M., 1996, *Kentin Felsefesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 68.
- Heywood, A., (2017), *Siyaset Teorisine Giriş*, (Çev. H. Murat Köse), Küre Yayınları, İstanbul, 20.
- Hilav, S., 2002, *Entelektüeller ve Eylem*, *Cogito Dergisi* 31, 103.
- Anonim, [http://www.derindusunce.org/wpcontent/uploads/2010/10/kendi\\_ulkesini\\_iskal\\_eden\\_ordu.pdf](http://www.derindusunce.org/wpcontent/uploads/2010/10/kendi_ulkesini_iskal_eden_ordu.pdf) [Ziyaret Tarihi, 3 Ocak 2021]. 27-28.
- Kural, N., <https://www.milliyet.com.tr/pazar/sevilmesi-zor-bir-karakter-kurmak-onemliydi-2676671> [Ziyaret Tarihi 12.06.2021]
- İnce, Özdemir, (2003), "Güdümlü Edebiyat-Güdülen Edebiyat", *Adam Sanat*, sayı 206., İstanbul.
- Kanbur, A., 2006, *Sinemada Temsil ve Tarihimiz*, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 5, 49.
- Kapani, M., 2007, *Politika Bilimine Giriş*, Bilgi Yayınevi, İstanbul, 126-128.
- Karpat, K. H., 1996, *Türk Demokrasi Tarihi/ Sosyal, Ekonomik, Kültürel Temeller*, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 35.
- Karpat, K., 2006, *Aydınlar ve Kimlik: Tarihsel Bir Bakış*, *Doğu Batı Dergisi* 35, 63-82.
- Kartal, S., 2008, *Toplum Kalkınmasında Farklı Bir Eğitim Kurumu: Köy Enstitüleri*, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(1), Mersin, 28.
- Kaştan, Y., 2006, *Türkiye'de Demokratikleşme Hareketleri İçinde Sivil Toplum Örgütleri (1945-1960)*, *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3 (62), 81.
- Kayalı, K., 2010, *Türk Düşünce Dünyasının Bunalımı*, İletişim Yayınları, İstanbul, 21-22.
- Kentel, F., 2002, *90'lar Türkiye'sinde Kamusal Yüzleriyle İle Aydınlar*, *Cogito Dergisi*, Sayı 31, 277-279.

- Kesova, E., 2018, Kış Uykusu Filminde Aydın İmgesi, *Sinema Trt Akademi*, Cilt 3 (5), İstanbul, 171.
- Kılıçbay, M. A., 1995, Türk Aydınının Dünyasını Anlamak, *Türk Aydını Ve Kimlik Sorunu*, Derleyen: Sabahattin Şen, , Bağlam Yayınları, İstanbul, 175.
- Kılınç, B., 2019, Rus Düşüncesinin Türk Sinemasındaki İzleri: Yeraltı Ve Kış Uykusu Filmleri, *Intermedia International e-journal*, Spring-June, 6(10), 39.
- Kıllıoğlu, İ., 2015, Aydınlanma'nın Felsefi Temellerinin Tartışılması II, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 333-359.
- Kirel, S., 2012, *Kültürel Çalışmalar Ve Sinema*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 365.
- Kracauer, S., 2015, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*, Çeviren: Özge Çelik, Metis Yayınları, İstanbul, 192-450.
- Kurdaş, M.Ç., 2019, Osmanlı Modernleşme Sürecinde Aydınlar Ve Bürokrasinin Rolü, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 29 (1), 400.
- Küçük, Y., 1990, *Aydın Üzerine Tezler 1*, Tekin Yayınevi, İstanbul, 160-218.
- Lukacs, G., 1975, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınevi, İstanbul, 85.
- Lukacs, G., 1981, *Estetik 2*, Çev. Ahmet Cemal, Payel Yayınevi, İstanbul, 188.
- Lukacs, G., 1987, *Avrupa Gerçekçiliği*, Çev. Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul, 192.
- Mahçupyan, E., 2006, Hangi Entelektüel?, *Doğu Batı Dergisi* 35, 18.
- Mardin, Ş., (1992), *İdeoloji*, İletişim Yayınları, İstanbul, 112-115.
- Mills, W., 1974, *İktidar Seçkinleri*, Çev. Ünsal Oskay, Bilgi Yayınevi, Ankara, 13.
- Monaco, J., 2010, *Bir Film Nasıl Okunur*, Çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayınları, İstanbul, 377.
- Ortaş, İ., 2005, *Ülkemizin Kaçırıldığı En Büyük Eğitim Projesi: Köy Enstitüleri*. Pivolka, 4(17), 3-5.
- Ozankaya, Ö., 1991, *Toplumbilim*, Cem Yayınevi, İstanbul, 190.
- Özakupınar, Y., 2000, Türkiye'de Bir Mümtaz Turhan Yaşadı, *Doğu Batı Dergisi* 12, 210-211.
- Özarslan, Z., 2013, *Sinema Kuramları 1*, Su Yayınevi, İstanbul, 202.
- Pareto, W., 2013, *Seçkinlerin Yükselişi ve Düşüşü, Kuramsal Bir Sosyoloji Uygulaması*, (Çev. M. Zeynep Doğan), Zetterberg, H.L., Önsöz -içinde-, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 13.
- Platon, 1942, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi,

İstanbul, 596.

Pulcu, A., 2020, *Ahlat Ağacı'na Yansıyan Türkiye Manzaraları*, <https://www.youtube.com/watch?v=YHllQ-9DIAE> [Ziyaret Tarihi:13 Haziran 2020].

Roberts, J. Morris, 2015, *Avrupa Tarihi*, (Çev. Fethi Aytuna), İnkılâp Yayınları, İstanbul. 271-273.

Ryan, M., -Kellner, D., 1997, *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 419.

Said, E., 1995, *Entelektüel (Sürgün, Marjinal, Yabancı)*, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 27-74.

Sartre, J. P., 1972, *Plajdoyer Pour Les Intellectuels*, Gallimard, Paris.

Sartre, J.P., (2010), *Aydınlar Üzerine*, (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul, 19-88.

Sartre, J.P., 2008, *Edebiyat Nedir?*, Çev. Bertan Onaran, Can Yayınları, İstanbul, 87.

Sartre, J.P., 2010, *Aydınlar Üzerine*, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 19-88.

Saydam, B., 2020, *Ahlat Ağacına Yansıyan Türkiye Manzaraları*, <https://www.youtube.com/watch?v=YHllQ-9DIAE> [Ziyaret Tarihi: 13 Haziran 2020].

Selçuk, E. K., 2013, *Akil İnsanlar Heyeti, Kamusal Alan Ve Demokrasi*, <https://dergipark.org.tr/en/pub/e-kiad/issue/49298/629856> [Ziyaret Tarihi:1 Nisan 2020].

Şen, S., 2019, *Gemideki Hayalet: Türk Sinemasında Kürtlüğün Ve Türklüğün Kurtuluşu*, Metis Yayınları, İstanbul, 25.

Şen, S., (1995), *"Türk Aydın ve İktidar Sorunu"*, Bağlam Yayınları, Ankara.

Tahir, K., 1990, *Sanat Edebiyat Notları*, 4. Baskı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 123.

Thomas, P. D., 2010, *Gramsci Çağı, Felsefe, Hegemonya ve Marksizm*, Çev. İlker Akçay, Ekrem Ekici, Dipnot Yayınları, Ankara, 551-553.

Tonguç, İ. H., 1947, *Canlandırılacak Köy: Önsöz-sonsöz*, [http://koyenstituleri.de/uye/bin\\_pl/berichte.pl](http://koyenstituleri.de/uye/bin_pl/berichte.pl), [Erişim Tarihi: 11 Aralık 2019].

Tül, A. S., 2009, "Tarihin Uzun Bekleyenine", *Methodos-Kuram ve Yöntem Kenarından* (Editörler: Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul), , Anahtar Kitaplar, İstanbul. 36.

Türkeş, M., 1999, *Kadro Hareketi -Ulusçu Sol Bir Akım-*, İmge Kitabevi, Ankara, 63.

Türkdoğan, O., 1987, *Ziya Gökalp Sosyolojisinin Temel İlkeleri*, Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 288-290.

Türkdoğan, O.,2004, *Türk Toplumunda Aydın Sınıfın Anatomisi*, Timaş Yayınları, İstanbul, 492.

Türkoğlu, P., 1997, *Tonguç ve Enstitüleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 14.

Vergin, N., 2006, "Entelektüel Olmak Ya Da Olmamanın Sosyolojik Belirlenimi Üzerine

Bir Deneme", *Doğu-Batı Düşünce Dergisi* 37. Ankara, 111-25

Yaralı Akkaya, A., 2014, Antonio Gramsci'de Entelektüelin Bir Eleştirisi Olarak Praksis Düşüncesi, *Celal Bayar Üniversitesi İİBF Yönetim Ve Ekonomi Dergisi*, 21(1), 38.

Zürcher, E. J., 2018, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev. Yasemin Saner, İletişim Yayınları, 47-257.